

## ***Quem dá mais? & quem ganha mais? – a ambiguidade discursiva nas letras de Noel Rosa***

(*Quem dá mais?* [Who will give me more] & who will profit more? – the discursive ambiguity in Noel Rosa’s lyrics)

**Mayra Pinto<sup>1</sup>**

Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo (USP)

mayrapinto@usp.br

**Abstract:** This paper presents a discursive analysis of the song lyrics *Quem dá mais? (Leilão do Brasil)* [Who will give me more/The Auction of Brazil] by Noel Rosa, which is the result of a Ph.D. research in progress. Based on an enunciative perspective, this work intends to discuss how certain dialogical relations are built in Rosa’s general work. It aims to focus especially on the categories of discursive humor and irony, which often constitute a statement of experience as a social failure in different spheres: economics, cultural and emotional. The concept of dialogism used is the one proposed by Mikhail Bakhtin. The analysis of the song works directly with one of humor categories: the study of irony, according to Beth Brait polyphonic concept and Alain Berrendonner definition of “De l’Ironie”, in *Éléments de pragmatique linguistique*.

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

**Resumo:** Será apresentada a análise discursiva da letra da canção *Quem dá mais? (Leilão do Brasil)*, de Noel Rosa, que é parte do resultado de pesquisa de doutorado em andamento. Procura-se compreender, sob uma perspectiva enunciativa, como determinadas relações dialógicas se constituíram na obra em geral permeadas, sobretudo, pelas categorias discursivas do humor e da ironia, as quais, quase sempre, compõem uma enunciação da experiência como fracasso social em diferentes esferas: econômicas, culturais e afetivas. Especificamente, emprega-se o conceito de dialogismo, tal como definido por Mikhail Bakhtin. Na análise da canção, no que concerne ao humor, trabalha-se diretamente com uma de suas categorias, a ironia, a partir do estudo de Beth Brait “Ironia em perspectiva polifônica” e da definição de Alain Berrendonner “De l’ironie”, em *Éléments de pragmatique linguistique*.

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

### ***Quem dá mais? O samba ambíguo de Noel Rosa***

Noel Rosa é importante para a criação da canção popular urbana brasileira<sup>2</sup> não só por ter contribuído para estabelecer um formato que permanece até hoje, mas também por ter trazido para as letras uma sofisticação discursiva jamais esboçada na canção popular antes dele. A sofisticação é por conta da competência em criar uma dicção bastante coerente com um “tom da língua brasileira” procurado nessa época inclusive pela produção artística da elite literária nacional. “Nos sambas como o de Ismael Silva (‘O Antonico’), numa linguagem coloquial invejável, e nos de Noel Rosa, em geral, encontramos o tom da *língua brasileira* que os modernistas perseguiram” (SANT’ANNA, 2004, p. 25). E não é só a marca do discurso coloquial que aproxima Noel dos primeiros modernistas numa proposta estética, é também a eleição do humor e da

<sup>1</sup> Bolsista da Fapesp – processo nº 07/50760-0.

<sup>2</sup> A obra de Noel Rosa é reconhecida, em várias áreas de pesquisa, como um dos mais importantes paradigmas para a música popular urbana brasileira; em muitos trabalhos, esse reconhecimento está registrado, alguns, mais conhecidos talvez, são: Antonio Candido (1989, p. 198), José Ramos Tinhorão (2002, p. 44-47), Luiz Tatit (2002, p. 29-61) e Carlos Sandroni (2001).

ironia 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.

