**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

ÁLVARO ANTÔNIO CARETTA

**A CANÇÃO E A CIDADE:
ESTUDO DIALÓGICO-DISCURSIVO DA CANÇÃO POPULAR
BRASILEIRA E SEU PAPEL NA CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO DA
CIDADE DE SÃO PAULO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

São Paulo

2011

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

**A CANÇÃO E A CIDADE:
ESTUDO DIALÓGICO-DISCURSIVO DA CANÇÃO POPULAR
BRASILEIRA E SEU PAPEL NA CONSTITUIÇÃO DO IMAGINÁRIO DA
CIDADE DE SÃO PAULO NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Álvaro Antônio Caretta

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Vicente Seraphim Pietroforte

São Paulo

2011

À memória de Carolina, minha mãe

À Elis, por seu amor

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Antônio Vicente Seraphim Pietroforte, pela orientação;

À Prof^a Dr^a Sheila Vieira de Camargo Grillo, pelas indicações de leitura da grande obra de Bakhtin;

À Prof^a Dr^a Norma Discini, pelo estímulo no estágio inicial da pesquisa;

Ao Prof. Dr. Peter Dietrich, pelas contribuições no exame de qualificação;

À Prof^a Dr^a Zelia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, pelas preciosas sugestões;

Aos professores do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, pelo incentivo;

Ao dedicado colecionador da música popular brasileira, Roberto Lapicciarella, pelas raras gravações;

À Elis, pelo imprescindível apoio;

Aos colegas Lena e Nelson, pela revisão do abstract;

Aos amigos Laís, Lino e Omar, pelas contribuições na finalização desta tese;

Ao saudoso Tio Chico, que viveu a história de São Paulo, pelas agradáveis conversas;

A todos, muito obrigado!

A realização desta tese só foi possível graças à bolsa de doutoramento concedida pelo CNPq.

*porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu voo).*

João Cabral de Melo Neto

Resumo

Em virtude de a canção popular brasileira ser uma importante representação de nossa cultura, muitas pesquisas vêm sendo realizadas com o intuito de investigar, analisar e até avaliar nosso cancioneiro. Nesse contexto, esta tese apresenta um estudo dialógico-discursivo do gênero canção popular brasileira e de seu papel na formação do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. A partir das teorias do Círculo de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, realizamos uma descrição do gênero canção popular, dando atenção ao seu caráter dialógico e ao sincretismo linguístico-melódico. Juntamente com as teorias do Círculo de Bakhtin, trabalhamos com as propostas de Dominique Maingueneau para o estudo da enunciação e propomos um modelo de análise discursiva da canção popular fundamentado nos conceitos de *ethos*, cenas de enunciação e interdiscurso. Na primeira metade do século XX, o imaginário da cidade de São Paulo constituiu-se a partir da polêmica entre os discursos progressista e nostálgico, que orientou a produção de enunciados em diversas esferas discursivas, dentre as quais a da música popular. A partir da análise de canções que abordam essa polêmica, estudamos as relações dialógicas interdiscursivas entre os discursos ufanista, nostálgico e paródico, responsáveis pela configuração do imaginário da cidade de São Paulo no seu processo de metropolização.

Palavras-chave: Análise do Discurso, canção popular, São Paulo, dialogismo, gêneros do discurso.

Abstract

As Brazilian popular music is an important representation of our culture, many researches have been focusing on investigating, analyzing and evaluating our songs. In this context, this thesis presents a dialogical discourse study of genre of Brazilian popular music and its role in creating the imaginary of the city of São Paulo during the first half of the twentieth century. From the theories developed by Bakhtin Circle on the study of discourse genres, we describe the popular music genre, highlighting its dialogical characteristics, and the syncretism between lyric and melodic lines. Besides Bakhtin's theories, we worked on Dominique Maingueneau's proposals for the enunciation study in order to propose a discourse analysis pattern for Brazilian popular music based on the concepts of *ethos*, enunciation scenes and discourse. In the earlier decades of the twentieth century, the imaginary of the city of São Paulo was formed by the controversy between the progressive and nostalgic discourses, which guided the production of many discourses, including popular music. From the song analysis, we study the dialogic and interdiscursive relations among the nationalistic, nostalgic and parodic discourses, responsible for the construction of the imaginary of the city of São Paulo in the process of becoming a metropolis.

Keywords: discourse analysis, Brazilian popular music, São Paulo, dialogism, discourse genres.

Sumário

Introdução	09
PARTE I: Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira	20
1. O gênero canção popular brasileira	22
1.1 Os gêneros do discurso	22
1.2 Evolução e consolidação do gênero canção popular brasileira	34
2. O dialogismo na canção popular brasileira	48
2.1 Enunciado e dialogismo	48
2.2 As relações dialógicas	60
2.3 As relações dialógicas na canção popular brasileira	63
2.3.1 O intradialogismo	64
2.3.2 O interdialogismo	82
3. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira	89
3.1 A amplificação	89
3.2 Os gêneros primários na canção	94
3.3 Letra de canção e poesia	101
3.4 Letra e melodia	114
4. A enunciação na canção popular brasileira	143
4.1 A enunciação	143
4.2 O <i>ethos</i> na canção popular brasileira	150
5. Um caso exemplar	173
PARTE II: A canção e a cidade	182
1. A canção e a cidade na década de 30	184
1.1 O samba	197
1.2 A marcha	206
1.3 A música sertaneja	210
2. O imaginário da cidade de São Paulo na canção popular	217
2.1 As relações interdiscursivas	220
2.2 As relações interdiscursivas na canção popular paulistana	231
2.2.1 O discurso progressista	232
2.2.2 O discurso nostálgico	243
2.2.3 O discurso paródico	250
3. IV Centenário: o apogeu do discurso ufanista	257
4. Da paráfrase à paródia	284
4.1 A paráfrase	284
4.2 A paródia	288
Conclusão	304
Bibliografia	312
Discografia	326
Relação das canções citadas	328

Introdução

Na década de 1930, o rádio e o disco transformaram a música popular, ao inseri-la e difundi-la no ambiente urbano. Esse fenômeno sócio-cultural ocorreu praticamente em todo o mundo. O fado, as canções italianas e francesas, o *blues* e o tango também passaram por esse processo de adaptação da música popular e folclórica para música urbana. No Brasil, o samba, recém-libertado das senzalas, ganhou as ruas, as rádios e as casas para se tornar a matriz da música popular brasileira. A modernização urbana ocorrida na primeira metade do século XX fez da música popular brasileira um gênero discursivo bastante atuante. Essa nova música que se expandia pelas cidades, por meio do disco e do rádio, angariava cada vez mais adeptos: compositores, intérpretes, ouvintes e estudiosos.

No Brasil, o sucesso da canção popular brasileira no começo do século XX provocou a atenção de diversos intelectuais como Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. Ainda que se ativessem a uma oposição entre música urbana e música folclórica - valorizando esta última -, esses autores foram os primeiros a debruçarem-se sobre a canção popular urbana. O poeta e também musicólogo Mário de Andrade voltou sua atenção para essa nova música que invadia o espaço sonoro urbano na esteira do progresso paulistano. As considerações do eminente modernista a respeito da canção popular urbana (ANDRADE, 1976, p. 321-2, 331), ainda que, às vezes, elogiosas, revelam uma desvalorização dessa música "popularesca". Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, lançou, em 1947, *Música popular brasileira*, obra em que se dedicou ao estudo da música folclórica, reservando poucas páginas à canção urbana.

Além desses trabalhos, um novo tipo de produção intelectual sobre a música urbana era realizado por pessoas pertencentes ao círculo social dos compositores. Vagalume, autor de artigos sobre o choro e o samba; Orestes Barbosa, jornalista e exímio letrista; e Almirante, radialista, cantor e compositor,

parceiro de Noel Rosa, escreveram obras pioneiras sobre a música popular urbana¹.

Na década de 50, a criação da *Revista da música popular* contribuiu para a constituição de um cânone da música popular brasileira e para a afirmação da canção popular como um gênero de excelência na esfera musical. Nela escreveram compositores, poetas, jornalistas e pesquisadores². Essa diversidade de abordagens sempre foi uma característica dos estudos sobre a canção no Brasil. O subtítulo do livro de Vasco Mariz, *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular* (1959), demonstra a divisão estabelecida pelos estudiosos da canção na metade do século XX. Nessa obra, a canção popular urbana já mereceu bastante atenção do autor.

Na década de 60, José Ramos Tinhorão publicou *Música popular: um tema em debate*, discutindo diversas questões sobre a música popular brasileira, desde a formação dos primeiros gêneros, como o choro; até a atuação da canção na realidade social da época, quando a bossa-nova despontava, quebrando paradigmas na música popular. Na década de 70, o jornalista José Eduardo (Zuza) Homem de Mello publicou *Música popular brasileira*, obra que apresentava uma série de entrevistas realizadas com compositores e intérpretes de canções populares. A distância de três décadas que separa as obras homônimas do jornalista, publicada em 1976, e da pesquisadora Oneyda Alvarenga não é apenas temporal, mas principalmente conceitual. Segundo Sandroni (2004, p. 28), "do mesmo modo que todos entenderam o título do livro de Oneyda em 1946, todos compreenderam o título de Zuza em 1976. E, no entanto, eles se referiam a coisas bem diferentes". Aquela entendia como música popular a rural, anônima e não-mediada; enquanto este a compreendeu como urbana, autoral e mediada pelo disco ou pelo rádio. Os estudos da música popular brasileira, no decorrer do século XX, apresentaram marcante caráter biográfico ou descritivo. Se, por um lado, a tradição do pesquisador-jornalista foi responsável pela preservação e

¹ *Na roda do samba*, 1933, de Vagalume; *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores*, 1933, de Orestes Barbosa; *No tempo de Noel Rosa*, 1963, de Almirante.

² Rubem Braga, Manuel Bandeira, Lúcio Rangel, Mário de Andrade, Ary Barroso, entre outros, escreveram para a *Revista da música popular*.

valorização da cultura musical brasileira, por outro, também responde pelo tom impressionista, romântico e exaltador com que pintaram o cenário da música popular brasileira.

Nos anos 70, publicações acadêmicas em diversas áreas do conhecimento trouxeram contribuições para o desenvolvimento dos estudos da canção popular brasileira. Cronologicamente, podemos citar "MPB: uma análise ideológica" (1976), de Walnice N. Galvão; *Música popular. De olho na fresta* (1977), de Gilberto Vasconcelos e *Música popular e moderna poesia brasileira* (1978), de Affonso Romano de Sant'Anna. Na década de 80, o interesse acadêmico pela canção popular brasileira aumentou, promovendo a abertura de novas linhas de estudo. Na Literatura, destacam-se os trabalhos de José Miguel Wisnik, como "Getúlio da paixão cearense" (1982); e, na Semiótica, as pesquisas pioneiras de Luiz Tatit para o estudo da compatibilização da letra com a melodia, característica fundamental da canção, apresentadas em *A canção: eficácia e encanto* (1987). A historiografia da música popular brasileira também tomou a canção como objeto de estudo. Os trabalhos de Contier (1985), Moraes (1997) e Napolitano (2001), apresentam conhecimentos históricos imprescindíveis para a abordagem da relação entre a canção e a sua época.

No final do século XX, os estudos da canção já abrangiam diversas áreas acadêmicas. As pesquisas desenvolvidas nas universidades aprofundaram-se na investigação desse objeto. Os estudos linguísticos esforçaram-se para apresentar propostas que possibilitassem a análise de canções, respeitando suas características fundamentais: a relação entre letra e melodia na constituição de seu enunciado, e o dialogismo interdiscursivo na constituição de seu discurso. Para isso, foram assimiladas teorias linguísticas e discursivas predominantes nas últimas décadas do século XX. A Semiótica da Canção idealizada por Tatit já oferecia um modelo de análise bastante produtivo. Seguindo outra linha teórica, Costa (2001) adaptou os conceitos de enunciação propostos por Maingueneau ao estudo da MPB.

Atualmente, o reconhecimento da importância da canção popular na formação da cultura brasileira é grande. Os estudos musicais, históricos e

linguísticos da canção proliferaram, e veem-se diversas publicações voltadas para esse tema, seja na recuperação documental³, seja na observação do contexto sócio-político⁴, seja na análise dos enunciados⁵. Aliás, esses elementos compõem a tríade fundamental do estudo da canção. A gravação original é um documento que registra não só a voz do intérprete, mas uma voz social que está presente nos componentes linguístico e musical⁶. O elemento histórico é imprescindível para a compreensão de uma canção, visto todos seus aspectos serem determinados pelo estilo de uma época, e a canção popular brasileira apresentar uma relação intrínseca com o contexto sócio-político do país. Desde as primeiras marchinhas do começo do século, passando pela consagração do samba na ditadura do Estado Novo, pela Bossa Nova nos anos dourados, pela canção de protesto na Ditadura Militar e pelo rock brasileiro na reabertura política, a canção sempre participou como protagonista no interdiscurso sócio-político.

Em se tratando da análise da canção, os estudos linguísticos - apesar de suas limitações metodológicas - já possibilitam análises mais científicas e objetivas. A Semiótica da Canção solucionou o problema do estudo da melodia na análise linguística; entretanto, não resolveu a questão do contexto histórico. Para superar essa limitação, já no século XXI, os estudos da canção voltaram-se para o discurso. Por compreender o enunciado como produto de uma conjuntura discursiva e compreender a enunciação como o elo entre as condições de produção e o enunciado, a Análise do Discurso oferece a possibilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, por meio da observação do posicionamento discursivo do enunciador no interdiscurso.

Dentre as diversas teorias discursivas, as ideias de Mikail Bakhtin ainda não haviam sido contempladas no estudo da canção. Apesar de somente a partir dos anos 80 as propostas do pensador russo para o estudo dialógico da linguagem ganharem força nos estudos literários e linguísticos no Brasil, as concepções apresentadas em suas obras, escritas no decorrer do século XX, transformaram

³ JUBRAN, 2000.

⁴ MORAES, 2000.

⁵ MATOS, 2001.

⁶ Isso não impede o pesquisador de trabalhar com outras gravações.

as pesquisas literárias, linguísticas e discursivas. A noção de gêneros discursivos, tão cara ao pensamento bakhtiniano, está dispersa em toda a obra do Círculo de Bakhtin, entretanto o esboço elaborado pelo pensador russo em "Os gêneros do discurso" (2003 [1951-53]) registrou as suas propostas e deixou abertas as portas para o desenvolvimento dos estudos discursivos, não só dos textos linguísticos, mas também de textos sincréticos como a canção popular brasileira.

Em virtude do reconhecimento e da valorização da canção popular, muitas pesquisas foram realizadas com o intuito de investigar, analisar e até avaliar nosso cancionário. Nesse contexto, propusemo-nos a pesquisar sobre o seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Este trabalho visa fundamentalmente a dois objetivos: estudar a polêmica entre o discurso nostálgico e o progressista no interdiscurso da nova metrópole progressista e realizar uma descrição do gênero discursivo canção popular brasileira urbana. Ao estudar o discurso sobre o progresso da cidade de São Paulo na canção popular, buscamos compreender como se estabeleceu a oposição entre o discurso progressista e o nostálgico na primeira metade do século XX. Essa polêmica, que se instituiu durante o processo de metropolização da cidade, ocupou grande parte da produção musical, literária, jornalística e artística da época, oferecendo um rico material para as pesquisas discursivas. O segundo objetivo surgiu em decorrência da necessidade de conhecermos as características discursivas do gênero "canção popular" para podermos atingir o primeiro objetivo. Um estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira deve partir do conceito de gênero discursivo, pois o gênero determina o enunciado na sua constituição estilístico-composicional e media as relações da enunciação com as condições de produção. O trabalho com as teorias discursivas dialógicas exigiu a proposição de novas formas de abordagem da canção que dessem conta da complexidade de seu sincretismo e, ao mesmo tempo, observassem as relações entre o enunciado e seu contexto discursivo.

A partir das teorias do Círculo de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, observamos como o discurso se estabelece em determinadas esferas discursivas nas quais constitui formas estáveis de enunciados. Com base nessas

propostas, procuramos fazer uma descrição do gênero canção popular no início do século XX. Juntamente com as teorias bakhtinianas, trabalharemos com as propostas de Maingueneau sobre a enunciação e a gênese do discurso. Seguindo pelos caminhos sugeridos pelo professor francês, concebemos um modelo de análise da canção popular fundamentado nas teorias dialógico-discursivas e também nas propostas de Luiz Tatit sobre as relações entre a letra e a melodia. Esse modelo propõe uma abordagem da canção a partir dos elementos presentes no enunciado, compreendidos como resultado das escolhas do enunciador. O discurso de uma canção pode ser compreendido observando-se como esse enunciador cria a sua imagem - o seu *ethos* -, como elabora a cena de enunciação e como dialoga com outros discursos.

Por se tratar de um gênero sincrético que relaciona a linguagem verbal e a musical, a canção deve ser compreendida tendo como princípio essa característica fundamental. Analisando as pistas deixadas pelo enunciador no enunciado, podemos investigar o processo constitutivo da enunciação, que na canção passa obrigatoriamente pela maneira como o cancionista compatibiliza a letra e a melodia.

Na interdisciplinaridade⁷ entre a teoria bakhtiniana, a Análise do Discurso e a Semiótica da Canção, a primeira, que propõe um posicionamento dialógico frente ao enunciado, é o principal ponto de vista teórico que adotamos; a segunda, representante dos avanços da teoria dialógico-discursiva no decorrer do século XX, possibilita-nos a construção de um modelo de análise; e a terceira, devido à pertinência de suas propostas para o estudo da relação entre letra e melodia, constitui uma ferramenta imprescindível para o estudo dessa particularidade que caracteriza o gênero canção.

⁷ Um dos princípios da análise discursiva, que propõe um trabalho nas margens de outras áreas como a Linguística, a Literatura, a Filosofia, a História etc., é a interdisciplinaridade. "É preciso considerar o ambiente dos anos 60 para compreender as correntes que modelaram o atual campo de análise do discurso. Assinalem-se, em particular, a etnografia da comunicação (Gumperz e Hymes, 1964) e a Escola Francesa; a isso se junta o desenvolvimento das correntes pragmáticas, as teorias da enunciação e a linguística textual. É necessário, também, dar um lugar para reflexões vindas de outros domínios, tais como a de Foucault (1969b), que desloca a história das ideias para o estudo dos dispositivos enunciativos, ou a de Bakhtin, no que diz respeito, em particular, aos gêneros de discurso e à dimensão dialógica da atividade discursiva" (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004, p. 43).

Essas áreas com as quais trabalharemos possuem finalidade e campo de atuação bem definidos. Os estudos bakhtinianos preocupam-se com as relações dialógicas, a Análise do Discurso com as condições de produção do discurso e a Semiótica, com a significação no enunciado. No entanto, isso não invalida a proposta de relacionar essas áreas, pois elas partem do mesmo objeto, o enunciado, particularmente o linguístico, seja ele o oral, o escrito ou, aquele que é objeto de nosso estudo, o cantado.

A visão estruturalista que orientou os estudos linguísticos ocidentais por todo o século XX delimitou não apenas o campo de atuação das disciplinas, mas também as fronteiras entre os níveis linguísticos e, depois, textuais. Os arquétipos criados a partir da concepção dos níveis de descrição teórica estruturaram a compreensão do enunciado na Linguística. Partindo das oposições fonológicas, passando pelas unidades morfológicas, pelas relações sintáticas, até chegar ao nível textual, os estudos linguísticos desenvolveram-se rumo à especificidade. Essa metodologia, ao mesmo tempo que proporcionou a delimitação das disciplinas, o aprofundamento e o desenvolvimento dos estudos linguísticos, também provocou uma divisão das áreas.

Com o progresso e a diversificação das linhas de pesquisa, ocorre o fenômeno da aparente incompatibilidade teórica. Aparente, porque as diferenças entre essas disciplinas são consequência de uma metodologia fundamentada na compartimentalização teórica que demonstrou a sua limitação no estudo da relação entre o enunciado e seu contexto discursivo.

Frente a essa questão, a Linguística desenvolveu várias linhas de pesquisa que contribuíram para a evolução dos estudos discursivos: a Análise do Discurso, a Semiótica, a Pragmática, a Linguística textual etc. Ainda que elas tenham a sua própria teoria e metodologia, todas pressupõem um nível discursivo e apresentam um instrumental para a análise das relações discursivas.

Tendo em vista o estágio de evolução em que se encontram as diversas linhas de pesquisa linguísticas atualmente, acreditamos que a interdisciplinaridade seja uma estratégia que pode contribuir para o desenvolvimento dos estudos discursivos da canção. Não apenas pelo fato de as diversas linhas teóricas da

Linguística trabalharemos com o mesmo objeto de estudo, o enunciado, mas também por estarem conscientes de que o enunciado precisa ser compreendido discursivamente, ou seja, na relação com outros enunciados.

O percurso de análise discursiva da canção que propomos é fundamentado no conceito da interdisciplinaridade entre diferentes áreas dos estudos linguísticos e discursivos. Esse percurso tem como finalidade orientar uma análise da canção popular, compreendendo a significação linguístico-musical como resultado de um processo discursivo. Seguindo as propostas de Mikhail Bakhtin, são observadas as relações interdiscursivas e dialógicas presentes nos enunciados, compreendidos como manifestações de um determinado gênero discursivo. Tomada como amplificação⁸ de um ato de fala, estabelecemos um modelo de análise da canção fundamentado nas relações dialógicas entre os gêneros primários e secundários da comunicação. Para estudar a enunciação, trabalharemos com o conceito de posicionamento enunciativo, proposto por Maingueneau, que a compreende como uma cena elaborada por um enunciador que assume um *ethos*, posicionando-se, então, no interdiscurso. Tendo em vista que a canção é um texto sincrético que reúne o código musical e o linguístico, trabalharemos também com as propostas de Luiz Tatit para o estudo da compatibilização do componente linguístico com o melódico. Frente à especificidade de cada uma dessas disciplinas, de suas potencialidades, mas também de suas limitações no estudo do enunciado, a interdisciplinaridade torna-se uma estratégia eficiente para um estudo discursivo da canção popular. Porém, conscientes das limitações impostas pelos estudos linguísticos para o estudo desse gênero discursivo, principalmente devido ao sincretismo entre a linguagem verbal e a musical que a caracteriza, limitamos a abordagem do objeto à observação da compatibilidade entre a letra e a melodia. Ainda que esse recorte sacrifique elementos musicais constituintes do enunciado-canção, como a harmonia, o arranjo e a interpretação, ele nos permite dar conta dos elementos discursivos característicos da canção popular, como a entonação vocal, a

⁸ Conceito proposto por Todorov (1980).

heteroglossia, o dialogismo entre os gêneros primários e secundários, a constituição verbo-musical do enunciador e seu posicionamento no interdiscurso.

A delimitação do *corpus* de nossa pesquisa foi estabelecida em função da finalidade de cada parte desta tese. Na parte I, procuramos apresentar um estudo dialógico-discursivo do gênero canção. Para isso trabalhamos com canções compostas nas primeiras décadas do século XX, período em que o gênero definiu-se em função do disco e do rádio. Na parte II, a fim de estudar o papel da canção popular na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, selecionamos um conjunto de canções que abordam o crescimento da cidade desde a década de 1920, passando pelo advento de seu IV Centenário, em 1954, e chegando à década de 1960. Esse *corpus* também foi definido tendo como critério a apresentação dos gêneros musicais mais representativos do cancionário popular à época como o samba, a música sertaneja e a marcha.

Determinada a linha teórica, delimitada a abordagem do objeto e definido o *corpus*, passamos então à organização dos capítulos da tese. Na parte I, apresentaremos um estudo do gênero canção popular, orientado pelas teorias dialógicas do Círculo de Bakhtin e pelas propostas de Dominique Maingueneau para a análise do discurso. No capítulo 1, "O gênero canção popular brasileira", a fim de compreender a formação desse gênero discursivo, faremos inicialmente uma exposição teórica sobre o conceito de gêneros discursivos, abordando a noção das esferas discursivas e, conseqüentemente, dos gêneros primários e secundários. A seguir, mostraremos a evolução do gênero canção popular urbana com o crescimento das cidades e a popularização das canções até a sua consolidação no século XX, consequência do advento do disco e do rádio. No capítulo 2, "O dialogismo na canção popular brasileira", apresentaremos as propostas de Bakhtin para o estudo das relações dialógicas e, a seguir, observaremos como o discurso da canção popular brasileira se constituiu dialogicamente no decorrer das primeiras décadas do século XX. No capítulo 3, "Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira", estudaremos o processo de composição verbo-musical das canções. Partindo das propostas de Todorov, fundamentadas no princípio dialógico bakhtiniano, analisaremos o

processo de composição da canção compreendendo o gênero como a amplificação de um ato de fala. No capítulo 4, “A enunciação da canção popular brasileira”, seguindo as propostas de Maingueneau para a análise discursiva, observaremos particularmente como o enunciador-cancionista trabalha os componentes linguísticos e melódicos na construção da cena de enunciação e, particularmente, de sua imagem discursiva, o *ethos*. No último capítulo dessa primeira parte, “Um caso exemplar”, analisaremos a canção *Dá nela*, de Ary Barroso, a fim de verificar a validade dos conceitos teóricos expostos.

Na parte II, intitulada “A canção e a cidade”, realizaremos um estudo de canções compostas na primeira metade do século XX cujo tema é o processo de metropolização da cidade de São Paulo. O discurso dessas canções sobre o progresso da cidade será estudado no contexto da consolidação da canção popular paulistana. No capítulo 1, “A canção e a cidade na década de 30”, apresentaremos um panorama histórico, social e musical da cidade à época. Foi na primeira metade desse século que São Paulo se transformou em uma metrópole. Esse processo de desenvolvimento acelerado foi bastante polêmico, gerando debates em diversos campos da sociedade. Na literatura, no jornalismo, na política, nas conversas cotidianas e na canção popular, o progresso da capital paulista foi um tema muito comentado. Some-se a esses aspectos o desenvolvimento dos recursos tecnológicos de gravação e de divulgação, o disco e o rádio, e tem-se o contexto ideal para a constituição do gênero canção popular, que, inevitavelmente, se posicionou frente ao vertiginoso progresso da metrópole paulistana. No segundo capítulo, “O imaginário da cidade de São Paulo na canção popular”, fundamentados nas propostas de Maingueneau para o estudo da gênese dos discursos, estudaremos o papel da canção na constituição do imaginário da cidade de São Paulo, observando as relações dialógicas interdiscursivas entre os discursos veiculados no cancioneiro popular das décadas de 30, 40 e 50. Nesse período, a polêmica entre os discursos progressista e nostálgico orientou a produção de um grande número de enunciados em diversas esferas da comunicação social, particularmente na canção popular. No capítulo 3, “IV Centenário: o apogeu do discurso ufanista”, estudaremos a predominância do

discurso ufanista-progressista na canção popular em torno das comemorações do quarto-centenário da cidade de São Paulo. Por último, no capítulo 4, observaremos a transformação do imaginário da cidade com o fim da febre ufanista. A retomada do discurso paródico na representação da cidade configura um novo interdiscurso e, conseqüentemente, um novo imaginário, que encontrará nos sambas de Adoniran Barbosa a sua mais completa tradução.