Embora haja canções líricas de sua autoria, a absoluta maioria das composições está atravessada pelas categorias discursivas do humor e da ironia, as quais, quase sempre, compõem uma enunciação da experiência como fracasso social em diferentes esferas: econômicas, culturais, afetivas, etc. Essa experiência dramatiza-se sobretudo na voz do sambista-pobre, cuja condição é sempre precária seja financeiramente, seja socialmente. Em muitas canções das décadas de 20 e de 30 do século passado o sambista-pobre era sinônimo de “malandro”,<sup>3</sup> um estereótipo que caiu no gosto popular – talvez por sua leveza, sua graça, sua oposição intrínseca ao mundo do trabalho, sua *performance* carnalizada em tudo condizente com essa canção que nascia aí para ser sucesso principalmente durante o período do carnaval. Na obra noelina, o malandro-sambista será enunciado com diferentes estratégias; às vezes com humor – quando canta a malandragem como um valor, por exemplo, em oposição alegre e debochada ao desprazeroso mundo do trabalho – outras vezes com ironia – quando uma voz ambígua denuncia uma relação tensa, de conflito, em relação aos valores sociais dominantes.

Um exemplo dessa voz irônica está na canção, pouco conhecida,<sup>4</sup> *Quem dá mais? (Leilão do Brasil)*, de 1930, único samba de Noel que recebe o qualificativo de “humorístico”.<sup>5</sup> Um dos motivos para esse qualificativo talvez seja a origem da canção, feita de encomenda para a Revista *Café com música*, especificamente para o quadro “Leilão do Brasil”. De qualquer forma, é possível constatar na letra que o epíteto para o samba está bem adequado:

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?

<sup>3</sup> “Este se define em primeiro lugar por sua relação esquiva com o mundo do trabalho: trabalha o mínimo possível, vive do jogo, das mulheres que o sustentam e dos golpes que aplica nos otários, sua contrapartida bem comportada”. Essa é a imagem típica da personagem, cantada e cultuada em vários sambas. In: Carlos Sandroni, 2001, p. 156.

<sup>4</sup> Além da gravação feita por Noel Rosa em 1933, há mais três, pelo menos até 1990: Eliana Pittman (1974), Vanja Orico (1981) e MPB 4 (1987). (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 511).

<sup>5</sup> De sua autoria há apenas três sambas adjetivados: *Cordiais Saudações* (samba epistolar), *Picilone* (samba fonético) e *Coração* (samba anatômico), todos de 1931. Ver encarte da caixa com 14 Cds, Omar Jubran (produtor) *Noel Pela Primeira Vez*. Caravelas, 2003.

Vinte mil réis, 21 e 500, 50 mil réis!  
Ninguém dá mais que 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,  
Que em três lotes  
Vendeu o Brasil inteiro?  
Quem dá mais...?

A encomenda para o quadro cômico serve de mote para Noel tratar daquele que seria um de seus temas favoritos: o samba – ou, levando-se em conta todas as canções que se relacionam indiretamente ao seu universo, com seus tipos mais comuns, lugares de execução, etc., talvez seja mesmo seu tema favorito. Em *Quem dá mais?*, assim como em inúmeras outras canções, há uma voz que se apresenta em conjunção com os valores do universo do samba e, em contrapartida, em oposição aos valores dominantes sobretudo aqueles relacionados à esfera econômica. Em 1930, ano dessa composição, o samba ainda não havia chegado à condição de ser o gênero de canção popular mais genuinamente nacional; e tudo o que se relacionava a ele – seus produtores, seus lugares de produção, seus símbolos mais representativos, como os instrumentos, as “morenas”, etc. – era ainda considerado coisa de “gentinha” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 128; 132; 159). Isto é, o valor que será atribuído à produção da canção popular dali a alguns anos, e por consequência ao samba e a tudo que corresponde a seu universo, ainda não existe em 1930 como uma positividade, muito menos como um consenso na apreciação dessa música nova que começa a surgir aí. Nessa época, a produção do samba era essencialmente oriunda da população negra ou mestiça do Rio de Janeiro, de baixa renda, e entre seus criadores estavam os contumazes malandros; sujeitos excluídos do mundo do trabalho, e, portanto, sem valor social. É importante ter isso claro para compreender toda a extensão da ambiguidade enunciativa construída por Noel Rosa não só nesta canção, mas ao longo de sua obra.