As pesquisas acadêmicas sobre a canção popular brasileira ganharam força nas últimas décadas. Pesquisadores filiados a diversas linhas teóricas tomaram a canção popular como objeto, conscientes da importância de investigar uma das principais representações da cultura brasileira. Os avanços das teorias discursivas, como a Semiótica e a Análise do Discurso, contribuíram para que a canção popular fosse estudada tendo em vista a sua característica fundamental, a relação entre o componente linguístico e musical; e compreendida em função de suas condições de produção, respectivamente. Nesse contexto, as teorias dialógicas podem contribuir para o avanço dos estudos sobre a canção popular brasileira, por oferecerem um arcabouço teórico que possibilita observar a constituição dos enunciados no dialogismo interdiscursivo. Essa interdisciplinaridade entre as teorias dialógico-discursivas, as propostas da Análise do Discurso e o modelo da Semiótica da Canção possibilitam um estudo amplo, profundo e, principalmente, dialógico desse gênero discursivo. Com este trabalho, pretendemos, sobretudo, contribuir com os avanços conquistados pelos estudos linguísticos da canção popular brasileira.

PARTE I

Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguiertes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En os desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, Libro Cuarto, cap XLV, Lérída, 1658.
In BORGES, 1989, v.2, p. 225.

1. O gênero canção popular brasileira

1.1 Os gêneros do discurso

Segundo as propostas de Bakhtin, o enunciado deve ser estudado tendo em vista o seu gênero:

A língua materna - sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega a nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciações concretas que nós ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. Nós assimilamos as formas da língua somente nas formas de enunciações e justamente com essas formas. As formas da língua e as formas típicas do enunciado, isto é os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência em conjunto e estreitamente vinculadas (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.282-3).

Partindo desse pressuposto, apresentaremos, neste capítulo, uma parte teórica na qual destacaremos os pontos fundamentais da teoria do Círculo de Bakhtin que tratam dos gêneros discursivos. A seguir, enfocando o caráter histórico do gênero, mostraremos como ocorreu o processo de desenvolvimento e consolidação do gênero canção popular brasileira na primeira metade do século XX.

O conceito de gênero discursivo já aparece na obra do Círculo de Bakhtin em *O método formal no estudo literário: uma introdução crítica à poética sociológica*, lançada em 1928, com a assinatura de Medvedev. Em “Os elementos da construção artística”, a questão do gênero é apresentada como uma crítica às propostas formalistas para o estudo da linguagem poética. Segundo Bakhtin/Medvedev (1994, p.207), ao definirem o gênero como “certo agrupamento permanente e específico dos procedimentos com uma dominante determinada” os formalistas demonstram não compreender a sua importância. Esse

posicionamento seria consequência de uma falha metodológica na teoria formalista, que só se dedicou à questão dos gêneros após o estudo da estrutura poética. Já a poética sociológica proposta por Bakhtin/Medvedev tem como princípio o estudo do gênero, pois “uma obra só é real na forma de um gênero determinado. A importância estrutural de cada elemento só se pode compreender unicamente em relação ao gênero” (1994, p.208).

A primeira questão abordada nesse texto é a conclusibilidade dos enunciados, que, observados sob a ótica dos gêneros discursivos, revelam aspectos da teoria do Círculo de Bakhtin, como a concepção das esferas discursivas da vida, da ciência e da arte. No cotidiano, a conclusibilidade do enunciado depende das condições externas de comunicação; o enunciado científico sempre será inconcluso; já a obra de arte tem na possibilidade da conclusão uma de suas características particulares. Essa questão será retomada e desenvolvida por Bakhtin em “Os gêneros do discurso” (2003 [1951-53]) ao tratar da conclusibilidade do enunciado.

O gênero apresenta uma dupla orientação na realidade. O enunciado constituiu-se tendo em vista uma situação de comunicação; ocupando, assim, um lugar no cotidiano de determinada esfera discursiva. Além disso, ele também se orienta para a vida, abarcando determinados aspectos da realidade. A maneira como cada gênero seleciona os elementos da realidade e a profundidade com que os trata constituem o seu conteúdo temático, elemento indissoluvelmente ligado ao estilo e à forma composicional na constituição do gênero.

Para os formalistas, a unidade temática do enunciado constrói-se por meio da combinação de palavras e frases segundo uma ideia central. Essa concepção é criticada por Bakhtin/Medvedev, para quem o tema transcende a língua. O enunciado todo, compreendido como atuação discursiva e ato sócio-historicamente determinado, é orientado em direção ao tema. O conjunto dos significados verbais é apenas um dos recursos para controlar o tema, assim como as formas genéricas que o definem segundo o princípio da dupla orientação, a partir de sua unidade temática interior e de seu processo de geração exterior.

Se é verdade que a consciência humana compreende a realidade através da linguagem, é preciso acrescentar que a linguagem só adquire sentido através de enunciados, elaborados segundo determinadas formas institucionalizadas, os gêneros discursivos. Compreendido como um sistema de recursos e modos de tratar o real através da linguagem, cada gênero é criado, difundido e estabilizado para que a consciência humana possa dar conta dos diversos aspectos da sociedade. Assim, os gêneros desempenham papel importantíssimo na apreensão do real, pois através deles o homem organiza, compreende e comenta o seu mundo. Como os gêneros e a realidade acessível através deles estão intrinsecamente relacionados, uma poética do gênero só pode ser concebida como uma sociologia do gênero.

As considerações sobre os gêneros apresentadas em “Os elementos da construção artística” (1994 p. 207) dialogam com as propostas formalistas, e a principal crítica recai sobre a concepção de que os gêneros são uma combinação de elementos estruturais desvinculados da comunicação social e da compreensão temática da realidade. Os conceitos abordados por Bakhtin/Medvedev nesse diálogo aparecem desenvolvidos em outras obras de Bakhtin, fato que atesta a produtividade e a coerência das idéias no Círculo bakhtiniano.

Para Bakhtin, a língua é utilizada na comunicação sob a forma de enunciados concretos e únicos realizados por integrantes de uma determinada esfera da comunicação discursiva, também designada na obra do Círculo como esfera da criatividade ideológica, da atividade humana, da utilização da língua, campo de atividade e ideologia. Esses termos designam esferas discursivas existentes na comunicação social como a artística, a cotidiana, a científica, a política, a religiosa etc.

As diversas esferas da comunicação constituem-se e relacionam-se por meio de enunciados concretos. Uma esfera de comunicação, compreendida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que seus enunciados se constituem por um processo dialógico. Os gêneros discursivos, por um lado, apresentam-se como realizações das interações produzidas na esfera da comunicação verbal e, por outro, como resultado da expansão para outras

esferas, graças à dinâmica dialógica dos códigos culturais. O conceito de esfera discursiva é de grande importância para o estudo dos gêneros. Bakhtin (2003 [1951-1953], p. 267) aponta a causa da ineficácia dos estudos até então realizados:

Tudo isso é resultado direto da incompreensão da natureza de gênero dos estilos de linguagem e da ausência de uma classificação bem pensada dos gêneros discursivos por campos de atividade (bem como da distinção, muito importante para a estilística, entre gêneros primários e secundários).

No processo dialógico de constituição das esferas discursivas, o gênero manifesta-se como memória criativa, carregando a responsabilidade de atualizar as tradições genéricas, mantendo as heranças de enunciados anteriores, mas renovando-se no contexto da comunicação social.

A experiência discursiva forma-se e desenvolve-se pela interação entre enunciados no processo de assimilação do “outro”. Todo enunciado é pleno de palavras de outros em graus diversos de alteridade, de assimilabilidade, de aperceptibilidade e de relevância. Esse “outro” empresta ao enunciado o seu tom valorativo que é assimilado e reelaborado. Assim, a expressão de um enunciado será sempre reflexo da expressão alheia.

Um enunciado nunca é indiferente aos outros, pois ele não se basta. Logo, os enunciados de uma esfera discursiva repercutem-se, podendo dialogar, inclusive, com os de outras esferas. Esse fato determina-lhes um caráter de resposta aos enunciados precedentes, e de modelo aos subsequentes, como se estivessem constantemente dialogando. Segundo as propostas do teórico russo, tomando o enunciado como um produto dialógico, poderemos compreender como os gêneros discursivos se constituem nas suas esferas de atuação. A partir dessas reflexões, Bakhtin (2003 [1951-1953], p.296) propôs o postulado de que “todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo”.

Segundo Grillo (2006, p. 147),

[...] a noção de campo/ esfera está presente em toda a obra do Círculo de Bakhtin. Ela se constitui em importante alternativa para pensar as especificidades das produções ideológicas (obras literárias, artigos científicos, reportagens de jornal, livro didático, etc.), sem cair na visão imanente da obra de arte do formalismo nem no determinismo do marxismo ortodoxo. As esferas dão conta da realidade plural da atividade humana. Essa diversidade é condicionadora do modo de apreensão e transmissão do discurso alheio, bem como da caracterização dos enunciados e de seus gêneros.

O conceito de esferas discursivas é fundamental para o estudo do enunciado e dos gêneros, pois os elementos que constituem o enunciado são determinados pelas características de sua esfera. De acordo com Souza (2002, p.104),

O enunciado concreto encontra seu lugar nas relações com enunciados anteriores do mesmo tipo. Nesse sentido, o conjunto de enunciados típicos, ou seja, que pertence a uma determinada esfera de sentido, é o que o Círculo chama de gêneros do discurso.

As teorias do Círculo compreendem que cada gênero tem a sua esfera de atuação, em relação à qual é insubstituível; mas também que cada novo gênero ou a sua renovação estética supre uma lacuna na comunicação social e supera os recursos e limitações de gêneros anteriores. Esse processo dinâmico contribui para o enriquecimento do gênero e para a ampliação de sua influência social.

Um dos pontos fundamentais da teoria sobre os gêneros apresentada por Bakhtin é o conceito de gêneros primários e secundários e os processos de interação entre ambos:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se

complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.262).

Frente a essa diversidade dos gêneros discursivos, o teórico russo propõe que, para se definir a natureza geral do enunciado, devem ser observadas as diferenças e as relações entre os gêneros primários (simples), que fazem parte da comunicação cotidiana, e os secundários (complexos), que dizem respeito à comunicação exercida por meio de códigos culturais artísticos e ideológicos elaborados. Os gêneros secundários incorporam e reelaboram diversos gêneros primários, mas nessa operação os primários adquirem caráter especial por perderem o vínculo com a realidade. Os exemplos que Bakhtin cita são a carta e a réplica do diálogo que, no romance, adquirem caráter artístico-literário.

Em seu primeiro texto, "Arte e responsabilidade", de 1919, Bakhtin já compreendia a cultura humana em três setores: a ciência, a arte e a vida, no interior dos quais, o gênero se constitui como primário (vida) ou secundário (arte e ciência). No ensaio "O discurso na vida e o discurso na arte", Bakhtin/Volochinov considera os gêneros primários fundamentais para a constituição dos gêneros secundários, no caso, a poesia.

A respeito da importância dos estudos sobre o gênero, Bakhtin (2003 [1951-1953], p. 264) é bastante enfático: "Achamos que em qualquer corrente especial faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciado (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros do discurso".

Para estudar um gênero discursivo secundário, devem ser observadas as suas relações dialógicas com os gêneros primários que ele assimila, além do seu processo histórico de constituição como gênero em determinada esfera da comunicação social; pois, segundo Bakhtin (2003[1951-1953], p.263), "no processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples) que se formam nas condições da comunicação discursiva imediata".

Os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada esfera da atividade humana. Nas palavras de Bakhtin (2003 [1951-1953], p.266),

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis.

A partir dessas características apontadas, compreende-se que são três os elementos que compõem um gênero: o estilo, o conteúdo temático e a construção composicional.

Todo gênero apresenta um conteúdo temático. Para Bakhtin, a consciência humana possui um repertório de gêneros para produzir, apreender e comentar a realidade. Certos aspectos da vida só podem ser concebidos por determinados gêneros, os quais só podem ser aplicados sob condições estabelecidas pela sua esfera de atividade e cada gênero possui os seus próprios modos de ver e de conceber a realidade que são acessíveis somente a ele:

Um artista deve apreender a realidade mediante a ótica de um gênero. Certos aspectos da realidade só podem ser compreendidos em relação com os determinados modos de sua expressão. Por outro lado, esses modos de expressão só podem aplicar-se a determinados aspectos da realidade (BAJTÍN/MEDVEDEV, 1994, p.214).⁹

Fiorin (2006, p.62), ao apresentar as propostas de Bakhtin para o estudo do gênero, afirma que "o conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas um domínio de sentido de que se ocupa o gênero".

Compreendido dessa forma, o conteúdo temático determina a seleção dos aspectos da realidade com os quais o gênero opera: a profundidade de apreensão do real, a ocupação do espaço na comunicação social e o posicionamento axiológico, que orienta a entonação valorativa e a expressividade do enunciado.

⁹ "Un artista debe aprender a la realidad mediante la óptica de un género. Ciertos aspectos de la realidad sólo pueden comprender-se em relación com los determinados modos de su expresión. Por otro lado, estos modos de expresión sólo pueden aplicar-se a determinados aspectos de la realidad".

A construção composicional de um gênero é responsável pela organização material do enunciado. Bakhtin (2003 [1951-1953], p. 261) assinala:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo temático e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo por sua construção composicional.

Percebe-se, então, o elevado valor atribuído à construção composicional. Porém, apesar de determinar a forma do enunciado, ela não pode ser compreendida apenas por essa propriedade; pois, como assinala Bakhtin (1993 [1920-1924], p.57), ela se constitui como a forma de um conteúdo realizada em um material.

O gênero não pode ser reduzido à sua unidade formal, apesar de poder ser reconhecido pelas suas regularidades linguístico-textuais, pois a forma não o cria nem o define. O que o constitui é a situação social de interação que ele promove e não apenas as suas propriedades formais. A forma composicional de um gênero é uma estrutura de comunicação estabelecida dentro de uma esfera de atividade. Ela é um modelo de enunciado resultante das relações de interação que o gênero realiza nessa esfera. Nesse processo de comunicação social, o gênero se configura por meio de sua forma típica estabelecida em função de um interlocutor que, ao reconhecer um gênero, expecta a extensão de sua totalidade discursiva, a sua composição, a sua expressividade, o seu estilo e a sua intenção discursiva.

O estilo diz respeito às possibilidades de utilização dos recursos linguísticos permitidas pelo gênero conforme a sua esfera de atuação. Bakhtin pensa o estilo relacionado ao conteúdo temático e à forma composicional na constituição do gênero:

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção de conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da

comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade do gênero do enunciado como seu elemento (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p. 266).

Nessa concepção, o estilo está relacionado às formas típicas de enunciado, os gêneros discursivos, pertencentes a uma determinada esfera discursiva, e às funções comunicativas que eles exercem dentro de sua esfera. Há gêneros, como os artísticos, que permitem a impressão de um estilo individual e a utilização de uma diversidade de estilos, porém existem outros gêneros que trabalham menos com a criatividade e a originalidade, pois são padronizados, reduzindo a marca do estilo pessoal. Percebe-se, então, que a um determinado gênero corresponde determinado estilo.

O estilo é estabelecido pela esfera e pelo gênero; porém, quando pensamos em estilo individual, segundo as propostas do Círculo, vemos que ele se constitui sempre de forma dialógica:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para o outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou (BAKHTIN, 2005, p.203).

Vê-se que, para se compreender a palavra em sua plenitude, é preciso tomá-la na relação com as outras palavras. Para isso, é imprescindível observá-la não só no interior do enunciado concreto, mas também na cadeia da comunicação verbal. Da mesma forma, o estilo deve ser compreendido nas relações do enunciado concreto com outros enunciados, já que ele também se constitui dialogicamente:

O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a

nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p. 298).

Brait (2005a, p. 94-95), ao comentar a concepção bakhtiniana de estilo, assinala:

O estilo pode ser objeto de um estudo específico, especializado, considerando-se, dentre outras coisas, que os estilos têm a ver, também, com o gênero, o que implica coerções linguísticas, enunciativas e discursivas, próprias da atividade em que se insere.

Os gêneros discursivos não se resumem a conjuntos de dispositivos formais, nem a formas pré-estabelecidas de combinação dos elementos linguísticos. Compreendidos como modos de conceber os diferentes aspectos da realidade; por um lado, a criação de novos gêneros permite a atualização dos modos de apreensão da realidade; por outro, as transformações na vida social e a expansão da realidade promovem o desenvolvimento de novos gêneros e a adaptação dos já existentes.

Os gêneros discursivos possibilitam a criação de enunciados que apresentam uma avaliação axiológica da realidade. Essa visão de mundo que o gênero permite não é apenas uma forma, nem apenas uma ideologia, entendida como conjunto de princípios; mas uma ideologia modeladora da forma, compreendida como uma atividade que resulta de uma avaliação do objeto.

Como a comunicação humana ocorre por meio de enunciados, que são formulados segundo os princípios de determinados gêneros; todo artista, para criar, deve apreender a realidade com os olhos de um gênero. Isso quer dizer que ele deve observar os aspectos aos quais o gênero é adaptado, visualizá-los à maneira do gênero e organizar o conteúdo segundo as suas possibilidades e normas. Os autores que contribuem para esse conjunto de enunciados aprendem

a experimentar o mundo segundo o próprio gênero e sua obra enriquece a capacidade de o gênero abordar a realidade.

Os gêneros discursivos trazem resíduos de comportamentos passados e guiam comportamentos futuros, apresentando uma orientação retrospectiva e prospectiva. Todo gênero carrega um conjunto de valores e experiências da realidade que são atualizados pelas novas conjunturas históricas e sociais.

Cada cultura possui um vasto âmbito de atividades sociais, o que exige uma variedade de gêneros. Assim como os eventos e as atividades que se perpetuam na história de uma sociedade, essas culturas possuem gêneros cristalizados em sua memória que transmitem grande parte de sua sabedoria, principalmente a prosaica. As próprias transformações linguísticas ocorridas na história de uma língua são inseridas na linguagem por meio dos gêneros, logo os gêneros discursivos são um vínculo entre a história social e a linguística.

Um gênero não pode ser compreendido apenas pelas obras que ele apresenta, pois ele é um potencial criativo contínuo. Essas obras são resultado desse potencial e exercem a função de modeladoras do gênero, como ocorre com uma linguagem que, ao encontrar condições sociais e históricas favoráveis, desenvolve-se e adquire maior importância na comunicação de uma determinada sociedade.

As relações entre as pessoas e sua realidade podem ser compreendidas por meio dos gêneros discursivos. As condições sociais e históricas que originam e determinam a ideologia modeladora de um gênero são chamadas por Bakhtin de cronotopo, categoria da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto:

Pois nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive) esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma sêmica audível e visível por nós (um hieroglifo, uma fórmula matemática, uma expressão verbal e linguística, um desenho, etc.) Sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Consequentemente, qualquer intervenção na

esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos (BAKHTIN, 2002a, p. 361-2).

O conceito de cronotopo é concebido como uma matriz espaço-temporal de onde os discursos são produzidos na história. Ligado aos gêneros, formas coletivas e historicamente determinadas, remetem a visões típicas do homem. Determinadas produções culturais, como as literárias, devido ao seu poder de síntese e precisão, permitem a identificação desse cronotopo:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (Bakhtin, 2002a, p.212).

Fiorin (2006, p.64), ao comentar a definição de gênero apresentada por Bakhtin – “tipos relativamente estáveis de enunciado” –, enfatiza o advérbio “relativamente”, mostrando que essa relatividade se deve às transformações que o gênero sofre em sua historicidade e também à própria variação de suas características no enunciado concreto.

Todo gênero possui uma dimensão histórica, que o torna não apenas um cruzamento das propriedades formais e sociais, mas também um fragmento da memória coletiva. Essa característica perpetua as origens do gênero, que se mantêm, de forma renovada, inscritas em sua forma composicional. Logo, para se estudar um gênero é importante conhecer a sua evolução histórica. Os gêneros constituem-se historicamente, tanto por reterem a memória de um passado, quanto por responderem às contingências constitutivas de um dado momento histórico:

A ideologia modeladora da forma (ou "força modeladora da forma") é o nome que Bakhtin aplica a tudo o que faz de um gênero o que ele é: seu

modo de ver o mundo, as formas que encerram os traços de um pensar criativo anterior, seu registro de interações com outros gêneros, seu potencial para um desenvolvimento futuro e - acima de tudo - seu tipo de energia característico. Uma ideologia modeladora de forma não é "transcritível com nenhum resíduo" num conjunto de proposições ou complexo de formas; semelhante transcrição supersimplificaria necessariamente o modo de visualizar do gênero e excluiria o seu potencial genérico. Além disso, essas transcrições podem ser muito valiosas como degrau para uma compreensão do gênero, um modo de colocar-nos na direção certa. Desde que não tomemos a transcrição por uma explicação plena, e desde que estejamos cômicos daquilo que é deixado necessariamente de fora, a transcrição pode ser um instrumental crítico crucial para os estudos literários (MORSON, 2008, p.324).

1.2 Evolução e consolidação do gênero canção popular brasileira

Em seu livro *As origens da canção urbana*, Tinhorão (1997a, p.9) declara que seu objetivo é pesquisar “quando surgiu o cantar típico das cidades, que hoje informa todo esse sistema sob o nome de música popular”. A finalidade deste nosso capítulo vai ao encontro dessa disposição do pesquisador da música popular brasileira, pois pretendemos mostrar o processo de origem, formação e consolidação da canção popular urbana no Brasil.

Segundo Tinhorão, a canção popular urbana, que surge com o desenvolvimento das cidades modernas, caracteriza o mundo urbano das cidades e o individualismo burguês, distinguindo-se da música folclórica, ligada ao mundo rural e a um modo de vida e expressão coletivos.

A história da canção popular urbana tem início na segunda metade do século XV, quando o cantar amoroso, originário das canções trovadorescas, passa a ser divulgado por cancionistas populares. Esse fenômeno é consequência das novas relações sociais nos grandes centros, devido à diversificação das atividades urbanas e das formas de lazer.

Ela tem sua origem no canto solo que evoluiu para o canto acompanhado. A interpretação com intenção lírica ou sentimental das cantigas amorosas nas cidades dava ao canto individual acompanhado o “fascínio” das canções de amor popular:

A razão do sucesso da chegada dessa nova forma de canto solo da cidade estaria em que, ao contrário das cantigas tradicionais do mundo rural até então dominantes – onde canto, música e dança se fundiam num todo, representado pela comunhão dos movimentos do corpo e das vozes em coro – agora a melodia acompanhante começava a disputar com as palavras a preferência dos ouvidos (TINHORÃO, 1997a, p. 45).

Essa citação demonstra a importância que a letra adquire na transformação de uma música dançante para uma forma mais contemplativa, na qual o conteúdo da letra concorre com a melodia. Nessa época, a compatibilização da letra com a melodia já merecia especial atenção dos cantadores, como se percebe nesta passagem: “No es saborosa la música ni es buena/ aunque se cante bien, senõra mia, / si de la letra el punto se desvia...”¹⁰

Na segunda metade do século XVI, o ato de trovar, ou seja, criar versos para serem cantados, torna-se uma atividade dos tocadores de violas e guitarras burgueses, e até de gente do povo como escudeiros e namorados. Vemos isso nesta cantiga:

Del trovar no digo nada,
porque es gracia natural,
y los que usam de ella mal,
la tienen ya difamada...
Trovan chufas los pastores
quando veen volar las grullas,
y para echarse las pullas
las trovan los cavadores.
Fazen los ensalmadores
ensalmos metrificados:
los locos enamorados
trovan canciones de amores...
Las mozuelas e infantes

¹⁰ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los siglos de oro*, Tomo I, Ciudad de la Habana, 1985, p. 432, *apud* Tinhorão (1997a, p.49).

De rústicos e groseros,
Para tañer em panderos
Hacen metros e discantes.¹¹

Segundo Tinhorão (1997a, p. 51),

[...] o moderno estilo de canto melódico solista harmonicamente acompanhado, característico da canção urbana, hoje chamada de música de massa, deriva em linha reta da mais antiga forma de monodia vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos.

Esse cantar distingue-se daqueles da dança, entoados em coro como resposta a um refrão. As narrativas de acontecimentos lendários, heroicos, religiosos e da vida da comunidade cantada em versos era obra de poetas cultos, porém divulgadas por cantores populares e humildes.

À época, a canção constituía-se como uma fala recitada, a meio caminho da música. Essa característica conferia-lhe uma certa monotonia, faltando regularidade rítmica e variação melódica. Com o desenvolvimento desse cantar, o ritmo da fala nas canções passa a seguir a ordenação das sílabas tônicas, cuja sequência determina os compassos. As irregularidades nos espaços entre as tônicas, relacionadas ao compasso, provocava um deslocamento do acento, conhecidos como síncope.

O canto, antes fechado aos círculos militares dos nobres, foi atingindo outros públicos e buscando outros temas, como a aventura novelesca que cantava o amor e as paixões. Dentro do novo contexto social que principiava com a ascensão burguesa, a nova condição das mulheres na sociedade também foi um estímulo para a composição de canções a fim de dirigir-lhes mensagens sedutoras, prática conhecida como a “arte da galanteria”.

Alguns aspectos responsáveis pela democratização do “cantar romance” são as canções compostas por autores conhecidos para serem cantadas por artistas populares; o comércio de composições; o advento da imprensa, que inaugurava uma literatura de cordel poético-musical, e a própria produção de

¹¹ Mirta Aguirre, *La lírica castellana hasta los siglos de oro*, Tomo I, Ciudad de la Habana, 1985, p. 389, *apud* Tinhorão (1997a, p.49).

artistas das camadas populares, que descontentava a Igreja e os poetas palacianos; aquela criticando a tradição pagã, estes lamentando a degradação da arte poético-musical. Como se nota nesta passagem:

O que se vê, infelizmente, é gente sem instrução que, por saber tocar um pouco um instrumento qualquer, sai a pedir esmolas pelas ruas; e outros que, a cantar sem tom nem som pelas praças, ignoram quem é quem no meio da turba grosseira, não relutando em entrar em tabernas, em vez de procurar pessoas de qualidade para exhibir-se (TINHORÃO, 1997a, p.66)¹².

Já em meados do século XVI, havia uma distinção na concepção de poesia e letra de música popular, esta compreendida como recreação de tipo urbano. O termo “trovador”, que antes designava o poeta cortesão, passa a ser usado como título pelos poetas-músicos populares:

[...] ao instaurar-se a voga dos romanceiros impressos do século XVI, a cantoria de seus versos já constitui na Península Ibérica uma espécie de gênero musical dirigido à diversão das pessoas, no estilo das canções da futura música popular das cidades [...] (TINHORÃO, 1997a, p.72).

No século XVII, a atitude palaciana de “dar solás” - agradar a alguém oferecendo diversão por meio do canto e da poesia durante as visitas entre os cortesãos - deixa de ser privilégio da nobreza e atinge outras camadas da sociedade que produziam esses cantares para diversão própria.