Em *Quem dá mais?* encena-se um inusitado leilão do Brasil, metaforizado em três elementos ligados ao universo do samba. Nessa cena, o locutor descreve um objeto – mulata, violão, samba – e depois faz os lances, seguidos de um comentário sobre a figura que os arrematou – Vasco, judeu, nas duas primeiras estrofes, e, na última, o locutor assume uma outra voz – em terceira pessoa – que comenta o lucro do leiloeiro com a venda dos três objetos.

Num primeiro momento, o efeito cômico está bem delimitado com o absurdo da encenação toda, mas numa escuta/leitura mais atenta percebe-se que a ambiguidade discursiva é a tônica na valoração de cada um dos elementos leiloados. No caso, num

leilão “sério”, os objetos oferecidos têm sempre seus atributos positivos apresentados por motivos óbvios. Já na letra, um recurso, que amplifica o efeito cômico, é a sobreposição dos valores positivos e negativos atribuídos a cada elemento. Vai desde uma atribuição de predicados positivos e negativos, no caso da mulata, até a inversão total na última estrofe, em que o que é oferecido parece não ter sentido algum – um samba que “só tem estribilho” –, e, portanto, nenhum valor, mas, só parece, dado que a descrição feita do samba é a mais fiel à sua forma mais genuinamente popular: no samba de rua do Rio de Janeiro, cantavam-se estribilhos aos quais somavam-se outras partes ao sabor da improvisação de quem participava da cantoria.<sup>6</sup> Originalmente, não havia, portanto, um autor, ou mais de um, para um samba tal qual foi se conformando ao longo da década de 20 do século passado com o advento da indústria cultural (TINHORÃO, 2004).

A letra começa com a descrição da mulata em suas inequívocas atribuições positivas – “diplomada” em samba, “formosa”, “vaidosa” – somadas a uma atribuição ambígua – “fiteira”; que tanto pode ser entendida como qualificação indicativa de fingimento, como de namorador, que tem o hábito de namorar muito – e a uma atribuição negativa – “muito mentirosa”.

Na descrição do segundo objeto, o violão, a ambiguidade valorativa cresce de grau: primeiro é caracterizado por intermédio de um adínato,<sup>7</sup> cujo *non sense* enfatiza sua completa falta de valor, na sequência, a seu incontestável valor histórico porque “pertenceu a dom Pedro”, é sobreposto um comentário que indica justamente a pobreza de seu portador: “Foi posto no prego por José Bonifácio”.

Por último, a descrição do samba oferecido indica um objeto desprovido de qualquer valor “de mercado” – “feito nas regras da arte” não tem autoria - daí o jogo mais complexo aqui na arquitetura dos valores. Poderíamos chamá-lo de um “falso adínato” porque parece não ter sentido, mas é a mais fiel descrição do samba de rua carioca à época. Além disso, o verso “E exprime dois terços do Rio de Janeiro” indica uma projeção do samba como um valor cultural bastante amplo e significativo socialmente.

A descrição dos objetos, portanto, segue uma sequência que vai justapondo valores de modo a criar uma cena aparentemente absurda, num nível, daí o cômico, mas cujo sentido lógico estabelecido em outro nível revela sua ambiguidade discursiva. A mulata tem vários atributos positivos, um ambíguo e outro francamente negativo; o violão tem apenas um atributo positivo, sua origem histórica, de resto indica uma total penúria, sua como objeto e também de seu portador; e o samba que “só tem estribilho” é justamente o objeto que não tem valor algum porque “sem introdução e sem segunda parte” e sobretudo sem autoria. Mas sua descrição é completamente fiel à realidade histórica, o que lhe confere um valor outro, uma grandeza, bem diferente dos dois objetos anteriores, nos quais atributos positivos e negativos estão “misturados” justamente para criar o evidente efeito cômico – pelo seu exagero, pelo *non sense*, pela impossibilidade real de qualquer transação ser feita com objetos com esses atributos. Culmina no samba, portanto, todo o jogo de valoração feito com as duas outras figuras, que na verdade gravitam em torno desse universo – a mulata, estereótipo de beleza feminina brasileira e o violão, instrumento por excelência que acompanha sua execução:

---

<sup>6</sup> A forma da letra do samba à época de Noel é relativamente nova: um refrão, ou estribilho, seguido de uma segunda parte composta por uma ou mais estrofes.