A idéia do cantar solo emprestava uma individualidade ao cantor, diferentemente do que ocorria com o cantar coletivo. “Cantar de solau” era uma maneira de cantar sem acompanhamento de um instrumento:

O estabelecimento, pelos fazedores de música das cidades, da tendência para a produção de um tipo de canção que, a partir da monodia dos

¹² Chavarri, Eduardo López, in *Música popular espanhola*, Barcelona-Madrid, Editorial Labor, AS, 1940, 2ª ed., p.35.

romances, permitia a busca de entretenimento pessoal, cantando alguém para si mesmo, acompanhando-se à viola, ou até a pura voz, de solau – ia dar início a uma linha temática que tornava o indivíduo o personagem central das letras (TINHORÃO, 1997a, p.105).

O termo “letra”, usado para designar os versos de uma canção, no final do século XVIII era um neologismo. Tinhorão afirma que o termo é uma abreviação de “letra nova”, uma expressão para representar os romances trovados que se improvisavam a partir de romances velhos. Como exemplifica o musicólogo (1997a, p.116):

“Caspite que modinha! Tudo encova.
He a letra o Peralta presumido.”¹³

“Porém, meu querido Amândio,
Se em meus olhos não observas,
A paixão que me domina
Eu te explico nesta letra”.¹⁴

No Brasil, durante os três primeiros séculos de colonização portuguesa, como informa Albin (2003, p. 17), as formas musicais populares que havia eram as danças ritualísticas dos índios, os batuques dos escravos e as cantigas dos europeus colonizadores. Quando a música se dissemina pelas rodas públicas, começa a formação de uma música popular urbana, contemporânea ao crescimento das cidades, pois a população demandava novas formas de lazer e de produção cultural.

Segundo Napolitano (2002, p. 39),

A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas.

¹³ *Entremez Intitulado Os cazadinhos da Moda*, de Leonardo José Pimenta e Antas, Lisboa, 1784.

¹⁴ *Novo Entremez Os Malaquecos, Ou Os Costumes Brasileiros*, Lisboa, s/d.

A canção popular brasileira do século XX tem sua origem na relação entre dois gêneros musicais: o lundu, herdeiro dos batuques e danças dos negros africanos, e a modinha, com melodias em estilo europeu do século XIX. Napolitano (2002, p.40), afirma que "numa perspectiva histórica mais linear [...] podemos dizer que a música urbana no Brasil teve sua gênese em fins do século XVIII e início do século XIX, capitaneada por duas formas musicais básicas: a modinha e o lundu (ou lundum)".

A modinha nasceu no século XVII, e teve o seu apogeu no final do século XVIII. Domingos Caldas Barbosa foi o responsável pela sua estilização, fixação e divulgação, cantando versos satíricos e maliciosos, acompanhado pelo ponteio da viola de arame:

[...] o primeiro nome a entrar para a história de nossa música popular foi o do poeta, compositor e cantor Domingos Caldas Barbosa, no final do século XVIII. [...] pode-se afirmar que é a obra de Caldas Barbosa a que mais se aproxima do que depois se chamaria música popular brasileira (SEVERIANO, 2008, p.13).

Geralmente composta em duas partes e em modo menor, a modinha apresentava letras românticas e melodias chorosas. Durante o século XIX, foi o principal gênero musical de temática amorosa. Ela popularizou-se no final do século e ganhou as ruas na voz dos seresteiros. Nesse período adquiriu bastante prestígio e, nas décadas de 1920 e 1930, uma nova geração de compositores retomaria a tradição da modinha sob o nome canção sertaneja, valsa-canção, tango-canção, mantendo as suas influências no desenvolvimento da canção popular.

O outro gênero musical fundador da canção popular brasileira, o lundu, é resultado da fusão de elementos musicais africanos e brasileiros e divide-se em dois tipos: o lundu-dança e o lundu-canção. Este continha versos maliciosos e satíricos, com uma melodia alegre, geralmente em modo maior, e um canto dialogado. A mais antiga referência ao lundu-canção é encontrada em duas coletâneas de Domingos Caldas Barbosa, de 1798 e 1826.

As características das letras de lundu eram a aceitação da condição de negro e o tratamento humorístico dos temas tratados. Diferentemente da modinha, na qual o poeta louva a beleza, canta o amor e queixa-se de suas dores em versos líricos, nos lundus, o “eu” é um moleque¹⁵ apaixonado, risonho e divertido, que canta sobre um ritmo estilizado para a viola:

Eu tenho uma nhanhazinha
De quem sou sempre moleque;
Ela vê-me estar ardendo,
E não me abana c'o leque.

Ai Céu!
Ela é minha iaia,
O seu moleque sou eu¹⁶

A difusão do lundu deve-se ao teatro de revista, que o explorou em números dançantes e humorísticos. Os lundus-canções preservavam o ritmo dos batuques e incorporavam a melodia do canto, valorizando a oralidade inerente ao diálogo das personagens. Esse foi o princípio do estilo brasileiro de compor que, no início do século XX, viria a transformar-se esteticamente para adequar-se ao disco e ao rádio:

O aparecimento de uma música popular própria desta nova gente das cidades, pois, nada mais vinha comprovar do que a justeza do princípio estético segundo o qual a um novo conteúdo deve corresponder uma nova forma. O novo tipo de música popular surgia, assim, como resposta a necessidades novas de um novo tipo de gente. (TINHORÃO, 2006, p. 168-9)

Durante o século XIX, vários ritmos de dança europeus desembarcaram no Brasil, entre eles a polca. No fim da década de 1870, a adaptação da polca ao ritmo do maxixe inicia a tradição da música popular do Brasil, representada pela mestiçagem mulata, base para o samba como sinônimo de música brasileira. A canção popular urbana desenvolveu-se sobre essa herança mulata ancestral, que

¹⁵ "Moleque" era a designação dada aos escravos jovens.

¹⁶ BARBOSA (1980, p. 252).

remete à africanidade e à escravidão, e moderna, como produto do disco, dos modismos musicais e dos espaços urbanos.

Segundo Wisnik (2004, p. 204),

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando-se as danças binárias européias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano, em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o modo de produção de mercadorias.

Na década de 1910, no Rio de Janeiro, os batuqueiros frequentadores da casa da Tia Ciata e de outras tias descendentes dos escravos realizavam improvisos que guardavam o embrião da canção popular brasileira¹⁷.

Esses improvisos sofreram uma transformação estética com a chegada das máquinas de gravação ao Rio de Janeiro. Para promover a venda dos aparelhos recém-lançados, alguns cantadores de modinhas, serestas e lundus foram convidados a gravar composições compatíveis com as limitações técnicas da gravação¹⁸.

Já em 1904, com a chegada do gramofone com discos de cera, ocorreu uma rápida expansão do mercado fonográfico que contribuiu também para o crescimento das atividades de compositor e cantor, pois promoveu a criação e a gravação de canções que anteriormente dependiam da memória da população. Essa relação entre os músicos populares e a nova tecnologia é condição *sine qua non* para o estabelecimento da canção popular no início do século.

¹⁷ A Casa da Tia Ciata representava o sincretismo musical e social que caracterizava a música popular brasileira. Além do terreiro, a casa possuía outros cômodos de fundo onde eram executados sambas para se dançar, já com versos improvisados. Nos cômodos intermediários e ante-salas, executavam-se os lundus e polcas que animavam os bailes da classe média; nas salas de visita, o choro, gênero prestigiado que frequentava as salas de concerto como “música para ouvir”.

¹⁸ A primeira música gravada no Brasil foi o lundu “Isto é bom” da autoria de Xisto Bahia, em 1902, pela Casa Edison, com interpretação de Bahiano.

Esses músicos populares partiam da fala cotidiana - entoações e expressões - para a criação de suas letras e melodias, cujo componente rítmico era dado pelo batuque. Apesar de essa base rítmica favorecer a memorização, as letras e melodias não tinham essa característica, assim, todo esse material carecia de registro ou perder-se-ia como muitos lundus e maxixes do século XIX. Dessa forma, como conclui Tatit (2004, p.35), "[...] o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular".

Em 1916, é gravado o primeiro samba: *Pelo Telefone*¹⁹, constando no registro a autoria de Donga e Mauro de Almeida. Wisnik (2004, p. 179) descreve esse processo e mostra que Donga aproveitou-se de elementos rítmicos sincopados que existiam desde os séc. XIX, “plagiou” um partido-alto ouvido na casa da Tia Ciata, trabalhou os temas da dança e da repressão policial em uma crônica tecnológica sobre o telefone, gravou em disco e se tornou “autor”.

Os cantos das rodas de samba, que anteriormente estavam limitados às casas das “tias”, como a da Tia Ciata, agora eram reproduzidos nas vitrolas espalhadas pelo país e apresentavam temas como o ócio, a boêmia e a malandragem:

Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites de seu grupo original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia [...]. Além disso, ao fixar autoria e forma de circulação (o disco), situava aquela música ancestral numa ideologia da modernidade, ligando o indivíduo que havia composto ao indivíduo que era o seu ouvinte (NAPOLITANO, 2007, p.19).

O advento do disco exigiu que os compositores desenvolvessem a técnica de associar letra e melodia, adaptando os arranjos aos recursos de gravação da época: a voz em primeiro plano, o enriquecimento das cordas e sopros e a amenização da batucada. Após o registro, os cantores faziam a divulgação em

¹⁹ Conforme Napolitano (2007, p.19), apesar de *Pelo Telefone* ser considerado o primeiro samba gravado, alguns estudiosos dizem que *Em casa de Baiana* (1913) e *A viola está magoada* (1914) só não o foram porque não fizeram sucesso.

festas, gritos de carnaval e, depois, em programas de rádio. Iniciava-se, assim, a “Era do Cancionista”, alavancada pelo progresso tecnológico, pela moda, pelo mercado fonográfico e pelo grande número de intérpretes e cantores que surgiam²⁰.

A canção popular brasileira tem suas origens nos aspectos prosaicos da sociedade. Essa relação faz da canção um gesto de oralidade cantada. Como observa Tatit (2004, p.69):

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica das palavras, frases, pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se [...] de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional.

A letra, elemento fundamental para a canção, só encontrou o ajuste ao novo gênero na década de 1920, quando Sinhô²¹, valorizou o estilo prosaico, mais próximo da fala cotidiana. O Rei do Samba compunha seus sambas e maxixes tendo em vista o sucesso e, assim, acabou determinando a forma da canção de consumo:

Só ele, ainda, esmerou-se em demarcar com nitidez, e *avant la lettre*, o perfil do profissional de canção, aquele que luta para convencer o ouvinte de que a melodia e o arranjo instrumental elaborados para “dizer” uma determinada letra não poderiam ser outros (TATIT, 2004, p. 125-6).

A base entoativa da fala é responsável pela adequação da letra à melodia. Esse modo de dizer cantado resulta do trabalho exercido pela melodia na tentativa de lapidar a fala presente na letra. Sinhô influenciou muitos compositores das

²⁰ Para Tatit (2004), no que se refere à canção, essa foi uma triagem de ordem técnica, definida pelos novos meios de gravação que chegavam ao Brasil no início do século XX. Ela assimilou músicas que fossem adaptáveis àqueles processos de gravação. Os gêneros relacionados à dança, às procissões e às lutas, por exemplo, não obtiveram repercussão. O contrário se deu com as canções, que se apoiavam na voz, material fônico de boa captação pelos gravadores.

²¹ José Barbosa da Silva (1888-1930), pianista e compositor carioca, conhecido como o Rei do Samba.

décadas seguintes, tornando-se um modelo para o gênero. Como informa Tatit (2004, p.116):

Na transição ao século XX, encontramos uma plethora de músicos bem qualificados para a composição e execução em público e uma considerável escassez de letristas, numa época em que a letra começava a ser percebida como parte indissociável da criação.

Os letristas teriam uma atuação em grande escala somente nos anos 30, quando passaram a criar personagens como o romântico, o malandro, o folião. Os temas diversificaram-se, e a canção formou uma linguagem para tratar do amor, de flagrantes líricos e cômicos do cotidiano, da celebração do trabalho ou da fuga dele e da crítica paródica ao poder.

Ainda que o teatro de revista tenha sido um importante meio de propagação de sucessos da canção popular brasileira no início do século XX, dois eventos configuraram a canção popular dos anos 30: o carnaval e o rádio. Naquele predominavam as canções mais alegres, com ritmos mais rápidos; neste, as canções mais passionais e melódicas.

Nessa fase, buscou-se estabilizar um modelo de canção direcionado ao sucesso nas rádios e no disco, valorizando a presença da fala nas linhas melódicas. Havia, no início da década de 1930, por parte dos compositores, a busca por um produto final criado para o sucesso no carnaval e nas rádios. Essa atividade exigia desses compositores a identificação dos elementos e dos processos para a criação de uma canção que agradasse ao público. Tatit (2004, p,150) considera que “Foi na disputa pelo incipiente mercado de consumo que essa nova classe de profissionais [...] forjava o samba e o instituía como a canção brasileira em sua mais elevada concepção”.

Nessa empreitada, estavam os letristas e os músicos que buscavam soluções para dar naturalidade entoativa aos versos. É dessa busca que surgem as divisões rítmicas que caracterizam o samba nesse período:

Eram, na verdade, melodistas e letristas em pleno processo de geração de uma música popular, centrada na voz do intérprete, apta para elevar os assuntos mais prosaicos da conversa cotidiana à categoria de manifestação estética (TATIT, 2004, p.145).

O advento da gravação elétrica e do rádio, associado à produtividade dos compositores, foi responsável pela “Época de Ouro” da canção popular brasileira. Como corrobora Severiano (1998, p.85):

A música popular brasileira tem a sua primeira grande fase no período de 1929/1945. É a chamada Época de Ouro, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século.

A Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletro-magnética do som e do cinema falado; e, principalmente a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos.

Na década de 1930, os sambas, as marchinhas e as serestas ocuparam lugar de destaque no universo da música popular brasileira. No decorrer dos anos 40 e 50, o samba foi-se sobrepondo aos outros ritmos devido a vários fatores. Já se percebia a mudança do samba de improviso para um produto acabado que se destinava à veiculação comercial. Na década de 30, ocorreu a evolução do samba amaxiado para o samba que vingaria nas rádios.²² A fim de municiar o mercado da canção, os compositores precisavam desenvolver técnicas para traduzir idéias faladas em expressões cantadas:

²² Carlos Sandroni (2001, p.32) designou esse novo padrão para o ritmo do samba como “paradigma do Estácio” que, em virtude de sua sincopação mais versátil do que aquela herdada do maxixe, permitiu uma melhor adequação das letras.

[...] aquelas novas canções, preparadas para o sucesso nas revistas, no carnaval e no rádio, representavam o que havia de mais genuíno na tradição popular brasileira.[...] A palavra “samba” congregava sonoridade e significados africanos, práticas corporais (batuque e umbigada) dos ritos negros dos séculos anteriores, ambientes rural e urbano, gêneros como choro e maxixe, e, ao mesmo tempo, libertava a canção da métrica tradicional, cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial (TATIT, 2004, p.147).

Por sua capacidade de comportar desde estilos mais dançantes, como o samba de carnaval, até os mais passionais, como o samba-canção; o samba serviu de forma para os diversos modos de dizer, dando-lhes definição rítmica e melódica. Já a marchinha, gênero carnavalesco por excelência, tratava de temas eufóricos e cotidianos, enquanto as serestas limitavam-se aos sentimentos amorosos. O samba foi a matriz da canção brasileira durante trinta anos de 1930 a 1960.

A necessidade de se adaptar a voz e o canto às novas tecnologias foi uma das causas da consolidação do samba. O uso de síncopes conforme os modelos dos sambas compostos pelos sambistas do Estácio de Sá²³ representou um ganho técnico-musical que possibilitou a adaptação da fala à melodia. Essa evolução da canção é consequência do esforço de musicalização da instabilidade da linguagem oral, fruto da necessidade de formas rítmicas mais complexas para dar conta do que se criava nas conversas cotidianas:

Isso significava, na prática, um certo desprezo pelas coerções musicais do compasso e pela métrica do poema escrito. O número de sílabas dos versos e seus pontos de acento podiam se alterar indefinidamente, desde que em função das necessidades da expressão coloquial. Essa busca de uma forma musical e literariamente flexível, mais comprometida com a fala cotidiana do que com as leis que definem um gênero específico deu origem, no nosso entender, ao samba dos anos 30. Em outras palavras, a canção popular brasileira mais fecunda desse período passou a se

²³ Tradicional Escola de Samba do Rio de Janeiro.

realizar em forma de samba, um novo gênero, totalmente a serviço das entoações da fala. A partir de então, o que se 'dizia' em linguagem coloquial poderia ser cantado sem grandes transformações e o samba nada mais era do que essa possibilidade quase ilimitada de ajuste silábico e acentual (TATIT, 2004, p.153).

Os sambistas da década de 1930, ao adaptarem seu modo de dizer ao ritmo sincopado, estavam definindo um processo de musicalização da oralidade brasileira nos grandes centros urbanos, principalmente no Rio de Janeiro. O samba dos anos 30 serviu como modelo para a composição de canções durante todo o século e, segundo Tatit (2004, p.174), "foi de fato a solução brasileira para uma fecunda manifestação do modo de dizer cancional que sustentou nossa produção por pelo menos três décadas".

Esse processo de constituição do samba como o principal gênero da canção popular na primeira metade do século XX foi representado na revista-opereta *Canção brasileira*, de 1933²⁴, por meio de uma fábula muito criativa: a canção, filha da aristocrática modinha e do elegante lundu, é raptada pelo trio flauta, cavaquinho e violão e levada para o morro a fim de ficar próxima do povo e longe dos salões, onde conhece o samba, filho do maxixe. A canção e o samba crescem juntos e se tornam namorados. Porém, a canção volta para a cidade e é seduzida pelo tango. Ao final, o samba consegue reconquistar a canção, conciliando o morro e a cidade.

²⁴ Opereta de Luis Iglesias e Miguel Santos, canções de Henrique Vogeler.

2. O dialogismo na canção popular brasileira

2.1 Enunciado e dialogismo

O conceito de enunciado é representativo do caráter dialógico que orienta as reflexões do Círculo de Bakhtin. Para estudar o enunciado, é preciso considerá-lo uma unidade da comunicação verbal, seja na esfera do cotidiano ou na esfera artística, por meio de gêneros primários ou secundários:

Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas (BAKHTIN, 2003 [1920-1924], p.21).

As relações dialógicas estão presentes nos diálogos cotidianos da língua falada, no macrodiálogo dos atos verbais e não-verbais humanos, e também no microdiálogo interior do falante. Dessa forma, o enunciado é pleno de ecos de outros enunciados, com os quais está relacionado. Ele é sempre uma resposta a enunciados anteriores, seja refutando-os, confirmando-os ou completando-os:

A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.279).

O enunciado é o local onde diversas vozes sociais se entrecruzam em uma intrincada cadeia de responsividade. Ele, como resposta, será sempre orientado para o que já foi dito e para uma possível réplica. Esse processo constitui o que os

teóricos do Círculo designam como dialogismo, ou seja, as relações de sentido entre enunciados.

Como o dialogismo é um fenômeno discursivo, ele não ocorre entre as estruturas linguísticas, mas entre os enunciados. Para que as relações dialógicas ocorram, é necessário que um determinado material semiótico transforme-se em enunciado, fixando o discurso de um sujeito social frente a outros discursos. Ao contrário das unidades linguísticas, o enunciado possui um acabamento específico que torna possível a réplica por parte de um destinatário. Todo enunciado tem um autor, que lhe atribui entonações, às quais subjazem emoções e avaliações sociais, logo não pode ser compreendido apenas como um conjunto de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre diversas posições discursivas. Essas características determinam dois processos dialógicos: a interação verbal entre destinador e destinatário e o dialogismo constitutivo do enunciado.

Bakhtin, em "Os gêneros do discurso" (2003 [1951-1953], p.277), apresenta as características que constituem o corpo do enunciado e o delimitam frente ao enunciado do "outro". A alternância do sujeito-falante é o primeiro elemento definidor do enunciado, cuja natureza dos limites é a mesma tanto nos diálogos cotidianos, quanto nas obras artísticas. Apesar das diferenças genéricas, o diálogo e a obra artística são unidades de comunicação discursiva, logo estão delimitadas pela alternância dos sujeitos no discurso. A resposta produzida por um ouvinte não precisa ser obrigatoriamente imediata, ela pode permanecer como uma compreensão responsiva silenciosa. Essa é uma característica dos gêneros pertencentes à esfera artística, como a canção, o poema, o romance etc. Esses gêneros são concebidos tendo como princípio esse tipo de compreensão.

O segundo elemento é a conclusibilidade do enunciado, determinada por três fatores: a exauribilidade do objeto e do sentido, a intenção discursiva do falante e as formas típicas composicionais.

A exauribilidade do objeto e do sentido é a capacidade de o discurso se exaurir, ou seja, esgotar-se. O objeto é inexaurível, mas ao se tornar tema do enunciado ele ganha uma relativa conclusibilidade em determinadas condições e

em dado material. A exauribilidade de um objeto pode ser plena, como nas esferas em que os gêneros são de natureza padronizada, e o elemento criativo não está presente, como uma ordem militar. Já nas esferas artísticas, a exauribilidade é relativa; há um mínimo de acabamento discursivo, subentendendo-se uma atividade responsiva do receptor, a interpretação.

A intenção discursiva, ou intencionalidade, está diretamente relacionada à conclusibilidade e determina a escolha do objeto, a sua exauribilidade, a avaliação axiológica e o gênero. A intenção discursiva corresponde a um posicionamento axiológico constitutivo do aspecto semântico, vinculado a uma situação de comunicação discursiva, em determinadas circunstâncias enunciativas e em resposta a outros enunciados. Os participantes da situação de comunicação, ao compreenderem a intenção discursiva, já anteveem o todo do enunciado.

As formas típicas composicionais, os gêneros do discurso, orientam a conclusibilidade. A escolha do gênero é determinada pela especificidade da esfera de comunicação, pelos participantes no ato comunicativo e pela intenção discursiva que se desenvolve e se materializa no gênero.

O tema é outro elemento fundamental na constituição e na conclusibilidade do enunciado. Ele não é um elemento da língua, mas do enunciado, compreendido como um ato discursivo sócio-histórico, inseparável tanto da sua situação de enunciação como dos elementos linguísticos. Se o enunciado é compreendido pelo conjunto de uma parte verbal e de uma parte não-verbal, o tema corresponde a esta última.

Estabelecer as diferenças e relações entre o conceito de tema e de significação é a proposta de Bakhtin/Volochinov no capítulo “Tema e significação” de *Marxismo e filosofia da linguagem*:

O tema é um *sistema de signos dinâmico e complexo*, que procura adaptar-se adequadamente às *condições de um dado momento da evolução*. O tema é uma *reação da consciência em devir ao ser em devir*. A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.129).

O tema é propriedade de cada enunciado. Determinado por elementos verbais e não-verbais, ele é concreto como seu momento histórico e constitui-se como a expressão de uma situação que deu origem ao enunciado. Por isso mesmo, ele é irreduzível à análise, ou seja, diferentemente das formas linguísticas, ele não pode ser segmentado:

Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. O tema deve ser único. Caso contrário não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 128).

O conceito de tema na obra do Círculo não pode ser confundido com a definição de tema como “assunto de um texto”. Também é importante salientar que o tema não é sinônimo de conteúdo temático, já que este é um dos aspectos do gênero discursivo, e o tema, um elemento do enunciado. Para Bakhtin/Volochinov (2004, p.128),

[...] o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas, ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não-verbais da situação. Se perdermos de vista os elementos da situação, estaremos tão pouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação.

Nas propostas do Círculo, o signo linguístico é sempre ideológico e o seu tema corresponde à realidade social. Cada signo, cada manifestação verbal e cada enunciado têm o seu próprio tema, sem o qual não podem ser

compreendidos, pois o tema é dinâmico e adapta-se às condições de um dado momento da evolução. Bakhtin/Volochinov (2004, p.136) apresenta o seguinte exemplo para ilustrar a concepção dinâmica do tema:

O criador de gado pré-histórico não tinha preocupações, não havia muita coisa que realmente o tocasse. O homem do fim da era capitalista está diretamente relacionado com todas as coisas, seus interesses atingem os cantos mais remotos da terra e mesmo as mais distantes estrelas. Esse alargamento do horizonte apreciativo efetua-se de maneira dialética. Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo de interesse social, que se tornaram objetos da fala e da existência humana, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetendo-nos a uma reavaliação, fazendo-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la.

A seguir, Bakhtin/Volochinov conclui as suas reflexões a respeito da relação entre o tema e a significação de acordo com o método sociológico que orienta a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*:

A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma estabilidade e uma identidade igualmente provisórias (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.136).

Pelo que vimos percebendo até aqui, o tema apresenta características ideológicas, históricas e sociológicas. Tendo em vista o princípio que orienta as reflexões do Círculo sobre o enunciado, o tema também é dialógico:

Em realidade, repetimos, todo enunciado, além de seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia-a-dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural) (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.300).

Tendo em vista esse caráter dialógico do tema, havemos de compreender que ele nunca será virgem, pois já foi ressalvado, contestado, elucidado e avaliado; logo nele se cruzam diferentes pontos de vista:

O tema, como um dos fatores de acabamento do enunciado concreto, exige que o percebamos dentro do mesmo princípio dialógico que orienta esse enunciado, ou seja, para uma compreensão ativa do *tema*, não podemos nos esquecer que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica” (SOUZA, 2002, p.115).

As teorias do Círculo propõem que o tema e seu lugar na realidade desenvolvem-se organicamente na unidade do gênero. A fim de compreender as relações entre esses elementos constituintes do enunciado, anotamos algumas observações presentes no capítulo “Os elementos da construção artística” da obra *O método formal nos estudos literários*.

Para Bakhtin/Medvedev, uma obra só existe na forma de um gênero. Consequentemente, a importância estrutural de cada elemento só pode ser estudada em relação a esse gênero, pois ele é uma forma particular de construir e de concluir a totalidade do enunciado. Assim, os gêneros discursivos definem e delimitam a abordagem do tema.

O gênero tem uma dupla orientação na realidade, em direção aos seus ouvintes em determinadas condições de execução e à realidade, sob o enfoque de seu conteúdo temático. Conforme assinala Bakhtin/Medvedev (1994, p.210),

Cada gênero é capaz de abordar determinados aspectos da realidade. Cada gênero possui determinados princípios de seleção, determinadas formas de visão e concepção da realidade, determinados graus na capacidade de abarcá-la e na profundidade de penetração nela²⁵.

Ao comentar sobre a unidade temática da obra, Bakhtin/Medvedev (1994, p.211) critica a concepção de que o tema de um enunciado seja constituído pela combinação de frases organizadas segundo uma idéia central:

O tema não é a soma destes significados, o tema tampouco se constitui com a sua ajuda, como com a ajuda de todos os elementos semânticos da língua sem exceção. Com a ajuda da língua, dominamos o tema, mas de nenhuma maneira devemos incluí-lo na língua como se fora seu elemento.²⁶

As propostas do Círculo tratam o tema como um elemento que transcende a língua. Não é apenas a palavra que é orientada para o tema, mas o enunciado em sua totalidade e suas formas, compreendido como atuação discursiva. O tema é um ato sócio-histórico determinado, inseparável da situação de enunciação e dos elementos linguísticos. Não se pode pensar que ele seja introduzido e encaixotado em um enunciado, pois os elementos verbais de uma obra são apenas recursos para dominá-lo. A dupla orientação do enunciado, a sua unidade temática e o lugar que ele ocupa na sua esfera de atuação social fundem-se na unidade do gênero.

Além do gênero e do tema, outro elemento que determina o acabamento do enunciado é a intenção do locutor. A orientação expressiva é parte dessa intenção

²⁵ “Cada género es capaz de abarcar tan sólo determinados aspectos de la realidad. Cada género posee determinados principios de selección, determinadas formas de visión y concepción de la realidad, determinados grados en la capacidad de abarcarla y en la profundidad de penetración en ella”.

²⁶ “El tema no es la suma de estos significados; el tema tan sólo se constituye con su ayuda, igual que con la ayuda de todos los elementos semánticos de la lengua sin excepción. Con la ayuda de la lengua dominamos el tema, pero de ninguna manera debemos incluir-lo en la lengua como se fuera su elemento”.

discursiva que determina a forma de dizer - o estilo - do locutor e está diretamente relacionada às características do gênero discursivo. Todo enunciado possui uma orientação expressiva, que aponta a relação valorativa do locutor para com o tema, tomado como objeto do discurso. Para Bakhtin (2003 [1951-1953], p. 296), "[...] o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetual e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetual do enunciado".

A orientação expressiva estabelece a relação entre o estilo e o tema, apresentando um posicionamento axiológico expresso na entonação do enunciado. Assim como o enunciado, a orientação expressiva é dialogicamente constituída. Ela é sempre uma resposta ao enunciado do "outro", cujo tom valorativo é assimilado e reestruturado.

A orientação expressiva manifesta-se na entonação. Na perspectiva do Círculo, a entonação é de natureza social e tem como orientação a relação com o ouvinte e a avaliação do objeto. Entonação, tom, acento e tonalidade são sinônimos na obra do Círculo, sempre relacionados ao conceito de valor.

A entonação, assim como o tema, encontra-se na fronteira entre a vida e o discurso. Ela é produto de uma situação discursiva, em um contexto social e ideológico de um determinado momento histórico. A entonação é a forma da expressão axiológica, e todos os aspectos da palavra estão relacionados a ela. Segundo Souza (2002, p. 129), "[...] a entonação ocupa, no todo da palavra, o aspecto emotivo-volitivo, em interação orgânica com o aspecto de conteúdo/sentido (a palavra como conceito) e o aspecto palpável-expressivo (a palavra como imagem)".

Além da relação com o ouvinte, a entonação é orientada pela relação emotivo-valorativa do falante com o objeto do discurso. Por meio dela, a palavra é capaz de exprimir a multiplicidade de relações axiológicas do falante com o conteúdo do enunciado do "outro".

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, a orientação expressiva é tratada na relação entre tema e significação:

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou *apreciativo*, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo não há palavra (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.132).

A seguir, é apresentada uma passagem do *Diário de um escritor*, de Dostoiévski, que exemplifica perfeitamente a mudança de entonação, de tema e de significado de uma mesma palavra pronunciada por pessoas diferentes com intenções discursivas diferentes:

Certa vez, num domingo, já perto da noite, eu tive ocasião de caminhar ao lado de um grupo de seis operários embriagados, e subitamente me dei conta de que é possível exprimir qualquer pensamento, qualquer sensação, e mesmo raciocínios profundos, através de um só e único substantivo, por mais simples que seja. (Dostoiévski está pensando aqui numa palavrinha censurada de largo uso). Eis o que aconteceu. Primeiro um desses homens pronuncia com clareza e energia esse substantivo para exprimir, a respeito de alguma coisa que tinha sido dita antes, a sua contestação mais desdenhosa. Um outro lhe responde repetindo o mesmo substantivo, mas com um tom e uma significação completamente diferentes, para contrariar a negação do primeiro. O terceiro começa bruscamente a irritar-se com o primeiro, intervém brutalmente e com paixão na conversa e lança-lhe o mesmo substantivo, que toma agora o sentido de uma injúria. Nesse momento o segundo intervém novamente para injuriar o terceiro que o ofendera. “O que há, cara? quem tá pensando que é? a gente tá conversando tranquilo e aí vem você e começa a brônquear!” Só que esse pensamento ele o exprime pela mesma palavrinha mágica de antes, que designa de maneira tão simples um certo objeto; ao mesmo tempo, ele levanta o braço e bate no ombro do companheiro. Mas eis que o quarto, o mais jovem do grupo, que se calara até então e que aparentemente acabara de encontrar a solução do problema que estava na origem da disputa, exclama em um tom entusiasmado, levantando a mão: ... “Eureka!” “Achei, achei!” é isso que vocês pensam? Não, nada de “Eureka”, nada de “Achei”. Ele

simplesmente repete o mesmo substantivo banido do dicionário, uma única palavra, mas com um tom de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo, pois o sexto homem, o mais carrancudo e mais velho dos seis, olha-o de lado e arrasa num instante o entusiasmo do jovem, repetindo com uma imponente voz de baixo e num tom rabugento... sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: “Não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!” Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes seguidas sua palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 133).²⁷

Sobre esse exemplo, Bakhtin/Volochinov (2004, p.134) conclui:

Em todos esses casos, o tema que é uma propriedade de cada enunciação [...] realiza-se completa e exclusivamente através da entonação expressiva, sem ajuda da significação das palavras ou da articulação gramatical. Os acentos apreciativos dessa ordem e as entoações correspondentes não podem ultrapassar os limites estreitos da situação imediata e de um pequeno círculo social íntimo. Podemos qualificá-los como auxiliares marginais das significações linguísticas.

Independentemente da magnitude de seu tema ou de sua audiência, toda enunciação apresenta antes de tudo uma orientação expressiva presente na entonação. Essa expressividade orienta a seleção, a organização e a entonação dos elementos no enunciado.

Ao final, Bakhtin/Volochinov (2004, p.135-6) relaciona a orientação expressiva ao aspecto sócioeconômico na constituição do conteúdo semântico do enunciado:

É justamente para compreender a evolução histórica do tema e das significações que o compõem que é indispensável levar em conta a

²⁷ Segundo Clark e Holquist, 1998, p. 251, Dostoiévski não indica com exatidão o termo, mas refere-se a um xingamento dirigido à mãe. Em português, talvez equivalesse à expressão “puta que pariu”.

apreciação social. A evolução semântica da língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo – no sentido da totalidade de tudo que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo – é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. À medida que a base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo de existência que é acessível, compreensível e vital para o homem.

Compreende-se, então, que a entonação expressiva é um recurso para expressar a relação axiológica do enunciado com o tema. Ela não existe fora do enunciado e relaciona-se com ele por meio da orientação expressiva. Como demonstra Flores (2009, p.45):

O acento de valor (apreciativo, avaliativo) acompanha toda forma de enunciação, sendo uma condição para sua existência. Por isso, para uma dada unidade da língua tornar-se enunciado, ela deve receber um tratamento avaliativo, que acontece quando um locutor na relação com outro toma atitude responsiva frente a uma realidade específica. Logo, todo enunciado compreende uma orientação valorativa que permite a criação de variados sentidos a um mesmo segmento linguístico.

O enunciado possui, então, uma dimensão axiológica que expressa um posicionamento social valorativo, criado e interpretado dialogicamente. Ainda segundo Flores (2009, p.45):

A expressividade do enunciado, situada na fronteira entre o verbal e o não-verbal, o dito e o não-dito, é uma resposta que faz emergir a relação do locutor não só com o próprio objeto do discurso, mas também com os enunciados do outro sobre o mesmo objeto, o que reflete a dialogicidade constitutiva (entre discursos e sujeitos) e a sua dimensão social. Enunciar, dessa forma, é atribuir valor ao que se diz e aos outros dizeres, é se posicionar ideologicamente em relação ao outro.

Como a realidade sociolinguística do sujeito social é heterogênea, a sua constituição discursiva também será, pois ela é resultado das relações de concordância e discordância com os outros discursos. Frente a esse universo discursivo do “outro”, o sujeito também precisa constituir a sua individualidade. Dessa forma, ocorre um jogo de forças centrípetas, voltadas para o sujeito, na tentativa de homogeneizar o seu discurso, e centrífugas, que o lançam em direção aos outros discursos. Nesse dialogismo constitutivo, o falante determina o seu posicionamento axiológico:

É nessa atmosfera heterogênea que o sujeito, mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica, vai se constituindo discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas interrelações dialógicas. É nesse sentido que Bakhtin várias vezes diz, figurativamente, que não tomamos nossas palavras do dicionário, mas dos lábios dos outros (FARACO, 2003, p.80-1).

O discurso do sujeito é resultado da tensão entre as diversas vozes incorporadas no seu diálogo social e presentes em sua memória discursiva, com as quais ele poderá estabelecer variadas relações: aceitação, polêmica, paródia etc. Concebido dessa forma, o enunciado revela-se mais complexo e dinâmico, não se limitando a ser apenas a expressão da intenção de um sujeito.

Nessa pluralidade dialógica das diversas vozes sociais; o sujeito, na tentativa de singularizar-se, assume posicionamentos discursivos e delimita fronteiras, mas ao mesmo tempo estabelece vínculos dialógicos entre o seu discurso e o discurso do “outro”.

Tendo em vista esses aspectos apresentados, compreendemos o papel central que o enunciado exerce na teoria dialógica do Círculo de Bakhtin. Como corrobora Souza (2002, p. 91):

O que vamos percebendo, na medida em que vamos evoluindo na leitura das obras é que essa noção de enunciado concreto serve de base para que Bakhtin, Volochinov e Medvedev reflitam sobre a realidade da palavra-enunciado e os vários gêneros do discurso engendrados por ela

no processo de comunicação social: o enunciado poético, o enunciado prático, o enunciado cotidiano, o enunciado científico, o enunciado interior, etc. É considerando o enunciado concreto como uma unidade da comunicação verbal que podemos analisar cada uma dessas manifestações do material verbal, ou seja, cada um desses gêneros do discurso.

2.2 As relações dialógicas

O dialogismo é uma característica discursiva que mereceu atenção em todos os momentos da obra de Bakhtin. Enfocaremos aqui as reflexões do teórico russo apresentadas em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929, obra na qual Bakhtin desenvolve suas reflexões sobre as relações dialógicas.

Na parte inicial do capítulo “O discurso em Dostoiévski”, Bakhtin apresenta algumas observações metodológicas a respeito do conceito de discurso. A princípio, é preciso atentar para o sentido que discurso adquire na concepção bakhtiniana, pois a palavra não é compreendida a partir de suas unidades linguísticas, mas discursivas. Além disso, para evitar possíveis anacronismos, o conceito de discurso em sua obra não pode ser confundido com aquele presente nos estudos discursivos do final do século XX.

Bakhtin (2005, p. 181), define o discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva” e propõe uma metalinguística, cuja finalidade é estudar a palavra a partir dos seus princípios dialógicos. A metalinguística compreende que a palavra ou o discurso, por serem constituídos dialogicamente na relação com o “outro”, sempre carregam em si outras vozes. O diálogo entre essas vozes é objeto de estudo da metalinguística, proposta por Bakhtin como alternativa para a limitação dos estudos linguísticos e literários no começo do século XX, que não ofereciam uma metodologia para a compreensão das relações entre a língua e o discurso:

As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético - o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (BAKHTIN, 2005, p. 181).

Ao preterir o estudo das estruturas linguísticas pela observação das relações dialógicas que constituem o enunciado, a metalinguística estabelece outro paradigma. O conceito de dialogismo fundamenta-se nas relações que todo enunciado mantém com outros que já foram e que ainda serão produzidos. Objeto de estudo da metalinguística, as relações dialógicas determinam todos os aspectos discursivos do enunciado - gênero, estilo, forma, conteúdo temático, tema, entonação, avaliação social etc. Isso promoveu um novo enfoque epistemológico que possibilitou compreender com maior clareza os conceitos de enunciado, autoria, posicionamento ideológico, acabamento estético, entre outros.

Bakhtin privilegiou como objeto de estudo da metalinguística o discurso bivocal, pois é nele que o dialogismo entre a palavra do falante e do “outro” é evidenciado. O falante, ou autor, ou compositor; respectivamente na esfera cotidiana, literária ou musical, ganham existência por meio de um enunciado; seja uma réplica de diálogo, um romance ou uma canção. Inserido no enunciado, o autor adquire um corpo e uma voz sociais, definidos segundo os parâmetros do “outro” com o qual mantém relações dialógicas.

Bakhtin observa o processo dialógico da bivocalidade na paródia, na qual as vozes do autor e do “outro” estão evidenciadas pela adversidade entre os discursos. Ao parodiar as palavras do “outro”, o autor atribui-lhes significados novos e opostos. O discurso é uma arena em que as diversas vozes de outros enunciados ressoam em concordância ou discordância; como na paródia, da qual fazem parte todas as formas de ironia e ambiguidade para com o discurso do “outro”. Na esfera do cotidiano, ela aparece frequentemente nos diálogos; por

exemplo, quando um falante imita seu interlocutor com nova entonação de dúvida, espanto, indignação, deboche etc.

Classificando o discurso bivocal de acordo com a sua orientação para o discurso do “outro”, Bakhtin (2005, p.200) diferencia o discurso de orientação variada, como a paródia; do discurso de orientação única, como a estilização e a narração do narrador. Ainda que com finalidades diferentes, tanto na paródia quanto na estilização, as palavras do “outro” são resgatadas, reutilizadas e reelaboradas pelo autor. Entretanto, naquela as palavras do enunciador e do “outro” convivem de forma polêmica, nesta consensual.

Isso não acontece no terceiro tipo de discurso bivocal, o tipo ativo, em que a palavra do “outro” não invade os limites do discurso do autor. Entretanto, mesmo que a palavra outra não seja utilizada, a sua voz está presente, como ocorre na polêmica velada e na réplica do diálogo. Nesses casos, o discurso do “outro” exerce influência no enunciado de fora para dentro. A palavra do “outro” não está inserida, mas reflete-se no enunciado determinando-lhe o tom e a significação. Na polêmica velada e na réplica do diálogo, a voz do “outro” ressoa constantemente na voz do enunciador:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Por isso, a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas mais candentes do estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada (BAKHTIN, 2005, p.203).

2.3 As relações dialógicas na canção popular brasileira

Para estudarmos as relações dialógicas na canção popular, partiremos do princípio de que elas podem ocorrer entre enunciados de mesmo gênero dentro da própria esfera ou entre enunciados de gêneros e esferas distintas; assim observaremos como a canção popular dialoga não só com outras canções, mas também com enunciados de outras esferas coatuantes no processo da comunicação social. Às relações dialógicas entre as canções dentro da esfera musical, propomos chamar de intradialogismo e às relações entre a canção e gêneros de outras esferas, interdialogismo. O dialogismo na canção popular é, ao mesmo tempo, constitutivo, visto que o discurso da canção se constitui na relação com outras canções, e constituinte, na medida em que alimenta a cadeia enunciativa da própria esfera e estimula a produção de enunciados em outras esferas relacionadas à canção, como o teatro de revista, o cinema e a esfera do cotidiano.

Para estudarmos as relações intradialógicas e interdialógicas na canção popular, trabalharemos com os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade. Frente à diversidade de sentidos que essas noções adquiriram nos estudos discursivos no decorrer do século XX, seguiremos o mesmo raciocínio de Fiorin (2006b, p.191):

Se em Bakhtin há uma distinção entre texto e enunciado e este pode ser aproximado ao que se entende por interdiscurso - já que se constitui nas relações dialógicas, enquanto aquele é a manifestação do enunciado - a realidade imediata dada ao leitor, pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciados; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas. Cabe entender que, por materialidade textual, pode-se entender um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos linguísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante linguística, etc. O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado

do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro.

Dessa forma, compreendemos que, na intertextualidade, um enunciado apresenta excertos de outros, citando-os, estilizando-os ou aludindo a eles. Na interdiscursividade, um enunciado relaciona-se com outro por meio de suas características discursivas - gênero, estilo, avaliação social, interação enunciativa etc.

2.3.1 O intradialogismo

As relações intradialógicas, que ocorrem entre canções no interior da esfera musical, podem ser realizadas por intertextualidade ou interdiscursividade. No primeiro caso, a citação de outras canções é um recurso usado desde o começo do século, como observamos na polca *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, composta para o carnaval de 1909:

Iaiá me deixa subir nesta ladeira
Eu sou do bloco que pega na chaleira

Quem vem de lá
Bela iaiá
Ó abre alas
Que eu quero passar
Sou Democrata
Águia de Prata
Vem cá, mulata
Que me faz chorar

O processo de composição dessa canção permite-lhe dialogar com outras do repertório carnavalesco da primeira década do século XX. A intertextualidade ocorre na citação da marchinha *Ó abre-alas*, de Chiquinha Gonzaga - *Ó abre alas/ que eu quero passar* -, sucesso carnavalesco dez anos antes, na passagem *Vem cá mulata*, título de um tango-chula do próprio compositor e no verso *Que me faz*

chorar, resgatado de uma quadrinha anônima de grande popularidade nos carnavais da primeira década do século XX²⁸:

Há duas coisa
Que me faz chorá
É nó nas tripa
E batalhão navá [...]

A constituição dialógica de *No bico da chaleira* ocorre também por meio da interdiscursividade. Na passagem *Eu sou do bloco que pega na chaleira*, a expressão *pega na chaleira* só pode ser compreendida no dialogismo com outros enunciados, principalmente das esferas política e prosaica da época, deixando evidente a importância do tema para o sentido do enunciado²⁹.

A intertextualidade intradialógica sempre foi um processo característico de constituição do cancionário popular brasileiro. Em 1938, o samba *Camisa Listrada*, de Assis Valente, gravado por Carmem Miranda, recupera a expressão *Mamãe eu quero mamar* da marchinha *Mamãe eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca, sucesso no carnaval anterior³⁰:

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão

Tirou o anel de doutor para não dar o que falar
E saiu dizendo eu quero mamar
Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão

Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia

²⁸ Segundo Tinhorão (1972, p. 22)

²⁹ Alencar (1979, p. 102) esclarece que a expressão "pega na chaleira" remete ao grupo político do Senador Pinheiro Machado, chefe do Partido Republicano Conservador. As expressões, "chaleira", "chaleirar" e "pegar no bico", usadas à época com o sentido de "puxa-saco" e "puxar o saco", foram cunhadas devido a anedotas sobre a adulação dos partidários para com o senador. Nas reuniões, eles disputavam tão afobadamente a preferência ao servir-lhe água para o chá que pegavam no bico quente da chaleira, queimando-se.

³⁰ *Mamãe eu quero, mamãe eu quero/ Mamãe eu quero mamar!/ Dá a chupeta, dá a chupeta/ Dá a chupeta pro bebê não chorar! [...]*

Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação
E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte para seu cordão

Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto
O meu querido debochar de mim
Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar
Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta até o sol raiar

No entanto, nesse caso, não se trata de uma citação, mas de uma alusão, já que em *Camisa listrada* a entonação da expressão, e conseqüentemente a sua orientação expressiva que revela a sua avaliação axiológica, são alteradas, pois a expressão é falada por uma mulher inconformada com as aventuras de seu companheiro durante o carnaval.

Essas condições atribuem-lhe outros sentidos como "entregar-se ao espírito carnavalesco", "aproveitar ao máximo as folias momescas" e, claro, novas entonações, já que a mulher alude à fala do marido com um tom de desaprovação.

Tanto na citação quanto na alusão, a intertextualidade atribui às passagens recuperadas de outras canções novas entonações. Esses processos ocorrem com muito maior frequência na letra³¹, entretanto, alguns casos de intertextualidade melódica podem ser observados na canção popular brasileira.

O primeiro verso do samba *Com que roupa?*, de Noel Rosa, gravado em 1930, foi escrito inicialmente pelo compositor sobre os primeiros compassos da melodia do Hino Nacional Brasileiro. O samba é uma crítica à situação sócio-econômica do país àquela época, logo a citação de um excerto da melodia de Francisco Manuel da Silva constitui uma paródia³².

No caso do samba-maxixe *Rede e pescador*, de Sinhô, gravado em 1921, a intertextualidade melódica é realizada com o aproveitamento integral da melodia:

(Pescador)
Eu queria saber a razão
Por que o peixe em ti cai! Coração?
(Rede)
É por causa da rede que tem
Malhazinha apertada, meu bem!
(Estribilho)
Ai! Como é bom pescar

³¹ Um dos motivos para a pouca ocorrência de intertextualidade entre melodias é o plágio.

³² Conforme Máximo J. & Didier C. (1990, p.120).

À beira-mar
Quando faz luar [...]

Após fazer sucesso no carnaval de 1921, a melodia dessa canção recebeu muitas outras letras populares que aludiam a ela por meio de paródias:

Eu queria saber por que é
Que no mar não se vê jacaré
Eu queria saber por que foi
Que no mar não se viu peixe-boi.

A intertextualidade pode também envolver letra e melodia. É o caso da marchinha *Jardineira*, de Benedito Lacerda e Orlando Porto, uma das mais cantadas no carnaval de 1939:

Ó jardineira por que estas tão triste
Mas o que foi que te aconteceu
Foi a camélia que caiu do galho
Deu dois suspiros e depois morreu

Vem jardineira
Vem meu amor
Não fique triste
Que este mundo é todo teu
Tu és muito mais bonita
Que a camélia que morreu

A primeira parte é uma citação linguística e musical da marcha composta pelo carnavalesco Candinho das Laranjeiras, em 1906, para o bloco "Flor" ou "Filhos da Primavera"³³:

Bela pastora
Porque tanto choras
Vem contar o que te aconteceu!
Foi a camélia que caiu do galho
Deu dois suspiros
E depois morreu...

A mesma melodia já servira para que novas letras fossem adaptadas a ela, segundo a conjuntura social da época, como na chegada ao Rio de Janeiro dos

³³ Segundo Alencar (1979, p.272).

aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho que realizaram a primeira travessia atlântica³⁴:

- Ó Saquedura porque estás tão triste
Mas o que foi que te aconteceu?
- Foi o abião que caiu na água
Deu dois pinotes e desapareceu.

A interdiscursividade, processo dialógico em que um enunciado remete a outro, porém sem apresentar passagens textuais como na intertextualidade, pode ocorrer de diversas formas na canção popular brasileira. As relações de interdiscursividade são importantes na constituição dos estilos musicais da canção³⁵. Agrupadas pelo aspecto rítmico da música e depois pela letra, as canções de um estilo musical apresentam características que as classificam como samba, marcha, baião etc. Essas relações interdiscursivas estabelecem um conjunto de características que determinam o acabamento do enunciado. Na forma composicional, as canções de um estilo musical apresentam modos de organização do material linguístico-musical similares; a marchinha, por exemplo, na grande maioria das vezes, apresenta um refrão, elemento estratégico para o sucesso da canção durante o carnaval. No estilo, a marcha é carnavalesca, pois as suas letras, na maioria das vezes, tratam os temas de forma irreverente. Com a finalidade de fazer os foliões dançarem e cantarem nos salões e blocos durante o carnaval, a melodia explora a repetição dos motivos melódicos, estimulando os movimentos corporais. A marcha apresenta um conteúdo temático que permite trabalhar com qualquer aspecto da realidade, geralmente de forma irreverente³⁶.

A interdiscursividade pode ocorrer por meio da avaliação axiológica dos temas abordados nas canções. Observamos esse processo com o tema do amor. Em *Esses moços*, samba-canção de Lupicínio Rodrigues, de 1948, o amor é

³⁴ Conforme Alencar (1979, p. 272).

³⁵ Usamos o termo “estilo musical” para substituir a designação “gêneros musicais” (samba, marcha, baião, valsa, música caipira etc.) a fim de não causar confusões com o termo “gêneros discursivos”.

³⁶ A marcha pode não ser irreverente, por exemplo, *Cidade Maravilhosa*, que enaltece as belezas do Rio de Janeiro.

tratado disforicamente e associado à infelicidade, por iludir e trazer apenas sofrimentos:

Esses moços, pobres moços
Ah! Se soubessem o que eu sei
Não amavam, não passavam
Aquilo que eu já passei [...]

O amor é avaliado dessa forma em diversas canções, fato que promove a interdiscursividade entre elas. Como na canção *Nada além*, de Custódio Mesquita e Mário Lago, de 1936:

Nada além
Nada além de uma ilusão
Chega bem
E é demais para o meu coração.
Acreditando em tudo que o amor
Mentindo sempre diz
Eu vou vivendo assim feliz
Na ilusão de ser feliz

Se o amor
Só nos causa sofrimento e dor,
É melhor, bem melhor
A ilusão do amor
Eu não quero e não peço
Para o meu coração,
Nada além
De uma linda ilusão...

A interdiscursividade não se estabelece apenas quando um discurso confirma outro. Quando isso ocorre, a relação é contratual; porém, quando duas canções apresentam avaliações antagônicas, dizemos que a relação é polêmica, como ocorre, por exemplo, entre *Esses moços* e *Carinhoso*, uma vez que esta canção apresenta a conjunção amorosa como sinônimo de felicidade:

[...]
Vem matar essa paixão
Que me devora o coração
E só assim então
Serei feliz, bem feliz.

As relações dialógicas também promovem a interdiscursividade ao relacionar canções em torno de uma mesma temática. É dessa forma que se estabelece o discurso do culto à malandragem nos sambas cariocas da década de 30, como na batucada *Na Pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação:

Na Pavuna
Na Pavuna
Tem um samba
Que só dá gente reiúna
O malandro que só canta com harmonia,
Quando está metido em samba de arrelia,
Faz batuque assim
No seu tamborim
Com o seu time, enfezando o batedor.
E grita a negrada:
Vem pra batucada
Que de samba, na Pavuna, tem doutor

Na Pavuna
Na Pavuna, tem escola para o samba
Quem não passa pela escola não é bamba.
Na Pavuna, tem
Canjerê também
Tem macumba, tem mandinga e candomblé.
Gente da Pavuna
Só nasce turuna
É por isso que lá não nasce "mulhé".

Sucesso no carnaval de 1930, *Na Pavuna* relaciona-se dialogicamente por interdiscursividade com o samba *Eu vou pra Vila*, de Noel Rosa, também de 1930. Ambas as canções valorizam a figura do malandro sambista, associando-a aos bairros do Rio de Janeiro, a fim de enaltecê-los:

Não tenho medo de bamba
Na roda de samba
Eu 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 interação enunciativa, processo em que os enunciados exercem a função de réplicas do diálogo, também é um procedimento importante para a constituição intradialógica do cancionário popular brasileiro. Na primeira metade do século XX, as "polêmicas musicais" são exemplos desse processo que obrigatoriamente pressupõe a interdiscursividade e facultativamente explora a intertextualidade no dialogismo entre os sambas-resposta.