<sup>7</sup> Segundo a definição de Péricles Eugênio da Silva Ramos, adínato é a “figura pela qual se afirmam coisas impossíveis”. Citado por Antonio Candido (2004, p. 195).

o objeto que não tem valor aparente é justamente o único descrito com rigorosa fidelidade lógica, o que sugere uma valoração totalmente positiva.

Atualmente é preciso que o ouvinte conheça um pouco a história do samba para compreender o significado de algumas referências na obra de Noel Rosa; um exemplo é sobre a forma como o samba de rua era cantado no Rio de Janeiro. Outro, refere-se a quando o locutor comenta um fato que realmente aconteceu: naquele ano, 1930, num concurso, promovido pela Companhia de Fumos Veado, o jogador do Vasco, Russinho, foi eleito o mais popular do Brasil, e recebeu como prêmio uma baratinha (carro esporte) Chrysler (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 167). Aliás, outro epíteto de Noel, o de cronista, originou-se nessas referências frequentes a fatos e tipos ligados à vida cotidiana de sua época.

No entanto, para compreender uma canção de Noel Rosa, marcada pela ironia, não é necessário apenas que o público, em alguns casos, tenha conhecimento de seu contexto, dado que “colocar-se como receptor de um discurso irônico significa compartilhar com o enunciador a ambiguidade do enunciado, a dupla enunciação” (BRAIT, 1996, p. 81). Isto é, num texto marcado pela ironia, não é possível escolher entre o sentido literal e o figurado, o que a descaracterizaria inteiramente, ou marcaria a incompreensão de seu efeito de sentido. E esse é um dos aspectos mais interessantes dessa estratégia discursiva; há uma espécie de pacto entre enunciador e público:

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

### **Quem ganha mais? O Brasil do samba e do lucro**

Se na descrição das figuras leiloadas, as “sinalizações sutis” do enunciador são a tônica, o mesmo não acontece com seus arrematadores e a figura do leiloeiro: aqui o que está em jogo claramente é a questão do lucro: pode-se justapor “quem dá mais?” a “quem ganha mais?”. O time de futebol que substitui o dispendioso carro esporte por uma simples mulata, o judeu que vai lucrar o dobro com a venda do objeto arrematado e, por fim, a figura do leiloeiro que lucra por intermediar um processo de compra e venda de objetos são figuras que marcam os interesses econômicos. Isto é, o universo do samba, com toda a sua precariedade e falta de valor de mercado, serve aqui para fazer o contraponto cômico, absurdo, ao mundo da implacável lógica capitalista que arrebatou o que quer que seja – até mesmo o que não tem valor econômico algum – para alimentar a ciranda do lucro. Mas se o universo do samba não tem valor de mercado, tem outro tipo de valor, o que fica claro quando o locutor diz que o samba de rua “Exprime dois terços do Rio de Janeiro”. O enunciador noelino projeta no samba um valor cultural e social amplo, que abarca a maior parte da população carioca. Uma população pobre, mestiça, habitante dos morros e do subúrbio, cuja voz não significa nada, ainda, no universo da produção da cultura dominante. E essa projeção, por fim, nos versos finais se expande para todo o Brasil que acaba metaforizado nas três figuras

oferecidas no leilão. Então, o universo do samba é enunciado como sinônimo de “Brasil inteiro”, isto é, a contraposição feita entre o samba, como mote de uma riqueza cultural, e o lucro, como mote de uma riqueza econômica, acaba por ilustrar uma dinâmica socioeconômica de todo o país.