Em 1918, Sinhô compõe o samba *Quem são eles?*, seu primeiro sucesso carnavalesco:

A Bahia é boa terra
Ela lá e eu aqui, laiá
Ai, ai, ai
Não era assim que o meu bem chorava [...]

De acordo com as informações de Tinhorão (1972, p. 119),

O título do samba de J.B. da Silva - cujo nome apareceria grafado daí por diante assim, nos selos dos discos, seguido do apelido de Sinhô entre parênteses - estava destinado a constituir o ponto de partida para a primeira polêmica musical da história do samba carioca. É que frequentadores da casa da Tia Ciata, principalmente os companheiros Donga, Pixinguinha e seu irmão China, enxergaram na pergunta "Quem são eles?" uma ironia dirigida a seu grupo. Da mesma forma, a turma dos baianos, liderados pelo pioneiro Hilário Jovino Ferreira, entendeu que, além da alusão do título, os versos "A Bahia é terra boa/ ela lá e eu aqui" só podiam dirigir-se a eles. E foi assim que, uns e outros, percebendo pelo sucesso do samba que havia um filão a explorar, entraram todos a compor respostas à uma suposta ironia, abrindo uma curiosa polêmica musical [...]

Como réplica a *Quem são eles?*, foram lançados os sambas *Não és tão falado assim*, de Hilário Jovino, e *Fica calmo que aparece*, de Donga. Todavia, *Já te digo*, de Pixinguinha e seu irmão China, seria o "samba-resposta" que alcançaria maior sucesso no carnaval de 1919. O conhecimento do tema desses enunciados, ou seja, dessas condições históricas de produção, é fundamental para interpretar esses enunciados, pois o seu verdadeiro sentido só pode ser compreendido nessa polêmica que lhes determina a entonação:

Um sou eu, e o outro não sei quem é
Um sou eu, e o outro não sei quem é
Ele sofreu pra usar colarinho em pé
Ele sofreu pra usar colarinho em pé

Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
Não tem medo de perigo
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio
Não tem medo de perigo

Ele é alto, magro e feio
É desdentado
Ele é alto, magro e feio
É desdentado
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado no Rio de Janeiro
Ele fala do mundo inteiro
E já está avacalhado no Rio de Janeiro

No carnaval de 1920, Sinhô lança o sucesso *Pé de anjo*, enunciado que estabelece diversas relações dialógicas. Primeiramente essa marcha está inserida na polêmica entre o Rei do Samba e seus desafetos, como fica evidente na letra:

Eu tenho uma tesourinha
Que corta ouro e marfim
Serve também pra cortar
Línguas que falam de mim

O pé de anjo, pé de anjo
És rezador, és rezador
Tens o pé tão grande
Que és capaz de pisar nosso senhor [...]

Esse refrão, segundo Tinhorão (1972, p. 122), faz uma referência direta ao desafeto China, irmão de Pixinguinha, autores de *Já te digo*, pelo fato de aquele possuir pés enormes. Ainda conforme Tinhorão (1972, p.123), os versos desse refrão foram compostos sobre a melodia da valsa francesa *Genny (C'est pas difficile)*³⁷, o que constitui uma relação intradialógica por intertextualidade melódica. Além disso, o sucesso dessa marcha no Carnaval de 1929 abriu as portas do teatro de revista para Sinhô. Em abril de 1930, estreou a peça *O pé de anjo*, constituindo uma relação interdialógica.

A interdiscursividade promovida pela interação enunciativa entre as canções é um processo que remete à própria constituição dos estilos musicais na música popular brasileira. É o que acontecia com as polcas, que frequentemente apresentavam títulos jocosos, como *Capenga não forma*³⁸, *Gago não faz discurso*, *Vesgo não namora*. Existiam também as chamadas “polcas de pergunta e de resposta”, como *Se eu pedir você me dá?* e *Peça só e você verá*; *Que é da chave*, *Não sei da chave* e *Achou-se a chave*. Sandroni (2001, p. 70-1) comenta:

Os títulos das polcas brasileiras pareciam querer esgotar todas as possibilidades contidas num paradigma dado, como os grupos de mitos estudados por Lévi-strauss (*Le cru et le cuit*, p.388-9 e passim). A série inaugurada pelo "Capenga", por exemplo, traria ainda a "Dentuça não fecha boca", a "Barrigudo não dança", a "Careca não vai à missa", a "Corcunda não perfila", e talvez continuasse se não fosse providencialmente arrematada pelas "Lamúrias do capenga e do careca". Nem todos os paradigmas eram, porém, tão fecundos, como mostra o caso do trio "Como se morre", "Como se vive" e "Como se pula", ou desse primor de concisão que é a dupla "Moro longe" e "Mude-se para perto".

³⁷ Oh! Oh! Oh!/ Oh! C'est pas difficile,/ Il n'y a que chanter/ Oh!, Oh!, Oh!

³⁸ Nessa expressão, o verbo “formar” é usado com o sentido de dispor-se em determinada ordem; enfileirar-se ou alinhar-se.

Esses títulos sugeriam um diálogo intradiscursivo que promovia a afirmação do estilo musical em uma época de consolidação da música popular brasileira. Ainda segundo Sandroni (2001, p.76),

Quando um compositor de polcas entrava no diálogo dos títulos, estava postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes - do mesmo modo que um compositor erudito, ao chamar sua obra de “sonata” ou “sinfonia”, postula implicitamente um diálogo musical com gêneros precisos.

As polêmicas musicais também contribuíram para a definição e consolidação do samba. Na década de 30, uma das mais famosas querelas da música popular brasileira foi protagonizada pelos compositores Noel Rosa e Wilson Batista e iniciada por este, com a gravação, em 1933, do samba *Lenço no pescoço*, que fazia uma apologia à malandragem:

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
Comigo não
Eu quero ver quem tem razão
E eles tocam
E você canta
E eu não dou

Noel Rosa, responde com *Rapaz folgado*, apresentado no *Programa Casé* naquele ano, mas só gravado em 1938 por Araci de Almeida:

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

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

Esse samba é uma réplica a *Lenço no pescoço*, logo ambos estão dialogicamente relacionados em uma interação enunciativa. A bivocalidade do enunciado é evidente nos elementos recuperados do samba de Wilson Batista. O enunciador de *Rapaz folgado* utiliza-se da palavra do “outro”, no caso o enunciador malandro de *Lenço no pescoço*, parodiando-o com a intenção de desqualificá-lo. Dessa forma, a canção do Poeta da Vila constitui-se intradlogicamente tanto pela interdiscursividade, pois é uma réplica ao samba de Wilson Batista, quanto pela intertextualidade, porque recupera e subverte elementos desse enunciado, como nas passagens *Deixa de arrastar o teu tamanco*, *E tira do pescoço o lenço branco*, *Joga fora esta navalha*, *Com chapéu do lado deste rata*.

Em seguida, Wilson Batista retruca com *Mocinho da Vila*:

Você que é mocinho da Vila
Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais
Se não quiser perder
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

O samba-resposta de Wilson Batista constitui-se por meio do dialogismo intradiscursivo que relaciona dialogicamente os discursos de ambos os enunciadores. Mais do que simplesmente um epíteto para responder ao enunciador de *Rapaz folgado, Mocinho da Vila* institui posicionamentos discursivos e ideológicos opostos. No começo da década de 30,

Com o crescimento da música popular na grade de produção das rádios, aumentava também a preocupação das elites culturais com os valores morais e o decoro poético das letras das canções, principalmente das letras de samba. Estas cantavam o amor para além do casamento, as crises conjugais, a vida irregular dos boêmios e malandros e a injustiça da vida social. Para os mais conservadores, mesmo aqueles que gostavam de música popular (o que não era tão comum como se pode pensar), era preciso higienizar o samba, e a censura era uma demanda comum na imprensa. A censura nos meios de comunicação não precisou esperar pela ditadura e pelo DIP³⁹, pois era uma demanda de boa parte das elites letradas, desde que voltadas para o controle da cultura popular. A Confederação Brasileira de Rádiodifusão criou uma comissão de censura em nome da moralidade e do respeito às autoridades. A primeira vítima da censura à música popular foi o malandro, com o veto da música "Lenço no pescoço", de Wilson Batista, ocorrido em outubro de 1933 (NAPOLITANO, 2007, p.49).

Tendo em vista esse contexto que determina o tema do enunciado, aos epítetos *rapaz folgado* e *mocinho da Vila* subjazem duas posturas ideológicas divergentes: uma em concordância com os valores de uma elite cultural, outra em discordância. Essa oposição axiológica, que atribui à polêmica entre os compositores uma dimensão sócio-política, é expressa linguisticamente no enunciado por meio da entonação e da escolha lexical. O diminutivo *mocinho* tem caráter irônico e, acompanhado do qualificador *da Vila*, faz uma referência direta a Noel Rosa, tratando-o como defensor dos bons costumes. Isso fica evidente na passagem *Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais*, na qual o

³⁹ O autor refere-se à ditadura do Estado Novo, instituída por Getúlio Vargas em 1937. DIP era a sigla para Departamento de Imprensa e Propaganda.

enunciador ironiza, por meio do substantivo *fricote*, o universo do "mocinho", opondo a ele o do malandro.

A oposição entre os discursos dos enunciadores também é estabelecida na passagem *Falar de malandro quem é otário*, na qual a figura do malandro é contraposta à do otário - relações que remetem à política de valorização do trabalho promovida pelo governo Vargas na década de 30 -, e no verso final *Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz*, na qual o enunciador delimita seu território de atuação social, no caso um sambista malandro do morro que também faz sucesso. Vê-se então que nessa polêmica os enunciadores configuram-se pela oposição de seus discursos e pelo modo de ocupação de um espaço social, ou seja, defendem discursos contrários segundo os valores vigentes na sociedade da época:

Mais do que a polêmica envolvendo o talento e o desafio egocêntrico de dois sambistas, estava em jogo a definição do lugar social do samba. A coincidência da data - o ano de 1933 - entre o início da polêmica musical e a consolidação do "paradigma do Estácio" - como forma padrão do samba urbano carioca não era mero acaso histórico. Naquele ano teve início um grande debate sobre o samba, sua história, seu lugar sociocultural e sua estética, do qual a polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista pode ser considerada um dos capítulos mais criativos. Esse debate foi desdobramento, indireto talvez, do impacto causado pelo novo e ampliado circuito de divulgação de sambas representado pelo rádio. Noel não apenas ressitua o "lugar do samba", rompendo sua geografia étnica tradicional - o morro -, mas também problematizava a felicidade do malandro. Mas como bom sambista, não podia fugir à sua caracterização, ora irônica, ora elegíaca [...] (NAPOLITANO, 2007, p.50-51).

Mesmo ironizando a figura do malandro folgado, Noel Rosa alia-se ao discurso da malandragem; entretanto, valorizando a figura do "bom malandro". O Poeta da Vila lança, em 1934, *Feitiço da Vila*, uma exaltação do bairro de Vila Isabel:

Quem nasce lá na Vila
Nem sequer vacila
Ao abraçar o samba
Que faz dançar os galhos,
Do arvoredo 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 venha 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!

Aparentemente *Feitiço da Vila* não tem relação com a polêmica; porém, após a gravação, em uma apresentação no *Programa Casé*, Noel inseriu os seguintes versos à canção:

A zona mais tranquila
É a nossa Vila
O berço dos folgados
Não há um cadeado no portão
Porque na Vila não há ladrão

Compreendidos por Wilson Batista como uma provocação, a resposta veio imediatamente no samba *Conversa fiada*:

É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço
Eu fui ver para crer e não vi nada disso
A Vila é tranquila 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 o samba
Veio daí o meu pranto

Além da interdiscursividade estabelecida pela interação discursiva, por meio de uma réplica, a intertextualidade também é responsável pelo intradiálogo entre *Feitiço da Vila* e *Conversa fiada*. Na construção deste enunciado, Wilson Batista seleciona elementos daquele para criticá-los. Essa estratégia torna o discurso bivocal, já que a palavra do “outro” está evidenciada, porém tratada de forma paródica como uma conversa fiada, ou seja sem valor. Isso pode ser constatado em todos os versos da canção, nos quais a voz do enunciador desqualifica as qualidades do bairro de Vila de Isabel apresentadas em *Feitiço da Vila*.

A seguir, o Poeta da Vila ataca com *Palpite infeliz*, gravado em 1935:

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 arvoredado
Eu já chamei você para 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?

Em uma relação de interdiscursividade, o enunciador desqualifica as considerações do enunciador de *Conversa fiada* como um palpite. Essa referência

a um gênero da língua falada é comum em sambas da época, visto que as canções se constituíam em intenso interdialogismo com o discurso do cotidiano, como no título *Conversa fiada*. Para desqualificar o discurso do “outro”, o palpite para que se tenha cuidado ao visitar a Vila Isabel, por não ser um lugar seguro, é tachado de infeliz. Ainda que busque um discurso conciliador com o universo social do samba, presente nas passagens *Salve Estácio, Salgueiro, Mangueiral/ Oswaldo Cruz e Matriz/ que sempre souberam muito bem/ que a Vila não quer abafar ninguém/ Só quer mostrar que faz samba também*, o enunciador assume um tom ofensivo para com o seu interlocutor. O verso inicial *Quem é você que não sabe o que diz?* desqualifica-o por, primeiro, pressupor que ele seja uma pessoa sem cartaz no meio dos sambistas e, segundo, menosprezar as suas palavras. O tom mais ofensivo é evidente nos versos *Pra que ligar pra quem não sabe/ Aonde tem o seu nariz*.

Frente a essa provocação, Wilson Batista intensifica o tom agressivo da polêmica compondo o samba *Frankenstein da Vila*, em uma referência direta a um defeito facial de Noel Rosa⁴⁰:

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
Todos reconhecem lá na Vila
Essa indireta é contigo
E depois não vá dizer
Que eu não sei o que digo
Sou teu amigo

A interação enunciativa sustenta o intradialogismo entre os enunciados pelo processo de interdiscursividade, entretanto na passagem *E depois não vá dizer/ Que eu não sei o que eu digo*, a intertextualidade evidencia o vínculo dialógico entre os enunciados.

⁴⁰ Conforme Máximo e Didier (1990, p.26), Noel Rosa sofreu um afundamento facial durante o parto devido ao mal uso do fórceps, marca que o acompanhou durante toda a vida.

Segundo a literatura da canção popular brasileira, *Frankenstein da Vila* não obteve resposta de Noel Rosa. Wilson Batista ainda insistiu com *Terra de Cego*, no entanto a polêmica estava encerrada:

Perca essa mania de bamba
Todos sabem qual é o teu diploma no samba
És o abafa da Vila, bem sei
Mas em terra de cego,
Quem tem um olho é rei

O dialogismo intradiscursivo promovido por esse "duelo" entre os dois compositores é constituinte da esfera musical popular da época; pois, além de estimular a produção de novos enunciados, estabelecia os padrões para o novo samba que surgia no Rio de Janeiro. A canção popular - nesse caso, o samba - é um gênero que se constituiu nas primeiras décadas do século XX em intenso dialogismo com a esfera do cotidiano. Além dos gêneros da fala, dos temas, das expressões do cotidiano e dos ditados populares, a forma composicional do diálogo, quem tem na réplica o seu elemento principal, serviu como modelo para os compositores populares. Nas palavras de Tatit (2004, p.123):

Essas polêmicas, ingênuas e inconsequentes em si, tiveram o mérito de ressaltar um aspecto da canção pouco explícito nas serestas românticas, ancoradas na poesia escrita, ou mesmo nas cantigas folclorizadas, ancoradas em refrãos de conteúdo lúdico: a presença da fala. Até então cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais. Agora, cantava-se também para mandar recados.

A canção dialoga com os gêneros da língua falada. A réplica do diálogo, um dos gêneros cotidianos mais férteis para a produção de enunciados, constitui-se por meio de relações dialógicas, pois ela pressupõe não só a resposta anterior, mas também a posterior, num processo ininterrupto que constitui a malha discursiva do cotidiano. A réplica do diálogo é um gênero discursivo primário da esfera prosaica que se constitui imprescindivelmente pelas relações dialógicas de interdiscursividade, pois a resposta está diretamente relacionada ao discurso do

“outro”. O enunciador posiciona-se em função do enunciado do “outro”, seja pela escolha do gênero - uma pergunta, uma ordem, uma desculpa, um pedido, uma negação etc. - seja pela avaliação axiológica do tema expressa na entonação verbal.

Esse elo discursivo pode ser evidenciado com a intertextualidade, que resgata passagens do enunciado do “outro”; no entanto, a entonação avaliativa sobre o tema será reelaborada pelo enunciador da resposta que expressará a sua avaliação por meio do tratamento dado à palavra do “outro”. Nas relações dialógicas, a entonação do enunciador não se define somente em função do tema, mas também da avaliação axiológica do “outro” sobre o tema.

A polêmica musical entre Wilson Batista e Noel Rosa, observada nas relações intradialógicas, demonstra o tratamento dado pelos compositores ao discurso do “outro”, evidente na entonação expressiva; e a atuação dos processos de interdiscursividade e intertextualidade na constituição dialógica dos enunciados. Pressupondo que essas canções relacionam-se por interdiscursividade, já que se apresentam como respostas ou réplicas à outra, podemos observar como as relações dialógicas determinam a abordagem do tema no gênero canção, particularmente no samba da década de 1930.

2.3.2 O interdialogismo

Compreendemos como interdialogismo as relações dialógicas que o discurso da canção estabelece com discursos de outras esferas, constituindo-se e constituindo-os ao mesmo tempo. No primeiro caso, o discurso da canção apropria-se de enunciados de outras esferas; no segundo, empresta-lhes.

As relações interdialógicas do discurso da canção com a esfera do cotidiano são bastante produtivas, pois é nela que, muitas vezes, os compositores buscam os elementos para a produção dos enunciados - temas, expressões, entonações etc -, como podemos observar na polca *Rato, rato*:

Rato, rato, rato
Por que motivo tu roeste meu baú?

Rato, rato, rato
Audacioso e malfazejo gabiru.
Rato, rato, rato
Eu hei de ver ainda o teu dia final
A ratoeira te persiga e consiga
Satisfazer meu ideal.

Segundo as informações de Alencar (1979, p.92):

É nesse mesmo ano [1903] que Pereira Passos modifica a cidade. Oswaldo Cruz cuida do saneamento. Terrível é sua ofensiva contra a febre amarela e a peste bubônica. Para debelar a última é empreendida guerra de extermínio aos ratos. São muitos os compradores de gabirus espalhados pelas ruas do Rio que depois os revenderão à Saúde Pública a tostão e dois tostões por cabeça. De saco às costas, os singulares comerciantes apregoavam:

- Rato, rato, rato.

Casemiro Rocha, pistonista da Banda do Corpo de Bombeiros, e Claudino Costa aproveitam o motivo e compõem a polca *Rato, Rato*, que acabaria sendo bastante cantada no carnaval de 1904.

Entretanto, o processo inverso pode ocorrer e a canção contribuir com o discurso prosaico, emprestando-lhe expressões que, por serem muito cantadas no carnaval ou ouvidas pelo rádio, caem "na boca do povo". Associadas à conjuntura político-social, essas expressões tornam-se frequentes nos diálogos cotidianos. Esse é o caso da passagem *foi a camélia que caiu do galho*, da marchinha *A Jardineira*, de Oswaldo Lacerda e Humberto Porto, sucesso no carnaval de 1939, que se tornou uma gíria muito popular à época - "a camélia caiu do galho" -, utilizada pela população para fazer referência à queda de uma personalidade política⁴¹.

A marcha carnavalesca *Sassaricando*, de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, de 1952, é um outro exemplo de interdialogismo entre o discurso da canção e o discurso prosaico. O enorme sucesso alcançado por essa canção divulgou o neologismo "sassarico".

⁴¹ Como informa Alencar (1979, p.273), exemplificando com a seguinte fala: "- Menina, você viu a derrubada? Como as camélias estão caindo do galho!".

Sassassaricando
Todo mundo leva a vida no arame
Sassassaricando
A viúva o brotinho e a madame
O velho na porta da Colombo
É um assombro
Sassaricando

Quem não tem seu sassarico
Sassarica mesmo só
Porque sem sassaricar
Essa vida é um nó

O discurso da canção popular na primeira metade do século XX constituía-se dialogicamente com outras esferas na sociedade, como o teatro de revista. Essa esfera discursiva, caracterizada pela intersecção entre a esfera musical e a teatral, era ao mesmo tempo constituída pelo discurso da canção popular e constitutiva dele:

Era mais do que evidente, pois, que desse fim da primeira década do novo século em diante, os compositores descobrissem a vantagem de incluir suas músicas em números de revista, como primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas. Os novos revistógrafos [...] começaram a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se de então a alternância de interesses que marcaria as relações entre a música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro (TINHORÃO, 1972, p. 21).

O sucesso de uma canção frequentemente originava a criação de uma revista musical, processo interdialogico que ocorreu, por exemplo, com a polca *No bico da chaleira*, que originou a peça *Pega na chaleira*, de Raul Pederneiras e João Cláudio, levada ao palco do Teatro Apolo em novembro de 1909. O mesmo ocorreu com a famosa marcha *Ó abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga que, após fazer sucesso no carnaval de 1899, serviu como carro-chefe da revista *Ó abre alas*, de Armando Rego e Rego Barros, encenada no ano de 1913. O samba *Pelo*

telefone, o primeiro a ser gravado que alcançou expressivo sucesso, no mesmo ano de seu lançamento, 1917, integrou uma revista musical homônima da autoria de Henrique Júnior.

O processo inverso também era comum. Uma canção pertencente a uma revista musical caía no gosto popular, era gravada em disco e tocada nas rádios, tornando-se um sucesso nacional, promovendo, assim, o discurso da canção. Isso ocorreu, por exemplo, com *Linda flor*, de Henrique Vogeler e Cândido Costa, considerada o primeiro samba-canção de estilo moderno. Lançada em 1928 na comédia *A verdade ao meio-dia*, de J.G. Traversa, a canção foi gravada por Vicente Celestino. Relançada na revista *Miss Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto, ainda no mesmo ano, a melodia de *Linda flor*, composta por Henrique Vogeler, receberia nova e definitiva letra de Luís Peixoto. Cantada por Araci Cortes no teatro, a canção seria regravada pela própria atriz com o título *Iaiá*, alcançando enorme sucesso e, curiosamente, tornando-se conhecida pelo seu primeiro verso *Ai, ioiô*:

Ai, ioiô!
Eu nasci pra sofrê,
Fui oiá pra você,
Meus oincho fechô [...]

A marcha *Sassaricando* também é originária do teatro de revista. Apresentada em 1952 na revista *Eu quero sassaricá*, de Freire Júnior e Luiz Iglesias, foi gravada pela vedete Virgínia Lane. Segundo Tinhorão (1972, p. 28) esse é "comprovadamente" o último caso de uma canção composta para o teatro a tornar-se um sucesso carnavalesco.

Na primeira metade do século XX, o discurso da canção popular brasileira também manteve intensas relações interdialogicas com a esfera cinematográfica. Esse processo teve início no Rio de Janeiro, logo na primeira década, com os filmes cantantes, filmagens mudas de pequenos quadros de canto posteriormente dublados pelos cantores durante a projeção.

O dialogismo do discurso da canção popular com o cinema, assim como ocorreu com o teatro de revista, também era constituinte e constituído. Muitas

canções de sucesso eram levadas às telas de cinema para atrair o público, como no filme *Pega na chaleira*, de 1909, que aproveitou o sucesso da famosa polca *No bico da chaleira*:

O certo é que, a partir desse ano de 1909 até 1912 com frequência, e daí até 1916 esporadicamente (como no caso de *Pierrô E Colombina*, filmado em 1916 com Eduardo das Neves, em cinco partes, para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público (TINHORÃO, 1972, p.246).

Outras vezes eram os filmes que alimentavam o discurso da canção, como no caso da gravação de *Nhô Anastácio chegou de viagem*, por Baiano, extraída do filme cantante homônimo de 1908. Outro exemplo é o tango *O verdadeiro fandanguaçu*, de Leopoldo Silva, gravado em 1909, que dialogicamente constituiu-se como resposta à cançoneta-título do filme *Fandanguaçu*, composta por Augusto Fábregas.

No decorrer das primeiras décadas do século XX, as relações entre o discurso da canção popular e do cinema intensificaram-se. Em 1930, com a participação de profissionais norte-americanos, foi realizado *Coisas nossas*, o primeiro musical brasileiro. Em 1933 é exibido *A voz do carnaval*, um documentário que apresentava as canções *Moleque indigesto*, de Lamartine Babo, e *Good bye!*, de Assis Valente, interpretadas por Carmem Miranda, em sua primeira aparição cinematográfica. No ano de 1935 é lançado o primeiro filme pré-carnavalesco *Alô! Alô! Brasil!*:

[...] já em 1935 a Cinédia - percebendo a vantagem de capitalizar a voga das músicas destinadas ao carnaval - lançava com o famoso *Alô! Alô! Brasil!*, o filme pré-carnavalesco. Esse *Alô! Alô! Brasil!*, por sinal, ia fazer com o rádio da primeira metade da década de 30 o mesmo que a televisão fez com o rádio 25 anos depois: tirar os artistas da frente dos microfones e colocá-los diante das câmeras, mandando-os cantar e dançar (TINHORÃO, 1972, p.254).

O filme *Alô! Alô! Brasil!* era constituído por diversas canções já consagradas, como *Salada portuguesa*, interpretada por Carmem Miranda, e *Cidade Maravilhosa*, na voz de Aurora Miranda. Na esteira de *Alô! Alô! Brasil!*, em 1936, o produtor americano Wallace Downey, em parceria com o brasileiro Ademar Gonzaga, lança outro filme, *Alô! Alô! Carnaval!*, que apresentava diversos quadros musicais, cujas canções se tornariam sucesso no carnaval daquele ano, como *A-M-E-I*, de Antônio Nássara e Eratóstenes Frasão, cantada por Francisco Alves; *Cadê Mimi*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Mário Reis, e *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, interpretada por Joel e Gaúcho.

Assim como o rádio, mas não na mesma proporção, o cinema incentiva a produção de canções, colaborando com o enriquecimento e a divulgação do cancionário popular brasileiro. Noel Rosa, por exemplo, em 1936, compõe sob encomenda seis canções para o filme *Cidade mulher*⁴²; João de Barro, além de exímio compositor de marchinhas para o carnaval, torna-se um exímio compositor e roteirista de cinema. O interdialogismo entre a canção popular e o cinema intensificou-se com as chanchadas carnavalescas produzidas pela Companhia Atlântida, como *Este mundo é um pandeiro*, de 1947; *Carnaval de fogo*, de 1949, e *Aviso aos navegantes*, de 1950:

[...] o momento mais rico das relações entre a música popular e o cinema ia ocorrer ainda no fim da década de 1950, ou, mais precisamente, em 1957, quando foram produzidas nada menos de 18 filmes com a participação de cantores e apresentação de números de canções (TINHORÃO, 1972, p.264).