Em praticamente toda a sua obra, Noel Rosa partilha com seu público valores ligados a um universo que à época, 1930, era visto, sob a perspectiva das classes dominantes, como um lugar social bastante negativo. Por isso, em suas canções, há uma voz que propõe uma relação dialógica inusitada, estabelecida via ironia, que instaura uma intersubjetividade em que os pontos de vista ou os valores podem não ser necessariamente partilhados. Ao “exigir a participação do enunciatário”, essa voz irônica o obriga, por assim dizer, a partilhar com ela, além da crítica aos valores dominantes, o enaltecimento de um universo altamente desvalorizado: o da produção artística, no âmbito da canção, das classes desfavorecidas cariocas.

Essa é talvez a maior singularidade de Noel em relação aos seus contemporâneos, tão ou mais importantes que ele para a canção que se formatava aí nos anos 30: nasce uma voz irônica, debochada, cínica muitas vezes, que fala de uma perspectiva não existente até então no que se refere às tensões sociais implícitas em seu universo. Mas essa voz não pode revelar abertamente essas tensões – nesse momento há um governo que acaba de se instalar no poder por intermédio de um golpe: “Críticas políticas, frontais, abertas, com todos os pingos nos *is*, Noel Rosa não é ousado o bastante para fazê-las. Nem ele, nem nenhum compositor destes tempos, a maioria por sinal interessada em render homenagens ao novo presidente” (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 173). Isto é, qualquer discurso de confrontação com o discurso político oficial teria, necessariamente, de correr o risco de arcar com as consequências de uma possível repressão por parte do governo. Sobretudo, porque a divulgação da canção era feita em âmbito nacional por uma indústria do entretenimento que começava a se consolidar em 1930.<sup>8</sup>

Por essa indústria o samba foi divulgado como o ritmo mais representativo da “época de ouro” da canção brasileira. Não se pode deixar aqui de pensar a respeito do *ethos* do samba que se formava então a partir desse universo cultural. Não só nas letras, mas também no ritmo dos sambas encontra-se a possibilidade da carnavalização da experiência (BAKHTIN, 2002). É o corpo que se deixa levar pelo ritmo dançante, alegre por natureza, que convida a uma participação prazerosa na audição da canção. O ritmo do samba já traz em si algo próprio de uma espécie de riso carnavalesco, que sugere um compartilhamento físico da canção; não é só a audição que está na cena, mas o corpo todo que soma-se aos outros corpos, numa tomada única e festiva do espaço público. Não por acaso, o samba, juntamente com a marcha, será o ritmo por excelência do carnaval brasileiro. Esse ritmo, portanto, carrega uma corporalidade toda singular, que ajuda a compor o *ethos* do samba. Uma de suas características evidentemente é sua alegria, há uma espécie de sorriso como marca de uma voz sempre pronta a cantar o mundo com leveza e, em muitos casos, com um deboche descomprometido, que “canta com malícia e altivez a sua condição de cidadão precário, entre a ‘orgia’ e o trabalho, numa dialética da ordem e da desordem” (WISNIK, 1979, p. 177).

---

<sup>8</sup> O rádio chegou em 1922, o sistema eletromagnético de gravação em 1927, e o cinema falado em 1929. (SEVERIANO; MELLO, 2002, p. 50-51).

O universo desse “cidadão precário” será, no caso da obra de Noel, muito mais aquele do samba<sup>9</sup> – que enfatiza sua produção e seu meio de circulação – e da penúria financeira como condição social do sambista. O *ethos* do enunciador noelino está atravessado por uma ironia que será um contraponto ao ritmo alegre do samba; uma nota amarga a revelar as contradições sociais num tom, talvez, não tão alegre e leve. Desde seu primeiro grande sucesso em 1930 – *Com que roupa?* – tal contraponto está marcado: o tom alegre do ritmo soma-se à ironia do locutor que reclama:

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 eu vou  
Pro samba que você me convidou?