Entretanto, a partir da década de 60, a produção de chanchadas carnavalescas diminuiu. Isso modificou as relações interdialogicas entre o cinema e a música popular, cujos compositores passariam a se dedicar apenas à criação de trilhas sonoras.

⁴² Noel Rosa compôs para esse filme as canções *Cidade mulher*, *Morena sereia*, *Dama do cabaré*, *Na Bahia*, *Tarzan* e *Numa noite à beira-mar*.

Concebido como rede de relações dialógicas, o discurso da canção constitui-se pelo princípio do intradialogismo quando um enunciado-canção relaciona-se com outro por meio da interdiscursividade e da intertextualidade. No primeiro caso o princípio dialógico é pressuposto, já que nenhum enunciado é isento da influência de outros. O processo de interdiscursividade no intradialogismo da canção estabelece-se por relações de estilos musicais, temas, posicionamentos ideológicos e interação enunciativa. A intertextualidade institui relações dialógicas nas quais a materialidade de um enunciado é recuperada por outros por meio dos processos de citação, estilização e subversão paródica. Esses dois processos são responsáveis pela constituição da palavra bivocal, resultante das relações dialógicas estabelecidas pela canção em seu processo de composição.

O discurso da canção, assim como seu enunciado, não se constitui isoladamente. Na relação com outras esferas discursivas na comunicação social, ele estabelece relações interdialogicas que podem ser constiuintes ou constitutivas. No primeiro caso, a canção colabora com a criação de enunciados em outras esferas; no segundo, esses enunciados alimentam o discurso da canção. Apesar de enfocarmos apenas o interdialogismo da canção com esferas afins, como do teatro de revista, do cinema e do cotidiano; o discurso da canção estabelece relações interdialogicas com outras esferas da comunicação social como a literária, a jornalística, a acadêmica etc., fato que demonstra a produtividade desse discurso.

3. Letra e melodia na amplificação da canção popular brasileira

3.1 A amplificação

Fundamentado no princípio dialógico bakhtiniano, o teórico da literatura Tzvetan Todorov pensou a constituição dos gêneros como “amplificação” de um ato de fala, concepção que adotaremos no estudo dialógico da canção popular.

Em *Os gêneros do discurso*, Todorov (1980) propõe que os gêneros têm a sua origem em um ato de fala, compreendido linguisticamente, discursivamente e pragmaticamente. A partir desse ato de fala, ocorreria um processo de transformações discursivas denominado amplificação. Para estudar o processo de constituição dialógica da canção popular, partimos dessa posição de Todorov (1980, p. 46) a respeito da origem dos gêneros:

A questão de origem que eu gostaria de formular, no entanto, não é de natureza histórica, mas sistemática; ambas parecem-me igualmente legítimas e necessárias. Não é: o que precedeu os gêneros no tempo? Mas: o que preside, a todo instante, o nascimento de um gênero? Mais exatamente, existiriam, na linguagem (pois que se trata aqui de gêneros do discurso), formas que, embora renunciem o gênero, ainda não o são? E se houver, como se daria a passagem de uns aos outros? Mas, para tentar responder a essas questões, é preciso primeiro se perguntar: que é, no fundo, um gênero?

Compreendidos como instituição, os gêneros discursivos estabelecem, na comunicação social, modelos de produção para destinatários e horizontes de expectativa para destinatários:

Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros [...] Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele [...] Por outro lado, os leitores

lêem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema (1980, p.49).

A instituição do gênero na sociedade faz dele um depositário dos aspectos sociais e históricos. Cada época possui o seu próprio sistema de gêneros e, como qualquer instituição, os gêneros guardam as características da sociedade a que pertencem. É preciso observar também que cada sociedade estabelece os atos e instituições correspondentes a sua ideologia; logo a existência, a predominância ou a ausência de um gênero em determinada sociedade revela aspectos de sua ideologia. O gênero concebido como “codificação historicamente atestada de propriedades discursivas” (Todorov, 1980, p. 50) é um objeto privilegiado nos estudos discursivos, pois é observado como ponto de encontro das instituições sociais com os aspectos discursivos e linguísticos do enunciado.

Ainda que Todorov esteja referindo-se aos gêneros literários, a intenção de tratá-los como gêneros discursivos permite-nos tomar suas considerações para estudar outros gêneros, como a canção popular. Inicialmente, é preciso ressaltar que, para o pesquisador, o discurso se manifesta por meio dos enunciados, cujo processo de interpretação envolve tanto o elemento linguístico quanto o contexto de enunciação formado pelo “locutor” e pelo “alocutário”, num dado tempo, num dado lugar, em relação com discursos precedentes e subsequentes. Todorov pressupõe que “[...] um discurso é sempre e necessariamente um ato de fala” (1980, p. 47).

Na comunicação social, determinadas recorrências discursivas são institucionalizadas, assim textos são produzidos e interpretados segundo normas estabelecidas pela prática discursiva de produção e codificação de enunciados. Todo gênero possui as suas propriedades discursivas que o singularizam frente a outros gêneros. Adotadas nos enunciados, determinam os aspectos semânticos, sintáticos, pragmáticos e discursivos. Na concepção de Todorov (1980, p. 49), em cujas reflexões ressoam as propostas dialógicas de Bakhtin para o estudo dos

gêneros discursivos⁴³, se a diferença entre um ato de fala e outro pode ser determinada por esses critérios; os gêneros, compreendidos como um ato de fala, também podem ser observados sob esses aspectos.

Partindo do pressuposto de que os gêneros se constituem a partir de atos de fala por meio de uma amplificação⁴⁴, Todorov compreende que esse núcleo dos gêneros discursivos é inicialmente amplificado por elementos retóricos como a narrativização, a expansão temática e a representação verbal. Propõe também (1980, p. 58) que o estudo dos gêneros literários – e discursivos – deve conceber a origem dos gêneros nos atos de fala e “[...] perceber que não existe abismo entre o que é literatura e o que não é literatura, que os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano”.

No gênero canção popular, a amplificação é um processo bastante diversificado e complexo. Iniciado com a composição, ele pode prosseguir com o arranjo, a interpretação, a gravação e a distribuição da canção. Nosso estudo se concentrará na primeira fase desse processo, a composição. O compositor transforma o ato de fala em “ato de canto” ao produzir um enunciado-canção constituído por elementos linguísticos relacionados a elementos musicais.

Essas reflexões remetem-nos às propostas de Bakhtin (2003 [1951-1953], p. 261) a respeito dos gêneros primários e secundários e dos processos de interação entre ambos. Frente à diversidade dos gêneros discursivos, o teórico russo propõe que, para se definir a natureza geral do enunciado, deve-se observar as diferenças e as relações entre os gêneros primários (simples), que fazem parte da comunicação cotidiana, e secundários (complexos), que dizem respeito à comunicação exercida por meio de códigos elaborados cultural, artística e ideologicamente. Os gêneros secundários incorporam e reelaboram diversos gêneros primários; portanto, no estudo do enunciado de uma canção, devem ser

⁴³ Já no ano seguinte, 1981, seria publicado *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*, obra em que Todorov estuda as teorias bakhtinianas, promovendo a divulgação das ideias do pensador russo na França.

⁴⁴ A amplificação é uma figura de retórica (*amplificatio*) que consiste no desenvolvimento de uma ideia, destacando as suas particularidades e acrescentando outros elementos com a finalidade de enfatizá-la.

observadas as relações dialógicas que ele estabelece com os gêneros do cotidiano.

Um ato de fala pode sofrer um processo de amplificação e transformar-se em canção, um gênero secundário da esfera artístico-musical. Para isso, o autor deve obedecer às coerções impostas pelo gênero na composição de seu enunciado, como a forma, os temas e os recursos expressivos, tanto linguísticos quanto musicais.

Nesse processo, o ato de fala desvincula-se da realidade e perde sua força ilocucionária, como demonstra Costa (2005, p.368-9):

Desse modo, Austin exclui dos atos ilocucionários certos usos “não-sérios” da linguagem que, segundo ele, estariam desprovidos de força ilocucionária. [...] Assim, o que Austin (e também Searle, 1981) parece preconizar é uma relação de intencionalidade constitutiva entre ato de fala e sujeito falante, o que não parece acontecer com os atos cometidos no âmbito de usos tais como os literários, literomusicais, dramáticos, humorísticos, da brincadeira, etc, que parecem dissimular propositadamente qualquer vestígio de intencionalidade.

No gênero canção, a intencionalidade ilocucionária do ato de fala perde-se na amplificação, principalmente devido à inclusão do componente melódico, pois aquilo que é cantado tem uma finalidade lúdica e não prática como nos gêneros da língua falada.

Em se tratando das funções pragmáticas do gênero, remetemos a Mário de Andrade (1991, p.32), que pesquisou as relações entre o canto e a língua, linguagens em que a voz humana é o instrumento de comunicação:

Dizem os arqueólogos e etnógrafos que o arco primitivo foi ao mesmo tempo instrumento de morte e de música. Desferindo a flexa, o arco servia ao homem pra matar mas dedilhado e vibrante servia para dar sons musicais. Como o arco primitivo, o instrumento vocal (que aliás também é mortífero...), tem dois destinos profundamente dissemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto pra lançar longe a

flecha como pra lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical.

Dissertando a respeito das relações entre canto e poesia, nessa mesma obra, Mário de Andrade observa que ambos têm no ritmo um elemento fundador comum. No entanto, o ritmo do canto é derivado do dinamismo fisiopsíquico, enquanto o da poesia, dos processos cognitivos linguísticos. A voz humana oral e a musical, que remetem respectivamente à voz usada no cotidiano e à voz artística das canções, possuem propósitos diferentes:

A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. [...] A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicofisiológico que desperta por meio da compreensão intelectual. (ANDRADE, 1991, p.32-3).

Em outra passagem, Mário de Andrade (1991, p.32), comenta que "[...] quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical". Essa amplificação vocal da fala por meio do canto permite-lhe alcançar longas distâncias, cobrir grandes espaços e atingir mais ouvintes.

Se tomada em seu aspecto literal, a amplificação é o processo de tornar mais amplo o campo que determinado objeto ocupa. No caso de uma canção, o seu ato de fala original, tem que ultrapassar a relação entre um destinador e um destinatário e alcançar vários destinatários, os ouvintes. Essa amplificação só é possível por meio da mídia; no caso da canção, o disco e o rádio, elementos importantes na constituição do gênero canção popular.

A passagem da fala ao canto, do ato de fala ao ato de canto, dos gêneros da fala à canção, do arco à lira é o que pretendemos investigar no processo de amplificação da canção. Posto que o enunciado da canção é sincrético,

constituído pela relação entre a linguagem verbal e a musical, é necessário que observemos os elementos que compõem a letra e a música e, o mais importante, como se estabelece a compatibilidade entre eles.

3.2 Os gêneros primários na canção

Toda canção possui uma letra e toda letra apresenta uma situação de locução, em que alguém está falando algo para alguém, pois a canção não pode prescindir do seu ato de fala original. É muito comum letras de canções apresentarem gêneros da fala. Tatit (2004, p.77) comenta a respeito da composição de canções na década de 30:

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduziam “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.

Baseados no pressuposto de que a canção é um gênero secundário da esfera musical, que reelabora gêneros primários da esfera do cotidiano, compreendemos que o caráter de oralidade inerente à canção é resultado das influências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo.

Vemos, então, letras que representam um diálogo, como *Eu dei*, de Ary Barroso; um lamento, como *Lamento*, de Pixinguinha e Vinícius de Moraes; um apelo, como *Volta*, de Lupicínio Rodrigues; um conselho, como *O Mundo é um moinho*, de Cartola; etc. A letra de uma canção pode ainda requisitar gêneros da língua escrita, como *Cordiais Saudações*, de Noel Rosa, que recupera a carta.

A linguagem se manifesta sob a forma de enunciados que refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo da atividade humana. Uma esfera de comunicação, concebida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que esses enunciados se constituem dialogicamente. Concebidos na dinâmica dialógica dos códigos culturais, os enunciados, por um lado, mantêm relações interdialogicas com enunciados e

gêneros de outras esferas da comunicação social; e, por outro, relações intradialógicas, com enunciados de sua própria esfera. No caso da canção, essas duas formas de dialogismo se apresentam na relação com a esfera do cotidiano e com a esfera musical respectivamente. Como gênero secundário, a canção tem no léxico, nas expressões e nos gêneros primários da língua prosaica a fonte que a abastece. Dentro de sua esfera, a canção estabelece relações dialógicas com outras canções; esse intradialogismo é tão importante na constituição do discurso da canção quanto o interdialogismo, no qual a canção estabelece relações dialógicas com outras esferas afins. Aquele promove a constituição da esfera discursiva, este sua expansão. É preciso acrescentar que o interdialogismo não ocorre apenas pelo empréstimo de formas da língua prosaica, pois a canção também pode contribuir para essa esfera, como nas citações de letras de canções nas conversas do dia-a-dia.⁴⁵

Devido à diversificação das esferas discursivas artísticas no início do século XX, quando foram desenvolvidos variados meios de comunicação, como o cinema, o disco e o rádio; as linguagens puderam ser registradas e veiculadas em suas diferentes expressões visuais, sonoras e linguísticas. As características da mídia pela qual o enunciado é veiculado são determinantes para o conjunto de elementos que constituem as coerções genéricas. Pelas suas próprias características técnicas de captação e reprodução das várias linguagens, a mídia exige determinados modelos de enunciado. No caso da canção popular, o disco e o rádio impuseram-lhe condições para se adaptar aos seus padrões de gravação, reprodução e veiculação. Essas condições, por um lado, estabeleceram coerções, mas por outro promoveram a produtividade do gênero. Como conjunto de coerções, podemos citar a seleção imposta pelas limitações técnicas dos processos de gravação no início do século XX, que favoreceram as manifestações musicais pela voz; como conjunto de possibilidades, o incentivo à composição e gravação de canções. O advento do disco e do rádio, na primeira metade do século XX, possibilitou à canção tornar-se um gênero de excelência, logo de

⁴⁵ Por exemplo, em uma conversa sobre talento musical, alguém pode comentar: “- É, como dizia Noel, *ninguém aprende samba no colégio!*”.

grande valor comercial, na sociedade. Além de promover a composição e a gravação de canções no meio profissional, o disco e o rádio disseminaram esse gênero por todo país. Esse processo de alta produção e grande propagação de canções é uma das principais causas da consolidação desse gênero discursivo, pois "a dobradinha gravação-rádio traria um norte ao músico popular urbano que quisesse viver de sua habilidade com os instrumentos e/ou com as palavras" (TATIT, 2004, p.145).

Os gêneros secundários, como a canção, são fruto de um convívio cultural complexo, desenvolvido e organizado. Estes gêneros pertencem às esferas artística, política, religiosa, publicitária etc. Uma característica importante dos gêneros discursivos é que eles estão em constante dialogismo. Na canção, os gêneros primários da esfera do cotidiano têm sua forma, significado e tom adaptados. Para compreendermos a canção como gênero secundário, é fundamental reconhecer o gênero primário que a constitui, particularmente o seu "tom", reproduzido pelo "modo de dizer" do cancionista, ou seja, no acabamento melódico dado ao elemento linguístico oral. A integração letra e melodia, fundamental na amplificação do gênero canção, insere os elementos advindos da comunicação cotidiana na esfera artística, poética e musical. Nas palavras do poeta Augusto de Campos:

Esses cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas, sinalizam o que se poderia chamar de poetização da canção – o momento em que a letra da música, por vezes banal ou vulgar, sem qualquer valor intrínseco, mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia. [...] Noel e Lamartine Babo, Assis Valente, Orestes Barbosa, no passado, estão entre os que mais sofisticaram a linguagem coloquial de nossa canção [...] (RENNÓ, 1991, p.31).

A canção é um gênero discursivo em que a fala, advinda da esfera discursiva prosaica, associa-se à melodia, um elemento musical, para inserir-se, então, na esfera artística da comunicação. A letra, elemento fundamental para a

canção, só encontrou o ajuste melódico quando os compositores, no começo do século XX, valorizaram o seu aspecto prosaico e produziram um modo de dizer mais próximo da fala cotidiana.

Para Tatit, a base entoativa é responsável pela adequação entre a letra e a melodia. Esse modo de dizer cantado é resultado do trabalho exercido pela melodia na tentativa de lapidar a fala, presente na letra. Nesse jogo de adequação da fala à melodia, a canção se constitui como enunciado sincrético.

Os compositores da década de 1930 foram responsáveis pelo estabelecimento de um modelo de canção que adaptasse a fala cotidiana à melodia. Esse processo teve como consequência a representação de situações prosaicas nas canções.

Na canção *Quem dá mais?*, de Noel Rosa, gravada em 1930, podemos observar a amplificação de um gênero primário na canção e suas transformações:

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? Duzentos 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? Vinte e um e quinhentos?
Cinquenta mil-réis?
Ninguém dá mais de cinquenta 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?

Essa canção reproduz as falas de um leilão: os lances, a descrição do lote, a venda, o arremate e, principalmente a expressão *Quem dá mais*, réplica de um lance. O enunciador faz uma crítica à situação social do Brasil, apresentado metonimicamente por três elementos representativos do país que estão sendo leiloados: a mulata, o violão e o samba. Em algumas passagens, o enunciador remete a situações cotidianas de outras esferas da comunicação como nessa passagem:

O Vasco paga o lote na batata
e em vez de 'barata'
oferece ao Russinho uma mulata⁴⁶

Essa referência a elementos do cotidiano social reforça o caráter prosaico da canção. Trabalhando com temas populares de forma satírica e também lírica, Noel popularizou a canção nas rádios, nos discos e no teatro de revista. Grande compositor e letrista da canção popular brasileira, Noel Rosa ironizava a padronização das canções:

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

⁴⁶ Segundo Máximo e Didier (1990, p. 167), esse fato pertence ao contexto futebolístico da época. No ano de 1930, Russinho, do Vasco da Gama, venceu um concurso que consagrava o jogador mais popular do Brasil e foi presenteado com um automóvel Chrysler, conhecido como "baratinha". Nessa canção, Noel ironiza o acontecimento. O Vasco da Gama, que investiu tanto dinheiro para eleger o seu jogador, poderia muito bem presentear-lo com uma mulata, em vez de uma "barata".

Os sambas cantados nos morros do Rio de Janeiro eram realizados como partido-alto, “nas regras da arte”, ou seja, um estribilho, acompanhado de versos improvisados. Já os sambas feitos para serem tocados nas rádios deveriam basicamente conter uma introdução instrumental, uma primeira e uma segunda partes.

Noel Rosa, muitas vezes, a partir de algum estribilho criado por compositores do morro, escrevia uma segunda parte para que o samba fosse interpretado por algum grande cantor e se tornasse sucesso nas rádios. Esse fato, bastante comum nas primeiras décadas do século XX, demonstra o processo de adaptação que o samba sofreu para que se tornasse o estilo musical representativo da canção à época.

O “modo de dizer” do enunciador de *Quem dá mais?* é orientado pelas inflexões da língua falada. As perguntas, as pausas e as afirmações são réplicas de um subentendido diálogo entre o leiloeiro e o comprador. Na interpretação original do próprio Noel Rosa, determinadas passagens aparecem desacompanhadas da melodia: *Ninguém dá mais de cinquenta mil-réis?* ou *Quem dá mais?! Dou-lhe uma!! Dou-lhe duas!*

Em outra canção, *Cordiais saudações*, de 1931, Noel Rosa trabalha com a carta, um gênero primário de língua escrita⁴⁷:

(Cordiais saudações!)
Estimo que este maltraçado samba,
No estilo rude da intimidade,
Vá te encontrar gozando saúde
Na mais completa felicidade
(Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei
Notícias tuas não encontrei
Eu hoje sinto saudades
Daqueles 10 mil réis que eu te emprestei.
Beijinhos no cachorrinho,
Muitos abraços no passarinho,
Um chute na empregada,
Porque já se acabou o meu carinho.

⁴⁷ Essa canção foi gravada com a indicação “samba-epistolar” no selo do disco.

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

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

Nesse samba, o enunciador utilizou como modelo de enunciação uma carta. A canção apresenta uma situação cotidiana em que um amigo reclama a outro de suas condições precárias de vida, lembrando as dívidas que esse amigo tem para com ele.

Vários elementos característicos do gênero epistolar estão presentes na canção. A abertura *Cordiais saudações*, assume um tom irônico, já que o cumprimento não se mostra assim tão cordial.

A expressão *Espero que estas maltraçadas linhas vão encontrá-lo...*, típica do gênero epistolar, aparece parafraseada, *Estimo que este maltraçado samba,/ No estilo rude da intimidade,/ Vá te encontrar gozando saúde*. Nesses versos fica evidente o processo de adaptação de expressões do gênero primário carta na canção.

O enunciador apresenta cenas das relações cotidianas de amizade e de parentesco: a cobrança de um empréstimo, a irônica lembrança do “cachorrinho” e do “passarinho”, além da maldade para com a empregada. A antipatia pela sogra, e a dívida com um judeu, estereótipos sociais, dão à canção um caráter prosaico e humorístico.

Seguindo o modelo da carta, no final é apresentada uma data e a solicitação de uma resposta. Mesmo que a canção seja um gênero monologal, que não espera a intervenção ou a resposta do ouvinte, o fato de sua enunciação estabelecer-se sobre o modelo de uma carta torna verossímil a ideia de que ela possa ser respondida pelo interlocutor.

Essas duas composições que comentamos mostram que a canção, um gênero discursivo secundário, trabalha com gêneros primários prosaicos, no caso, a réplica de diálogo no leilão e a carta.

Por utilizar os gêneros primários da comunicação, a canção herda características dos gêneros prosaicos. As marcas discursivas aparecem na representação de situações e expressões populares, na readaptação de modelos composicionais da esfera do cotidiano, e na predominância da fala na orientação das inflexões melódicas.

3.3 Letra de canção e poesia

"[...] a chamada “literariedade” não é uma qualidade imanente da palavra, uma essência verbal, uma face autônoma de um sistema abstrato – mas uma espécie de gênero verbal historicamente flutuante”. Com essas palavras, Tezza (1988, p.57) demonstra que Bakhtin compreendia a linguagem literária como integrante de uma heteroglossia, distinguindo-se das outras linguagens por possuir como norma a literariedade.

Em suas reflexões sobre o discurso no romance, Bakhtin (2002a [1934-1935], p.71) discorre sobre a importância do plurilinguismo para a prosa romanesca e, principalmente, para a formação do gênero romance. Para isso, contrapõe o discurso da prosa ao discurso poético, demonstrando as diferentes maneiras de assimilação do plurilinguismo em ambos.

Como toda linguagem é preñe de avaliações e entonações alheias, o poeta ou escritor deve assimilar e reelaborar esse plurilinguismo segundo as suas intenções. Cada gênero trabalha diferentemente com a linguagem alheia. A poesia procura apagar as marcas do discurso de outrem, já a prosa é orientada para a heteroglossia:

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás

das palavras e formas da linguagem [...] (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.104).

Na perspectiva bakhtiniana, as diferentes maneiras de assimilação do plurilinguismo na prosa e na poesia não devem ser observadas apenas nos elementos formais, como o parágrafo e o verso; na polissemia linguística, denotação e conotação; e nem na escolha de temas avaliados como vulgares ou elevados. Fundamentalmente, as relações dialógicas da prosa e da poesia na heteroglossia devem ser reconhecidas pelo lugar que o “outro” ocupa na linguagem de quem escreve. Como resume Tezza (1988, p. 58):

O que interessa substancialmente é o espaço que dou ao outro, o modo como me aproprio dele, a relação de força entre a minha perspectiva, o meu ponto de vista, a minha linguagem, todo o universo das minhas intenções, e a perspectiva, o ponto de vista, a linguagem e as intenções do outro. O que interessa é como me aproprio do objeto da minha linguagem – se o recebo pela voz alheia, já saturado de vozes sociais que ali ressoam, e me ocultando nelas, ou se trato meu objeto como algo virgem e inexplorado, de modo unilateral e absoluto. Enfim, como o outro aparece pela minha voz?

O plurilinguismo, para ingressar nos gêneros literários, seja no romance ou na poesia, deve ser elaborado literariamente. Todas as vozes com suas significações sociais e históricas submetem-se a determinado estilo literário e estão a serviço das intenções do autor. O discurso da prosa é plurilíngue, nele ocorre um embate de vozes discursivas. A sua significação estética compreende uma relação dialógico-valorativa da voz de quem narra e organiza o texto com a voz do “outro”, desde a discordância e antipatia, até a concordância e a simpatia. O discurso poético denega a presença da linguagem do “outro”, em um exercício de auto-suficiência. O poeta é solidário com a sua palavra; mesmo quando o “outro” é requisitado, a sua linguagem é submetida ao ritmo e à entonação da voz do poeta:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A idéia da pluralidade de mundos linguísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.94).

A prosa nasce do confronto de linguagens, pois o prosador utiliza a linguagem e, conseqüentemente, a perspectiva ideológica do “outro” para arquitetar sua voz e sua própria visão de mundo. O romancista fala pela língua de outro, pois é por meio dela que ele estabelece a medida de sua voz. Assim o narrador pode ser qualquer personagem que utiliza a própria linguagem. O prosador necessita da palavra alheia, da voz diferente da sua, logo deve respeitá-la e não apagar as suas características e submetê-la à sua voz, como no discurso poético.

Como a prosa tende à heteroglossia, a sua orientação é centrífuga, pois a linguagem do autor procura o dialogismo com outras linguagens; a poesia, ao contrário, possui uma orientação centrípeta, cujo centro gravitacional é a linguagem do poeta, tendendo assim à monoglossia. Para falar de mundos estranhos a ele, o poeta utiliza a sua própria linguagem, dispensando a do “outro”; ao contrário do prosador que representa o seu mundo utilizando outras linguagens. O prosador posiciona-se como uma voz entre outras, já o poeta pretende ser a única voz:

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.93).

Tanto o discurso poético quanto o prosaico são determinados social e historicamente, entretanto no poético refletem-se processos linguísticos de longa duração, visto que há uma tendência à preservação de estilos como escolas e movimentos literários, tanto que as rupturas são bem visíveis. O estilo prosaico é mais sensível às variações sociais cotidianas como os modismos e os jargões. A linguagem da poesia pretende-se atemporal como "eco de uma música eterna" (MORSON, 2008, p.337), ao contrário da prosa, que está viva no uso cotidiano da vida social.

O estilo poético pretende-se alheio às formas de heteroglossia. O vocabulário, a semântica e as formas sintáticas das outras linguagens são evitadas, a fim de negar a limitação histórica, a determinação social e a especificidade prosaica da língua. No discurso poético, o plurilinguismo não pode predominar, pois a linguagem do poeta é única, formada à parte de toda heteroglossia:

Por causa das exigências analisadas, a linguagem dos gêneros poéticos, quando estes se aproximam do seu limite estilístico, torna-se frequentemente autoritária, dogmática e conservadora, fechando-se à influência dos dialetos sociais não literários. Portanto, em matéria de poesia, é possível a idéia de uma "linguagem poética" especial, de uma "linguagem dos deuses", de uma "linguagem sacerdotal da poesia", etc. (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.95).