Temos aí por um lado um estereótipo – o do malandro que canta suas vicissitudes com alegria – que está se formando no imaginário da canção, e por outro, uma voz irônica e, sobretudo, crítica, que não se restringe a cantar sua penúria com leveza, e aponta um contexto socioeconômico em que o pobre tem cada vez mais dificuldades para sobreviver. É interessante perceber aqui, como em inúmeras outras canções de Noel, como a crítica própria de toda ironia vai perder muito de sua “aspereza” para se diluir no ritmo prazeroso que convida à dança – o que não quer dizer que haja algum tipo de perda em termos de ambiguidade enunciativa. Mas, por mais que o traço amargo tenha se diluído no ritmo, as imagens poéticas precisas não deixam dúvida sobre a condição atual – marcada pelo advérbio “agora” – para lá de precária do locutor, que se opõe a um passado mais bem-sucedido em que vivia satisfeito, contente: *Agora eu não ando mais fagueiro/Pois o dinheiro não é fácil de ganhar*. Em seu contexto social a dificuldade financeira é tanta que sequer ele, um malandro, supostamente inteligente o suficiente para sobreviver bem e “espertamente” de seus golpes, e com pouco dinheiro diga-se, consegue o mínimo que seja para sua sobrevivência: *Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro/Não consigo ter nem pra gastar*.

Na verdade, a crítica própria da ironia somada ao ritmo do samba acaba sendo amplificada pela ambiguidade enunciativa dessa canção: se na letra o locutor reclama de sua condição financeira tão precária que o impede até mesmo de ir a uma festa/samba por falta de uma roupa adequada, na melodia e no ritmo isso é narrado justamente por intermédio de um samba. Isto é, aqui já começa a se cristalizar a emblemática personagem noelina: por mais que o prazer da vida seja restrito por dificuldades financeiras e sociais, o malandro-sambista não deixa de fazer o que lhe dá mais prazer: samba. Assim, nesse samba inaugural da canção popular urbana, nasce uma voz que, ao falar de uma pobreza extrema como condição social característica de boa parte da população brasileira, fala também de uma parte da produção cultural dessa população como uma riqueza que se contrapõe à pobreza de sua condição social. Dialogicamente, portanto, na obra de Noel, desde o início, vemos a formação de um *ethos* do “cidadão

---

<sup>9</sup> Há apenas duas composições suas - dentre quase trezentas - em que o locutor é um “trabalhador”: *Vejo amanhecer* (1933) e *Fiquei rachando lenha* (1934).

precário”, e não só do samba, cuja característica mais marcante será a ambiguidade traçada por intermédio da ironia.

Na canção *Quem dá mais?* o Brasil está metaforizado em três figuras “precárias”, contraditórias, cujos valores ambíguos vão sendo sobrepostos por intermédio do humor – o exagero, o *non sense* – e pela ironia – o jogo dialógico entre os fatos, acontecimentos, figuras típicas do universo do samba e a voz do enunciador que aponta para a penúria das relações sociais submetidas inexoravelmente aos valores econômicos. Pode-se observar exatamente o mesmo jogo em várias outras canções de Noel. Em *Samba da boa vontade*, de 1931, por exemplo, há novamente uma imagem do Brasil associada à sua condição social e histórica:

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

Os dois penúltimos versos são uma referência direta à ordem de Getúlio Vargas, em 1931, para que 3 milhões de sacas de café fossem atiradas ao mar devido à crise do setor na época (MÁXIMO; DIDIER, 1990, p. 170). Nesses versos, novamente, o enunciador refere-se à precariedade do país, e estabelece um jogo discursivo em que as contradições sociais e econômicas são apontadas com rigorosa síntese poética: num país pobre, assiste-se a uma atitude “perdulária” do governo, claramente coerente com a lógica capitalista sem dúvida, mas distante, por uma lógica mais humanista, das necessidades de uma população pobre. Então, onde está o humor aí, o absurdo, se não na própria história?

Como já observado, na obra de Noel a figura do malandro-sambista-pobre é construída em oposição ao status social que determina o valor do indivíduo pela sua condição econômica. Na canção *Se a sorte me ajudar*, de 1934, essa oposição, rico X pobre, independente da função social – no caso a de sambista –, fica bem evidente:

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

Essa é uma questão central na obra de Noel Rosa, que marca constantemente, pelo viés do humor e da ironia, um tipo de tensão própria da sociedade moderna, não só brasileira, em que o status econômico é um valor pelo qual as relações sociais são atravessadas. Talvez resida aí uma pista para entender a inevitabilidade de sua ironia.

No universo da canção urbana brasileira, não havia até então um discurso atravessado por questões sociais, pelo menos não do modo singular como será construído na obra de Noel. Sua singularidade não está na temática, mas em seu tratamento discursivo que, ao estabelecer a ironia como uma estratégia discursiva predominante, aponta para uma possibilidade de tratar criticamente determinadas questões sociais dentro do universo da canção. Essa possibilidade, segundo Berrendonner, é característica da ironia porque:

Não é que a ironia serve fundamentalmente a dizer do mal, mas que ela tem por função frustrar uma norma que, de modo geral, interdita de dizer do mal (...) a ironia é defensiva *contra as normas* (...) como um estratagema que permite frustrar o assujeitamento dos enunciadores às regras da racionalidade e do bem-estar públicos. Ela representa então um meio – talvez o único – que tem o indivíduo falante de se libertar de uma coerção normativa, sem ter de suportar as sanções que trarão uma franca infração. Contra o “fascismo” que Barthes, por uma hipérbole ela mesma suspeita de ironia, reprovou recentemente às normas da linguagem, a ironia faz a figura da réplica “antifascista”. Porque ela pode aparecer, na ordem da palavra, como o último refúgio da liberdade individual. (1982, p. 239)

Noel, ao tratar essas tensões por um viés crítico, irônico – no sentido dos românticos alemães que propunham a ironia como uma desconstrução de uma verdade para a construção de outra – faz nascer no universo da canção popular urbana uma voz ambígua que exige de seu ouvinte uma participação perspicaz no sentido de compreender plenamente a dupla enunciação. Percebe-se, assim, como essa voz noelina, ao se dramatizar preferencialmente na personagem do malandro-sambista-pobre, acaba falando, no fim das contas, da própria condição do compositor popular que estava nascendo aí, ainda precariamente, no mundo da indústria cultural, que também nascia na mesma época, no Brasil. Para essa voz, a oposição aos valores dominantes era uma marca artística e sobretudo social, porque revelava sua condição no mundo, sua entrada – meio de viés porque entrava na indústria do entretenimento – no mundo do trabalho.

*Quem dá mais?* é uma canção em que a ambígua voz noelina propõe um pacto com o enunciatário que irá se perpetuar ao longo de toda sua curta (1929-1937) porém intensa produção artística: por intermédio da ironia, o universo do samba – o sambista – estará sempre em oposição ideológica em relação ao mundo dos valores dominantes; não só porque esse mundo o mantém excluído – o sambista-malandro –, mas porque no mundo do samba, em que a alegria é a prova dos nove, não cabe, pelo menos não na obra de Noel, a tristeza mesquinha da contabilidade capitalista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BERRENDONNER, Alain. De l'ironie. In: \_\_\_\_\_. *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Minuit, 1982.

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

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 195-211.

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

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

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e Moderna Poesia Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Landmark, 2004.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza H. *A canção no tempo*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

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: Editora 34, 2004.

WISNIK, José Miguel, O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: \_\_\_\_\_. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 167-189.