Em suas polêmicas considerações a respeito do monologismo do discurso poético, Bakhtin demonstra que o plurilinguismo social e histórico lhe é incompatível, reinando a unicidade e a individualidade linguísticas⁴⁸:

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como *sua própria linguagem*, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance.

⁴⁸ Bakhtin tem como parâmetro para suas reflexões a poesia anterior ao século XX, principalmente a do século XIX.

Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência linguística (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.94).

No discurso da poesia, a palavra do poeta é soberana. Ele procura diferenciá-la de outras vozes utilizando recursos linguísticos próprios da poesia que trabalham com a forma, por exemplo, os versos; com a sintaxe, no caso das inversões; com o léxico, no uso de palavras raras; com a sonoridade, no trabalho com as rimas; etc., deixando claro que a voz que fala no poema é a voz do poeta, única, sem a interferência da voz do “outro”. Dessa forma, o discurso poético tende para o monologismo.

Mesmo quando a sua própria linguagem está em cheque, o discurso poético não se volta à heteroglossia. Seguindo a sua orientação centrípeta, aprofunda-se e concentra-se mais em sua linguagem, criando muitas vezes uma linguagem poética especial. Foi o que aconteceu, por exemplo, com os simbolistas e parnasianos, quando a linguagem poética viveu uma crise frente a uma nova realidade histórica que se impunha na virada do século⁴⁹.

Como a heteroglossia é um elemento da realidade linguística das sociedades, a poesia é constituída em função dela. Entretanto, o discurso poético não explora a riqueza do plurilinguismo, que é deixado à margem para os gêneros “baixos”. Na feliz metáfora de Bakhtin (2002a [1934-1935], p. 133):

O discurso poético, em sentido estrito, também deve penetrar no seu objeto através do discurso alheio que o incomoda; ele encontra uma linguagem plurilíngue e deve penetrar na sua unidade criada (e não dada e acabada) e na sua intencionalidade pura. Mas esse caminho do discurso poético em direção ao seu objeto e à unidade da linguagem, caminho onde o discurso continuamente se encontra e se orienta de forma recíproca com o discurso alheio, permanece nas escórias do processo criativo, é retirado, como o são os andaimes de uma construção terminada; a obra acabada se eleva como um discurso único e objetivante centrado sobre um mundo “virgem”. Essa pureza monovocal e

⁴⁹ O mesmo ocorreu com o advento da poesia concreta que buscou no visual gráfico uma nova alternativa pós-modernista.

essa franqueza intencional, irrestrita do discurso poético acabado, é obtida a preço de uma certa convencionalidade da linguagem poética.

Tezza (2006, p.202) defende que a relação do discurso literário com a heteroglossia deve ser compreendida como um *continuum* da prosa absoluta até a poesia absoluta, sendo que todo enunciado encontra-se em algum ponto desse *continuum*. Na poesia predomina o poético, sempre; entretanto, pode haver uma gradação do poético para o prosaico.

O extremo poético caracteriza-se pela centralização linguística por meio de recursos como o verso, a métrica e a rima, e pelo isolamento semântico-ideológico, como voz única e soberana. Esses recursos característicos do estilo poético isolam a sua linguagem das outras, demarcando e delimitando seu território na heteroglossia.

Nos gêneros poéticos inferiores como as sátiras e as comédias, há espaço para o plurilinguismo, mesmo que apenas representado, reificado e não verdadeiramente como consciência linguística do mundo. As diversas linguagens trabalhadas nos gêneros "baixos", na maioria das vezes, são totalmente alteradas em sua entonação e ritmo de acordo com a linguagem do autor e do estilo do gênero.

Para reelaborar o material linguístico do plurilinguismo com que está em constante dialogismo, o discurso poético precisa suprimir as marcas discursivas da vida ordinária. Um dos recursos mais importantes para isso é o ritmo dos versos que caracteriza o estilo poético. O metro é uma força milenar da poesia, ponto de contato com o canto, que se afasta da linguagem comum e da fala cotidiana; "cantar é um ato que transforma o outro imediatamente em ouvinte passivo ou, no máximo, em eco da voz que canta, repetindo-lhe o refrão" (TEZZA, 2006, p.208).

Na perspectiva bakhtiniana, o discurso poético não se caracteriza apenas pela beleza das palavras, pela forma em versos, pela polissemia linguística, pela poeticidade do tema, mas principalmente pelo lugar que a linguagem do "outro" ocupa na linguagem do autor. No estilo poético, a palavra do poeta é soberana.

Ela diferencia-se da voz do “outro” através de recursos estilísticos próprios, deixando claro que a voz que fala no poema é a voz do poeta, única, sem a interferência da voz do “outro”, do prosaico.

No caso do gênero canção popular, ainda que uma letra possa utilizar palavras, expressões e gêneros da língua ordinária, esses elementos são retrabalhados pelo letrista que lhes dará outra forma, outra entonação e outro ritmo poéticos.

Um dos elementos poéticos mais importantes nas letras das canções é a rima, um recurso de coesão sonora, como podemos observar na marchinha *Cidade maravilhosa*, de André Filho, gravada em 1934:

Cidade maravilhosa
Cheia de encantos mil
Cidade maravilhosa
Coração do meu Brasil

Berço do samba e das lindas canções
Que vivem n'alma da gente
És o altar dos nossos corações
Que cantam alegremente

(Refrão)

Jardim florido de amor e saudade
Terra que a todos seduz
Que Deus te cubra de felicidade
Ninho de sonho e de luz

A marchinha é um tipo de canção carnavalesca que tem como uma de suas finalidades ser cantada pelos foliões nos blocos e bailes de carnaval. Para isso, a rima possibilita a previsão sonora do final das frases e consequentemente a memorização da letra. As rimas atestam a habilidade do letrista, e a sua variedade e originalidade são características do estilo poético. No entanto, por se tratar de uma letra de canção, nem sempre a melhor rima é a mais rara ou a mais poética, como no caso da marchinha *Cidade maravilhosa* que apresenta rimas comuns e já bastante assimiladas: *mil-Brasil*, *canções-corações* e *saudade-felicidade*. Diferente do que acontece em *Com que roupa?*, samba de Noel Rosa, gravado em 1929, que rima palavras prosaicas e inusitadas:

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?
[...]
Eu hoje estou pulando como sapo
Pra ver se escapo
Desta praga de urubu
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nu
Meu terno já virou estopa
E eu nem sei mais com que roupa
Com que roupa que eu vou
Pro samba que você me convidou?

Ainda que seja um recurso muito utilizado, a letra de uma canção não necessariamente deve ser elaborada com rimas. Um exemplo é *Súplica*, de Otávio Gabus Mendes, José Marcílio e Déo. Apesar dessa característica incomum para as canções da época, essa valsa alcançou grande sucesso em 1940 na voz de Orlando Silva:

Aço frio de um punhal
Foi seu adeus para mim
Não crendo na verdade
Implorei, pedi
As súplicas morreram
Sem eco, em vão
Batendo nas paredes frias do apartamento

Torpor tomou-me todo
E eu fiquei sem ser mais nada
Adormecido tenha
Talvez, quem sabe
Pela janela, aberta, a fria madrugada
Amortalhou-me a dor
Com o manto da garoa

Esperança morreste muito cedo
Saudade cedo demais chegaste
Uma quando parte
A outra sempre chega
Chorar já lágrimas não tenho

Coração, porque é que tu não paras
As taças do meu sofrer findaste
É inútil prosseguir
Se forças já não tenho
Tu sabes bem que ela era minha vida
Meu doce e grande amor.

A letra de canção mantém uma relação dialógica constitutiva com a poesia. A competência poética é um pré-requisito para um bom letrista, no entanto não é tudo, pois saber dar forma poética às palavras, frases, expressões, entonações e falares do cotidiano não basta, ele precisa adequar esse material à melodia, já que a fala poética da letra precisa ser cantada para tornar-se canção.

Apesar do intenso diálogo com o estilo poético, a letra de canção apresenta características que a individualizam como gênero. O tratamento dado ao material sonoro de uma canção pelo letrista não tem os mesmos princípios que o do poeta. Na poesia, a entonação está voltada para as próprias palavras. Na canção, as palavras e suas possibilidades estilísticas se voltam para um outro elemento, a melodia. Para o canto, as palavras não se bastam, elas precisam, no mínimo, de um fio melódico que as conduza, um caminho para serem cantadas. O dialogismo entre letra e música, inerente ao caráter sincrético da canção, caracteriza esse gênero discursivo. Essa característica orienta o seu conteúdo temático, pois a canção, ainda que impregnada pela poesia, um gênero literário, é um gênero musical. Como o conteúdo temático da canção é musical, as palavras que compõe a letra estão a serviço da música. A canção não é composta para ser lida, mas para ser cantada em apresentações, tocada nas rádios e vendida em discos e partituras. O estilo do gênero canção é determinado pelo conjunto de regras estilísticas do gênero e pelas possibilidades artísticas oferecidas pela relação entre a letra e melodia, fundamentalmente. A forma composicional da canção é determinada tanto por elementos poéticos, como o verso; quanto musicais, como as partes A e B de uma canção.

Pesquisadores, como Costa (2001), tratam o gênero canção como um discurso lítero-musical. Concordamos com esse posicionamento, que enfatiza o dialogismo da canção e da poesia no decorrer do século XX. Na canção popular brasileira, o dialogismo com a poesia é constitutivo e sempre ocorreu, entretanto,

foi intensificado e ganhou evidência a partir dos anos 50 e depois com os poetas-letristas, principalmente Vinícius de Moraes, e com os letristas-poetas, como Chico Buarque. Na primeira metade do século XX, a poesia era um gênero bem definido, pertencente à esfera literária, cujos integrantes eram homens cultos e letrados. Os compositores populares não pertenciam a essa esfera da sociedade.

Ao tratarmos a canção como um discurso musical, não ignoramos a importância da poesia para a sua constituição, nem o ativo dialogismo entre essas duas expressões artísticas. Consideramos que letra de canção e poesia, principalmente na primeira metade do século XX, são gêneros com finalidades distintas, instituídos em esferas distintas da sociedade. O aparecimento de um “Poeta da Vila” atesta o dialogismo entre o discurso literário e o musical, no entanto Noel Rosa não aparece em uma coletânea dos poetas brasileiros, mas na história do samba⁵⁰.

A relação entre poesia e letra de canção desperta várias questões: uma poesia musicada torna-se letra de canção?, uma letra de canção pode ser lida como poesia?, a letra de canção é um subgênero da poesia?, o letrista é um poeta?, todo poeta pode ser letrista?, entre outras. Estudiosos da canção popular já se debruçaram sobre essas questões e reconhecem a especificidade de cada um desses gêneros, apontando como principal característica a presença do componente musical na canção. Dentre alguns pesquisadores podemos citar Tatit (1996, p.19) que compara o poético na poesia e na canção:

Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da experiência foi fígada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia. [...] Retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fígá-la com a melodia.

⁵⁰ Ainda que em 2010 a Academia Brasileira de Letras tenha reconhecido e homenageado Noel Rosa como um dos mais importantes poetas da língua cantada.

Costa (2001, p.387-8) também aborda a questão, corroborando a opinião de Tatit e expandindo o foco para a análise discursiva da canção:

Consideramos a poesia e a letra de canção dois gêneros específicos que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Se partimos da premissa de que texto e melodia não são realidades separáveis (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa), mas duas materialidades imbricadas; e, mais ainda, se partimos do princípio de que a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que só existe em função dessa prática e que habita lugares específicos da formação social, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em um determinado momento de sua circulação nas as torna variedades do mesmo gênero.

A opinião de ambos os estudiosos a respeito da diferença entre o gênero poesia e o gênero letra de canção converge com a nossa posição. A poesia e a letra têm propósitos diferentes, naquela a língua está em função dela mesma; nesta, da melodia.

Costa (2007, p. 309) detém-se sobre a relação entre esses dois gêneros discursivos, a poesia e a letra de canção, e identifica as particularidades que singularizam cada um deles, segundo os aspectos materiais, linguísticos e pragmáticos. Para o autor, o material da poesia é predominantemente escrito, ainda que possua uma vocalidade intrínseca, um tom, reconhecido por indícios do próprio texto escrito. Já a materialidade da canção é sonora, o que lhe confere plena vocalidade devido a suas condições de produção, modo de veiculação e cena enunciativa.

Com relação aos aspectos linguísticos, de forma geral, a poesia utiliza mais as palavras raras, pouco usadas na linguagem do cotidiano, respeitando as normas linguísticas do português culto. Na letra da canção, predominam as palavras usadas no cotidiano e há uma liberdade maior no trabalho com a sintaxe da língua, visto que a letra tem como parâmetro a fala e não a escrita. Como a

poesia só dispõe da significação verbal, a coesão e a coerência linguísticas são bastante valorizadas; já na canção, muitas vezes o elemento musical dá coesão ao elemento linguístico. Pragmaticamente, a poesia é um gênero cujo modo de recepção se dá muito mais pela leitura do que pela audição; enquanto a letra da canção é recebida em sua plenitude pela audição, cantada segundo uma melodia, pois a ausência do elemento musical a empobrece. Já o acréscimo a enriquece, como nos diversos arranjos que uma canção pode receber.

Na heteroglossia, a canção popular brasileira dialoga tanto com a linguagem poética quanto com a prosaica. O gênero exige que o estilo da canção seja criativo, original e poético, no entanto a letra não pode prescindir da língua falada, dos gêneros do cotidiano, pois correria o risco de perder a sua fonte de verossimilhança, o ato de fala original. Esse dialogismo da letra de canção com a língua falada e com a poesia pode oscilar do mais prosaico ao mais poético.

As construções linguísticas tomadas pelos letristas são carregadas de significados, entonações e valorações outras com que eles devem lidar, tendo em vista um enunciado poético-musical. No diálogo com a língua prosaica, a letra busca o seu material linguístico no plurilinguismo, nas expressões corriqueiras, nos gêneros do cotidiano, nas personagens populares. A marchinha *Mamãe eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca, sucesso no carnaval de 1937, é um bom exemplo:

Mamãe eu quero, mamãe eu quero
Mamãe eu quero mamar!
Dá a chupeta, ai, dá a chupeta
Dá a chupeta pro bebê não chorar!

Dorme filhinho do meu coração
Pega a mamadeira e vem entrar pro meu cordão
Eu tenho uma irmã que se chama Ana
De piscar o olho já ficou sem a pestana

Olho as pequenas, mas daquele jeito
Tenho muita pena não ser criança de peito
Eu tenho uma irmã que é fenomenal
Ela é da bossa e o marido é um boçal

Nessa bem-humorada marchinha, a letra tende ao prosaico. Expressões originárias das relações cotidianas entre a criança e a mãe constituem o refrão e a primeira parte: *Mamãe eu quero mamar, Dá a chupeta, Dorme filhinho*. Na segunda, o enunciador posiciona-se com expressões debochadas, *Tenho muita pena não ser criança de peito*, e marcadas por gírias *Ela é da bossa e o marido é um boçal*. Os recursos poéticos, ainda que presentes, não são explorados potencialmente. As rimas são simples e os recursos de estilo escassos.

Há letras que equilibram o prosaico com o poético, como *Feitio de oração*, composta por Noel Rosa, em parceria com Vadico, gravada no ano de 1933:

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

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 feitio de oração

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

O samba na realidade não vem do morro
Nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.

O estilo da letra de *Feitio de oração* oscila para o poético em construções como *dor tão cruel desta saudade*, [...] *é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia*; e para o prosaico, ao recuperar expressões populares *Quem acha vive se perdendo* e *Ninguém aprende samba no colégio*. O uso de palavras não poéticas, segundo os padrões estéticos da poesia romântico-parnasiana que

vigorava à época, como *morro*, *batuque*, *samba* e *minha morena* remete ao léxico das classes populares e não letradas.

O poético sempre foi característica das letras de canções. Na primeira metade do século XX, vários letristas imitavam o estilo dos poetas romântico-parnasianos, como o renomado Catulo da Paixão Cearense, que compôs os versos para a o sucesso instrumental *Talento e formosura*, de Edmundo Otávio Ferreira, em 1905:

Tu podes bem guardar os dons da formosura
Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar
Tu podes bem viver ufana de ventura
Que a natureza, cegamente, quis te dar
Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante
De glórias cheia no teu sólio triunfante
Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu
A natureza irá roubando o que te deu [...]

A escolha lexical do letrista nessa canção tem em vista os padrões da poesia culta: as palavras são belas e raras, as metáforas, as inversões e as aliteraões vinculam o enunciado a uma estética que valoriza a poesia burilada e sentimental. Esse enunciado distancia-se do plurilinguismo prosaico e investe no poético.

A canção é um gênero que dialoga tanto com o prosaico quanto com o poético. O estilo da letra de canção sempre é poético, o que interessa observar é o quão prosaica a canção pretende ser. Se a canção tende ao poético, o seu dialogismo com a poesia é maior; se ela tende ao prosaico, a fala do cotidiano predomina.

3.4 Letra e melodia

Como a canção é um gênero discursivo da esfera musical, a amplificação do seu ato de fala original ocorre não só por meio de recursos poético-linguísticos, mas também musicais. O ato estético fundante da canção é a estabilização da letra pela melodia. Falada, as palavras possuem uma sonoridade voltada para a

entonação dos fonemas; a duração das palavras e das frases, a altura dos fonemas e sua intensidade, todos os elementos sonoros da palavra obedecem às limitações e possibilidades da língua. Cantada, a língua orienta-se pelas normas estabelecidas pela melodia, cujos componentes – duração, altura e intensidade – estabilizam a fala. Dessa forma, a sonoridade das palavras não obedece mais apenas às regras da língua, mas às indicações daquela melodia com a qual a letra se casará para formar uma determinada canção.

Com relação à compatibilidade entre palavra e canto na canção brasileira, Tatit e Lopes (2008, p.16-17) discorrem:

Acontece que a voz nunca foi considerada um instrumento como outro qualquer na tradição da música popular brasileira [...] pelo simples fato de conduzir, ao mesmo tempo, melodia e letra. Embora faça parte de uma concepção musical, a melodia de canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos ouvintes. Por isso, podemos observar, nos três primeiros decênios do século XX, não apenas uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinam os compassos da partitura, mas também um significativo progresso na criação da letra, ao passo que esta se desvinculava da poesia escrita.

Os protagonistas desse avanço foram, de fato, os compositores que, em geral sem qualquer formação musical ou literária [...] valiam-se de recursos prosódicos naturais de sua fala cotidiana para definir os contornos melódicos, mas ao mesmo tempo desenvolviam formas de fixação musical desses contornos, tentando adequá-los ao conteúdo da letra.

Muitas das canções ou temas melódicos ouvidos no início do século XX não tinham a autoria registrada e pertenciam à memória musical das comunidades. Essa condição de desconhecimento autoral e conhecimento coletivo colocava a canção como um gênero de domínio popular, transmitido pela oralidade.

Com o advento da gravação mecânica e do rádio, o valor da canção como objeto de consumo aumentou, produzindo lucros financeiros e, conseqüentemente, leis que regulassem as atividades relacionadas à esfera fonográfica. Nesse contexto, a concepção de autoria, apesar de já existir na canção popular, ganha um incremento, visto que uma canção, para ser gravada ou tocada no rádio, tinha que estar registrada.

Anteriormente, para se perpetuar no tempo histórico, uma canção devia ser cantada *ad saecula* ou escrita. No primeiro caso, temos as canções de ninar e as folclóricas; no segundo, as modinhas do século XIX, reinterpretadas graças aos cancioneiros da época. Com os avanços da fonografia no século XX, a partir da invenção do disco, a canção pôde ser gravada, distribuída e tocada de várias formas. Essas distintas materialidades gráfica e sonora promovem diferentes condições discursivas para a canção: escrita, ela é uma mera representação de um enunciado sonoro linguístico-musical; gravada, é a reprodução sonora desse enunciado, incrementado por outros elementos musicais, como o arranjo e a interpretação.⁵¹

Imprescindível é tratar a canção como um enunciado sincrético. Sem a letra, a canção seria música; sem a melodia, talvez poesia, ou nem existiria. Com as duas é canção. Dos elementos musicais de uma canção – melodia, harmonia, arranjo e interpretação - a melodia é o mais importante, pois é fundamental. Ambas, letra e melodia, em compatibilidade, estabelecem o enunciado da canção. A partir daí, os outros elementos musicais integrarão esse enunciado original, acrescentando-lhe sentidos.

Toda canção é construída tendo em vista um estilo musical que lhe determina elementos como a melodia, a forma e a instrumentação. Um samba é naturalmente sincopado, uma marchinha predominantemente apresenta um

⁵¹ Esse aspecto levanta questões que, no estudo da canção, exigem posicionamentos. Propusemo-nos a princípio estudar a amplificação da canção limitando-nos à fase de composição; como a canção escrita já apresenta os elementos essenciais do enunciado - letra e melodia -, ainda que os diferentes arranjos deem outras interpretações a ela, tomaremos a partitura como enunciado de partida, observando principalmente a relação entre a letra e a melodia em uma determinada gravação.

refrão, e um baião é tradicionalmente interpretado com zabumba, sanfona e triângulo.

O aspecto rítmico de uma canção é determinado pelo estilo musical. Isso também pode acontecer com o perfil melódico (a sequência das notas, seus intervalos e durações), como no samba-canção, cuja melodia apresenta grandes saltos intervalares, extensas curvas melódicas e longas notas sobre as vogais. A organização das notas musicais em uma melodia é regida pelo princípio da diferença, sempre em busca da originalidade; já o ritmo é orientado pelo princípio da identidade, conforme as características do estilo musical.

Além de determinar vários elementos da melodia, o estilo musical sugere elementos da letra, como o conteúdo e a escolha lexical. Um samba-canção não faz uma crítica política; uma marcha, sim. No baião, o tema do sertanejo nordestino é muito presente; no samba dos anos 30, o do malandro. Os estilos musicais também determinam relações com as diversas linguagens sociais, promovendo o plurilinguismo nas canções. Essa característica faz dos estilos musicais formas de linguagem vinculadas ao plurilinguismo; já que, assim como as linguagens verbais, eles são representativos de comunidades sociais e de sua cosmovisão.

A heteroglossia, segundo Bakhtin, constitui-se pelo dialogismo entre as diversas linguagens sociais, compreendidas como instrumentos de interpretação verbal da realidade. A linguagem não é constituída apenas por seu léxico ou pelas formas sintáticas, mas por um conjunto de experiências, avaliações, idéias e atitudes que produzem um modo de conceber a realidade e de falar sobre ela. As diferentes linguagens apresentam distintos modos de entoar e de acentuar as palavras, o que lhes atribui tonalidades próprias. A heteroglossia diz respeito à forma como as palavras são utilizadas, quando são utilizadas e como são organizadas; logo está relacionada à questão dos gêneros discursivos e dos cronotopos. As diferentes linguagens, assim como os gêneros linguísticos, são maneiras de conceitualizar o mundo por meio de palavras. Compreendidas como conjuntos de formações verbo-axiológicas, elas traduzem um universo de

experiências sociais, históricas e psicológicas moldado no decorrer da constituição de uma sociedade.

A heteroglossia foi apresentada por Bakhtin como uma proposta para o estudo dialógico e discursivo da língua e da literatura, concebidas como atividades heterogêneas, dialógicas e dinâmicas na comunicação social. O estudo da representação do plurilinguismo em uma obra artística deve levar em conta os mecanismos que cada tipo de discurso possui para a construção dos enunciados. A fala das personagens não retrata apenas o indivíduo, mas uma linguagem social detentora de um ponto de vista sobre a realidade.

A representação do plurilinguismo na obra realiza-se principalmente pela personificação da personagem, pela reprodução de suas palavras e pela demonstração de suas atitudes. Além disso, as diversas línguas sociais podem ser inseridas por meio da estilização, da paródia, dos gêneros intercalados e até mesmo pelo discurso do próprio autor que, ao se mostrar polêmico, deixa subentendido o discurso do “outro”.

As relações entre os estilos musicais e o plurilinguismo social são bastante evidentes na canção popular brasileira. Por exemplo, no lundu africano, advindo das comunidades negras do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, observamos a presença de palavras de origem africana, como em *Yaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana, de 1938:

Aqui có no terreiro

Pelú adié

Faz inveja pra gente

Que não tem mulher

No **jacutá** de preto velho

Há uma festa de **yaô**

Ôi tem nêga de **Ogum**

De **Oxalá**, de **Iemanjá**

Mucama de Oxossi é caçador

Ora viva **Nanã**

Nanã buruku

Yô yôo

Yô yôoo

No terreiro de preto velho iaiá

Vamos **saravá** (a quem meu pai?)

Xangô!

O samba da década de 30 resgatou a gíria dos malandros nos morros cariocas, como em *Eu vou pra Vila*, de Noel Rosa, gravado em 1930:

Na Pavuna tem **turuna**
Na Gamboa **gente boa**
Eu vou pra Vila
Aonde o samba é **da coroa**.

A valsa-canção privilegia o léxico da estética romântico-parnasiana, como em *Rosa*, de Pixinguinha e Otávio de Souza, gravada em 1937:

Tu és, divina e graciosa
Estátua majestosa do amor
Por Deus esculpida
E formada com ardor
Da alma da mais linda flor
De mais ativo olor
Que na vida é preferida pelo beija-flor
Se Deus me fora tão clemente
Aqui nesse ambiente de luz
Formada numa tela deslumbrante e bela
Teu coração junto ao meu lanceado
Pregado e crucificado sobre a rósea cruz
Do arfante peito seu [...]

O baião, forró, xote ou xaxado trabalham com o léxico da Região Nordeste, como em *Asa branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada em 1947:

Quando oiei a terra ardendo
Qual a fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação

Que braseiro, que fornaia
Nem um pé de prantação
Por farta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
"Intonce" eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração

Hoje longe muitas légua
Numa triste solidão

Espero a chuva cair de novo
Pra mim vortar pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração

A música caipira resgata o léxico do interior paulistano, como em *Cabocla Teresa*, de João Pacífico e Raul Torres, de 1940:

Lá no alto da montanha
Numa casa bem estranha
Toda feita de sapé
Parei uma noite o cavalo
Pra modi de dois estalos
Que ouvi lá dentro batê

Apeei com muito jeito
Ouvi um gemido perfeito
E uma voz cheia de dô:
"vancê, Tereza, descansa
Jurei de fazê vingança
Pra modi de nosso amô"

Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião apagando
Eu vi uma caboca no chão
E o cabra tinha na mão
Uma arma alumando

Virei meu cavalo a galope
E risquei de espora e chicote
Sangrei a anca do tar
Desci a montanha abaixo
Galopando meu macho
O seu dotô fui chamar

Vortemo lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu dotô
Topemo um cabra assustado
Que chamando nós prum lado
A sua história contô:

Há tempos eu fiz um ranchinho
Pra minha caboca morar
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

No alto lá da montanha
Perto da luz do luar

Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperar
E muito tempo passô
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, dotô
Felicidade não quis

Os meus sonhos nesse olhar
Paguei caro meu amô
Por modi de outro caboco
Meu rancho ela abandonô
Senti meu sangue ferver
Jurei a Tereza matar

O meu alazão arriei
E ela fui procurar
Agora já me vinguei
É esse o fim de um amô
Essa caboca eu matei
É a minha história dotô

O discurso da canção trabalha com a representação das diversas linguagens sociais. Para que elas se transformem em arte lítero-musical, devem passar pelo discurso do compositor. É desse processo que emerge a imagem da linguagem do “outro”, resultado da fusão entre a linguagem real e a linguagem literária.

Todo discurso constitui-se pela heteroglossia, pois o seu potencial realiza-se na interação com outras linguagens, logo ele não é elaborado a partir de uma língua neutra, como um sistema virtual. As palavras são tomadas sempre da boca de outros falantes a serviço de suas intenções discursivas e submetidas aos seus elementos estratificantes (esferas discursivas, gêneros, entonações expressivas, léxico, organização sintática etc.). Compete ao compositor tomar essas palavras "de segunda mão" e reelaborá-las segundo suas intenções:

A transmissão e o exame dos discursos de outrem, das palavras de outrem, é um dos temas mais divulgados e essenciais da fala humana. Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada

e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.138-9).

O estilo que configura a imagem de um discurso forma-se nesse processo dialógico. Um discurso harmoniza-se com outros, complementa-os, dissocia-se deles e rejeita-os. Essa tensão entre o discurso e a linguagem do “outro” manifesta-se no material, na forma e no conteúdo do enunciado, que se constitui na perspectiva da outra voz.

Essa relação é hierárquica e valorativa, visto que o discurso pode conceder-lhe mais ou menos espaço, maior ou menor valor. A materialidade verbal do “outro” não é assimilada incondicionalmente, pois ela é uma imagem que o falante tem dela, refratada pelo seu posicionamento axiológico. Assim, além de uma posição axiológica, o falante é responsável por uma voz social que se constitui na heteroglossia dialogizada:

[...] na composição de quase todo enunciado do homem social - desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem, transmitidas por um ou outro processo. No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. Desta forma o enunciado é um organismo muito mais complexo e dinâmico do que parece, se não se considerar apenas sua orientação objetual e sua expressividade unívoca direta (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.153).

Um exemplo da heteroglossia dialogizada na canção popular é a marchinha *Good Bye!*, de Assis Valente, gravada por Carmem Miranda, em 1933. Nessa época, a música americana conquistava espaço nas rádios, muitos músicos brasileiros viajavam aos Estados-Unidos e o cinema falado em “fitas” americanas

tornava a língua inglesa sinônimo de status na sociedade. Nessa marchinha, estilo musical propício para a sátira, o compositor faz uma crítica às influências do inglês na linguagem cotidiana:

Good-bye,good-bye, boy
Deixa a mania do inglês
É tão feio pra você
Moreno frajola
Que nunca frequentou
As aulas da escola

Good-bye, good-bye, boy
Antes que a vida se vá
Ensinares cantando
A todo mundo
B e Bé, B e Bi, B a Ba

Não é mais boa-noite
Nem bom-dia
Só se fala good morning
Good night
Já se desprezou o lampião
De querosene
Lá no morro
Só se usa luz da Light

O processo de amplificação passa necessariamente pela forma composicional que determina o enunciado-canção a partir da compatibilização da letra com a melodia. A fala, submetida à prosódia poética e melódica, perde sua prosódia e entonação prosaicas. Ainda que crie a impressão de que alguém está “falando”, a letra não obedece à prosódia da língua falada; pois, além de ser um gênero que segue as regras da arte literária, ela deve compatibilizar-se com o elemento melódico que lhe impõe métrica, ritmo, andamento e estabilização melódica.

Nas palavras de Uihôa (2006, p.1):

Na canção popular, a melodia e a letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica que conduzem a diferentes tipos de melodia; existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. Este

complexo envolvendo entonação, acento, melodia, ritmo e práticas interpretativas específicas, no que chamo de prosódia musical, irão influenciar o significado da canção.

Na prosódia da canção, a letra compatibiliza-se com a melodia segundo o princípio de tonicidade. A melodia, além das marcas de tonicidade do tempo forte dos compassos, estabelece também as frases melódicas, pelas quais a organização frasal da letra se orienta. O motivo melódico é a mínima ideia musical que, expandido ou combinado com outro motivo, estabelece uma frase que, em relação com outra, forma um período. Uma frase musical, geralmente, é composta por quatro compassos, o que equivale na letra a um verso. Se uma canção possui duas partes, A e B, cada uma com quatro frases, que na letra aparecem em quatro versos, teremos uma canção com oito frases, o que corresponde a uma melodia com trinta e dois compassos. Essa estrutura clássica na canção popular brasileira é conhecida como "quadratura".

As composições musicais são organizadas também em função de uma sequência harmônica própria da canção popular brasileira. Nas primeiras décadas do século XX, as formas harmônicas mais utilizadas na canção popular eram simples e constantes. A sequência harmônica tonal I/IV/I (Dominante, Tônica, Dominante) predominava, cabendo às variações a função de desenvolver essa sequência básica.

Observemos agora, por meio de uma análise linguístico-melódica como é organizada a forma composicional na marchinha *Mamãe eu quero*, de Jararaca e Vicente Paiva, uma das canções mais cantadas nos carnavais desde o ano de 1936:

Ma-mãe eu que-ro, ma-mãe eu que-ro, ma - mãe eu que - ro ma-má - á,

9 dá a chu - pe - ta, dá a chu - pe - ta, dá a chu - pe - ta pro be - bê não cho-rá - á Ma-mãe, ma-

17 mãe, ma-mãe eu á Dor-me fi - lhi-nho do meu co - ra - ção Pe - ga a ma-ma-

24 dei-ra e vem en - trá pro meu cor - dão Eu te-nho u-ma ir - mã que se cha - ma

30 A - na De - pis - cá o o - lho já fi - cou sem a pes - ta - na Ma-mãe eu... D.S.

A canção é composta por 32 compassos organizados em duas partes. A primeira, parte A, é um refrão, e a segunda, parte B, o desenvolvimento dele. Cada parte possui 16 compassos que podem ser organizados em dois períodos de 8 compassos cada.

O primeiro e o segundo períodos da canção apresentam praticamente a mesma melodia, estabelecendo-se assim um paralelismo entre ambos. A cenografia do primeiro período apresenta o enunciador como um bebê, que interpela a sua mãe, o enunciatário, porque quer mamar. Essa interpelação é apresentada em duas frases. A primeira, *Mamãe eu quero*, repetida duas vezes, provoca uma expectativa que será resolvida na frase seguinte, *Mamãe eu quero mamar*, quando finalmente aparece o complemento linguístico em uma descendência asseverativa, concluindo o pensamento linguístico-melódico. Essa conclusão também se realiza no componente harmônico, cuja sequência D/A7/D produz um efeito de tensão em direção à dominante e de relaxamento na volta à tônica. No segundo período, a mesma estrutura musical se mantém, modificando-

se apenas o texto linguístico. Agora o bebê pede a chupeta duas vezes e a seguir apresenta a finalidade de seu pedido.

A parte B da canção é um desenvolvimento que apresenta a resposta da mãe, um consolo ao pedido do filho. Ela também tem 16 compassos agrupados em dois períodos de 8 compassos cada. O primeiro período da parte B da canção *Dorme filhinho do meu coração/ Pega a mamadeira e vem entrar pro meu cordão* apresenta duas frases melódicas com componentes linguísticos opostos que revelam uma polêmica entre o discurso da criança e o da mãe. Duas ordens são enunciadas pela mãe. Na primeira frase ela pede para o bebê dormir e na segunda para ele pegar a mamadeira. Entretanto, o complemento da segunda frase provoca uma oposição discursiva, pois a mãe pede para o filho também participar da folia carnavalesca e não para ele dormir. Esse fato, uma mãe convidando o filho bebê para brincar o carnaval, provoca uma polêmica entre os discursos da ordem e da desordem, própria da carnavalização.

O último período da segunda parte, também composto por 8 compassos, apresenta um conteúdo linguístico típico das marchinhas carnavalescas: o absurdo. A declaração da mãe a respeito de sua irmã foge ao paralelismo do diálogo entre ela e o bebê, causando um efeito de incoerência, que tinge todo enunciado dando-lhe um tom irreverente, próprio da marchinha. A sequência harmônica da segunda parte segue inicialmente o roteiro I/V/I, entretanto nesta última frase ocorre uma rápida modulação para Sol, voltando a seguir para o tom inicial em Ré.

Toda canção possui uma letra, que detém um conteúdo. Depreendido principalmente por meio do código linguístico, esse conteúdo, segundo as propostas de Bakhtin, contém a avaliação axiológica do autor, expressa na relação entre a letra e a melodia:

Nós, de pleno acordo com o uso tradicional da palavra, chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente, do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma avaliação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma

concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado (BAKHTIN, 2002a [1923-1924], p.35).

Na teoria bakhtiniana, as questões do conteúdo e da avaliação axiológica são temas centrais. Em "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária", Bakhtin critica a primazia atribuída ao estudo do elemento material pelos formalistas, visto que a forma compreendida apenas como forma do material é isenta do momento axiológico, tornando incompreensível a sua tensão emocional e volitiva. O conteúdo, compreendido como axiologia, é um momento indispensável do objeto artístico. Nessa obra, escrita provavelmente em 1924, mas só publicada em 1975, o então jovem pensador russo apresenta um projeto para uma estética geral filosófica.

Bakhtin propõe que uma poética deve distinguir os usos da palavra nos universos estético, cognoscível e ético. Com isso, define o conceito de estético em relação a outros domínios da cultura humana, pois uma poética da arte literária deve ser pensada em função de uma estética geral.

Aspecto importante é a diferenciação, não observada pelos formalistas, entre forma arquitetônica, valores cognitivos e éticos, e forma composicional, os métodos de ordenação composicional do material verbal. A forma arquitetônica realiza-se por determinadas formas composicionais. O trágico, o cômico e o lírico, por exemplo, são arquitetônicos e podem ser realizados em determinados gêneros composicionais como o romance e o poema, que apresentam articulações composicionais como o capítulo e a estrofe respectivamente.

Para Bakhtin (2002a [1934-1935], p.135), "O conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado". O ato estético tem como singularidade acolher a realidade ética e cognitiva com toda carga axiológica social, política e cultural, transferindo-a para o seu plano axiológico.

A forma, segundo as propostas da estética geral bakhtiniana, só significa esteticamente na relação com esse conteúdo. Assim, é imprescindível a distinção

do conteúdo estético dos juízos e apreciações éticas, que não fazem parte do objeto estético. Esse conteúdo não pode ser puramente cognitivo, um pensamento ou uma ideia, porque ele deve estar relacionado ao elemento ético; pois, como assinala Bakhtin (2002a [1923-1924], p.40), "[...] atrás de cada palavra, de cada frase da obra poética, sente-se o significado prosaico possível, a tendência para a prosa, ou seja, uma correlação total e possível com a unidade do conhecimento".

Definido o conteúdo, Bakhtin preocupa-se em determinar o lugar do material na obra de arte. Para ele a poesia é o único domínio da cultura que necessita da língua na sua totalidade: a face sonora, as entonações, as articulações etc. A poesia é a arte em que a língua é explorada em todas as suas possibilidades, visto que o poeta tem por objetivo a superação da língua através de um aperfeiçoamento imanente.

As palavras, organizadas composicionalmente em orações, estrofes ou capítulos, irão construir a aparência do herói, o seu caráter e, finalmente, o evento ético da vida esteticamente formulado, perdendo o seu caráter puramente linguístico. O conjunto verbal, estabelecido pelas relações linguísticas e composicionais, é transformado, assim, no todo arquitetônico de um evento estético.

Após dissertar sobre o material e o conteúdo, Bakhtin dedica-se especificamente ao problema da forma artística, compreendida como a forma de um conteúdo realizada em um material:

[...] como a forma, sendo inteiramente realizada no material, torna-se, no entanto, a forma de um conteúdo e relaciona-se axiologicamente com ele? Ou, em outras palavras, como a forma composicional - a organização do material - realiza uma forma arquitetônica - a unificação e a organização dos valores cognitivos e éticos? (BAKHTIN, 2002a [1923-1924], p.57).

A forma, observada como forma arquitetônica axiologicamente relacionada ao conteúdo, unifica os valores cognitivos e éticos no interior da obra através da forma composicional, responsável pela organização do material.

Para Bakhtin (2002a [1923-1924], p.58), "O autor-criador é um momento constitutivo da forma artística", é ele quem experimenta a forma como relação axiológica ativa com o conteúdo. Por meio da forma, o autor-criador narra e representa, expressando seus sentimentos e opiniões.

A primeira função da forma com relação ao conteúdo é seu isolamento do evento ético. Assim, o conteúdo é compreendido como um fragmento do acontecimento, isolado pela forma e acabado no seu todo. A invenção artística é a expressão desse isolamento, cuja responsabilidade é do autor-criador. A separação do objeto, do valor e do acontecimento de sua continuidade ética promove uma relação estética com o acontecimento, possibilitando ao autor-criador tornar-se um elemento constitutivo da forma.

O isolamento determina o significado do material e de sua organização composicional. Ao trabalhar o material, o artista lida com valores de uma realidade isolada, que não exige nada além dos seus limites. A palavra, então, traduz com suas próprias capacidades a forma em conteúdo. Esteticamente realizados no material, um arrependimento não exige perdão, um pedido não necessita de ajuda e um lamento não precisa de consolo, pois a plenitude está na própria forma de sua expressão.

O caráter artístico do autor, por meio do isolamento, penetra no material, tornando-o produtivo. Através do trabalho com o material, o autor torna-se criativo em relação ao conteúdo (valores éticos e cognitivos), participando do acontecimento isolado como seu criador:

A unidade de todos os momentos composicionais que realizam a forma e sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra, unidade no seu aspecto formal, é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas na maneira como se fala, no sentimento de uma *atividade* de elocução significativa, que deve ser sentida continuamente como *atividade única*, independentemente da unidade objetual e semântica de seu conteúdo. [...] *a unidade não é do objeto nem do acontecimento, mas é a unidade de um envolvimento, de um englobamento do objeto e do acontecimento.* Assim, o início e o fim de uma obra, do ponto de vista da unidade da

forma, são o início e o fim de uma atividade: sou eu quem começo e quem termino (BAKHTIN, 2002a [1923-1924], p.63).

Em se tratando da palavra, o material deve ser observado em todos seus aspectos: sonoridade, significado, ligações vocabulares, entonação etc. Por expressarem a avaliação axiológica, é através deles que o autor realiza a forma orientada ao conteúdo.

Para Bakhtin, o aspecto entonacional de uma palavra é a sua capacidade de exprimir a multiplicidade das relações axiológicas com o conteúdo de um enunciado, tornando a atividade do autor uma avaliação que dá matizes à palavra. A atividade criadora do som-palavra significante presente no aspecto entonacional é axiologicamente determinada, pois ela pode tanto exaltar quanto denegrir.

Outros recursos que a palavra possibilita, como a comparação, a metáfora, as relações hipotáticas e paratáticas, as repetições e os paralelismos, também são elementos organizadores axiologicamente determinados, sustentados por uma atividade de avaliação, pois a unidade da forma não é determinada apenas pelo encadeamento lógico, mas por uma atividade valorizante. A percepção de uma atividade verbal (condenação, acordo, perdão, súplica etc.) também é responsável pela unidade da forma, ditando um ritmo e uma ordem que remetem ao enunciador.

Em resumo, a unidade da forma é determinada pelo posicionamento axiológico do autor-criador, que se realiza por meio do trabalho com o material em função do conteúdo, concluído pelo isolamento de uma realidade de caráter puramente estético. Todos os aspectos da palavra são transformados na relação criativa do autor com o conteúdo, transcendem seus limites e penetram nesse conteúdo, transferindo-o para o plano axiológico da existência estética. A forma composicional que organiza o material, tornada expressão da atitude do autor, cria a forma arquitetônica que ordena e finaliza o acontecimento.

As considerações de Bakhtin presentes em "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária" além de constituírem uma crítica ao formalismo, complementam as reflexões apresentadas no capítulo final de "Autor e a personagem na atividade estética", escrito entre 1920 e 1924, que trata das

tarefas próprias do autor e dos modos pelos quais os procedimentos literários podem legitimar-se.

Para Bakhtin, o homem é o centro de organização da forma e do conteúdo artísticos, compreendido como um dado-homem em sua presença axiológica no mundo:

Essa orientação axiológica e essa condensação de mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas (BAKHTIN, 2003 [1920 – 1924], p. 173).

O autor assume uma posição axiológica sobre determinado acontecimento da realidade e torna a sua obra um momento da realidade no plano estético. A respeito dessa orientação axiológica, Bakhtin (2003 [1920 – 1924], p.174) assevera que "[...] verificamos a diferença axiológica profunda, essencial e de princípio entre o *eu* e o *outro*, diferença essa que tem caráter de acontecimento: fora dessa diferenciação não é possível nenhum ato axiologicamente ponderável".

Essa categoria axiológica do “outro” é uma força organizadora de todas as formas estéticas, pois está presente nas tensões definidoras do estilo, como na relação entre o estilo do gênero com o estilo individual do autor, em busca da originalidade para expressar a sua relação com o objeto. Segundo as concepções estéticas de Bakhtin (2003 [1920 – 1924], p. 177), "O ato estético dá à luz o existir em um novo plano axiológico do mundo, nascem um novo homem e um novo contexto axiológico – o plano do pensamento sobre o mundo humanizado".

Bakhtin demonstra que, na relação entre o conteúdo, a forma e o material na criação estética, o autor tem como objetivo um conteúdo, estabelecido em uma determinada forma, diretamente relacionada a esse conteúdo e às possibilidades oferecidas pela natureza do material.

Na transformação do contexto axiológico do autor pelo contexto literário do material, a relação do artista com a palavra é submetida à relação com o conteúdo:

Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo (BAKHTIN, 2003 [1920 – 1924], p.180).

A partir dessa concepção que relaciona o artista, a palavra e o mundo, Bakhtin expõe o seu conceito de estilo:

O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo de seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionado por essa relação) na natureza dada do material; o estilo artístico não trabalha com palavras mas com elementos do mundo, com valores do mundo e da vida; esse estilo pode ser definido como um conjunto de procedimentos de enformação e acabamento do homem e do seu mundo, e determina a relação também com o material, a palavra [...] (BAKHTIN, 2003 [1920 – 1924], p.180).

Dessa forma, o estilo, entendido como o trabalho com a palavra, é orientado pela relação com o objeto e não com palavra.

Bakhtin compreende também que o contexto axiológico do autor pode ser substituído por um contexto artístico-verbalizado que apresenta uma linguagem já elaborada:

Segundo essa concepção, o ato criador do autor se realiza totalmente em um contexto literário puro, sem ultrapassar em nada os seus limites e sendo assimilado em todos os momentos apenas por ele; aqui ele nasce axiologicamente, aqui ele se conclui, aqui ele morre. O autor encontra a linguagem literária, as formas literárias – o mundo da literatura e nada mais -, aqui nasce a sua inspiração, o seu ímpeto criativo para criar novas formas-combinações nesse mundo literário sem sair do seu âmbito (BAKHTIN, 2003 [1920 – 1924], p. 181).

É nesse contexto que o teórico russo reflete sobre a relação entre o estilo individual e o estilo do gênero, já que o estilo individual do autor requer uma compreensão axiológica da realidade, e não apenas a reprodução de enunciados de uma determinada esfera. Essa reprodução ocorre, mas também é resultado dessa tensão entre o “eu” e o “outro”.

No caso dos gêneros da esfera literária, Bakhtin apresenta a seguinte reflexão (2003 [1920 – 1924], p. 181-182):

O autor supera em sua criação a resistência puramente literária das velhas formas, práticas e tradições puramente literárias [...], ademais o seu objetivo é criar uma nova combinação literária a partir dos elementos puramente literários, sendo que o leitor deve “sentir” o ato criador do autor unicamente no campo da maneira literária habitual, ou seja, também sem sair absolutamente do âmbito do contexto dos valores e do sentido da literatura materialmente concebida.

Nessa tensão entre a posição axiológica do autor e o contexto literário, este é determinado por aquela:

[...] ao ato criador cabe determinar a si mesmo de forma ativa também no contexto literário-material, ocupar também aí uma posição axiológica e, indiscutivelmente, essencial, mas essa posição é determinada por uma posição mais essencial do autor no acontecimento do existir, nos valores do mundo; em relação à personagem e ao seu mundo (o mundo da vida), o autor se firma axiologicamente em primeiro lugar, e essa diretriz artística lhe determina a posição literário-material (BAKHTIN, 2003 [1920 – 1924], p.182).

As idéias apresentadas por Bakhtin sobre “a suprema tensão do ato criador” confluem para o estabelecimento de duas leis que orientam a obra de arte: a lei da personagem, que estabelece o conteúdo, e a lei do autor, que define a forma. Para o teórico russo (2003 [1920 – 1924], p.186), “O contexto axiológico em que se realiza a obra de arte e no qual ela é assimilada não é apenas um contexto

literário. A obra de arte deve apalpar a realidade axiológica, a realidade do acontecimento da personagem".

Na última parte de seu texto, intitulada "A tradição e o estilo", Bakhtin (2003 [1920 – 1924], p.186), define o estilo como a "unidade de procedimentos de enformação e acabamento da personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material".

Para finalizarmos essa exposição de "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária", tomamos as palavras de Faraco (2009, p.107) a respeito da questão do autor nesse texto:

Em PCMF, Bakhtin diz que o autor-criador trabalha axiologicamente as muitas faces da língua (a fônica, a sintática e a referencial), isto é, seleciona estas faces não da língua em si (gramática e dicionário), mas (como ele dirá em outros textos) da boca dos outros, ou seja, como ocorrendo na linguagem situada. Ensopa todas elas com uma entoação específica (dá-lhes uma direção axiológica determinada). E tudo isso ocorre a partir do senso de estar envolvido integralmente na geração ativa do *som significante*, no senso de estar envolvido na atividade de selecionar, determinar, construir, dar acabamento a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético.

Em "O discurso na vida e o discurso na arte", publicado em 1926 e assinado por Volochinov, o objeto estético é abordado como uma rede de relações axiológicas que envolve o autor, o herói e o ouvinte. A introdução do ouvinte na relação do autor com o herói redireciona o olhar sobre o objeto estético, visto que o posicionamento axiológico do autor passa a ser compreendido dialogicamente em função de outra valoração do herói.

Na década de 20, os estudos russos sobre a linguagem e a literatura eram orientados por uma linha marxista, que defendia ser a literatura um reflexo ideológico das bases econômicas da sociedade, e outra formalista, que ignorava o contexto sócio-histórico. Ambas eram criticadas por Bakhtin, para quem a arte deveria ser compreendida como um ato de comunicação.

Em “O Discurso na vida e o discurso na arte”, inicialmente Bakhtin/Volochinov ataca a validade dos métodos de análise literária e defende uma poética sociológica. Atendo-se aos conceitos de valoração social e entonação, examina o enunciado verbal na vida cotidiana e, a partir dele, explica o funcionamento do enunciado artístico, particularmente o literário:

Nosso objetivo é tentar compreender a forma do enunciado poético como forma de uma comunicação estética particular que se realiza no material verbal. Mas, para isso, é preciso examinar mais atentamente certos aspectos do enunciado verbal que não pertencem à arte - no discurso da vida cotidiana - , pois os fundamentos e as potencialidades da forma artística já estão presentes nesse tipo de enunciado. (TODOROV, 1981, p. 188)⁵².

Para Bakhtin/Volochinov, o traço que diferencia o discurso da vida do discurso poético é o grau de dependência do contexto imediato. O enunciado é composto por uma parte verbal - a palavra - e uma parte extraverbal - a situação - que se integra em sua constituição semântica. A situação é formada pelos elementos espacial, o lugar comum aos falantes; semântico, o conhecimento do tema; e axiológico, o valor atribuído ao objeto. Na comunicação cotidiana, a dependência do contexto é total, pois a interação entre os elementos verbais e extraverbais é fundamental para o diálogo cotidiano que só pode ser compreendido perante o contexto dos locutores e a relação entre ambos, que determinam a entonação axiológica⁵³:

⁵² "Notre tâche est d'essayer de comprendre la forme de l'énoncé poétique comme forme d'une communication esthétique particulière qui se réalise dans le matériau verbal. Mais pour ce faire, il nous faudra examiner plus précisément certains aspects de l'énoncé verbal qui ne relèvent pas de l'art - dans le discours de la vie quotidienne - car les fondements et les potentialités de la forme artistique ultérieure sont déjà posés dans ce type d'énoncé."

⁵³ Bakhtin (in TODOROV, 1981, p. 189) apresenta o seguinte exemplo para ilustrar essa dedução: Duas pessoas estão num quarto, sentadas. Ambas mantêm-se em silêncio. Então uma delas diz: “Bem!” A outra não responde. Aparentemente sem sentido, essa conversa é dependente de um contexto imediato: ambos os interlocutores estavam olhando pela janela quando repararam que começara a nevar. Era o mês de maio e esperavam a primavera, mas com o ocorrido, o sentido de “Bem!” é de desapontamento.

Assim, a avaliação social não se encerra no conteúdo do discurso e não pode nele ser deduzida; ao contrário, a avaliação social determina a *escolha* das palavras e a *forma* da totalidade verbal, ela encontra a sua expressão mais pura na *entonação*. A entonação estabelece uma estreita relação entre o discurso e o contexto extra-verbal: a entonação conduz o discurso para fora de seus limites verbais. (TODOROV, 1981, p.193)⁵⁴.

Já no discurso poético, o contexto enunciativo não é imediato, porém deve estar presente no enunciado. Como afirma Bakhtin/Volochinov (in TODOROV, 1981, p. 200), "A obra poética não pode se apoiar sobre os objetos e os eventos do contexto imediato como elementos subentendidos, sem aludir a esses eventos na parte verbal do enunciado"⁵⁵. Essa independência que os enunciados poéticos possuem com relação à situação imediata permite-lhes explorar contextos mais amplos, ou seja, comunicam em diferenciadas conjunturas históricas e culturais.

Perseguindo a proposta de uma poética sociológica, Bakhtin/Volochinov enxerga na entonação uma ponte entre o elemento verbal e o contexto não-verbal. Ela também estabelece a relação com o ouvinte e com o objeto do discurso:

Assim, toda entonação é orientada em duas direções: uma em relação ao interlocutor como aliado ou testemunha, outra em relação ao objeto do enunciado como um terceiro participante vivo [...]. *Essa dupla orientação social determina e dá sentido a todos os aspectos da entonação* (TODOROV, 1981, p.197-8)⁵⁶.

⁵⁴ "Ainsi, l'évaluation essentielle n'est nullement enfermée dans le contenu du discours, et ne peut en être déduite; l'évaluation détermine en revanche le *choix* même des mots et la *forme* de la totalité verbale, quant à son expression la plus pure, elle la trouve dans l'*intonation*. L'intonation établit une relation étroite entre le discours et le contexte extra-verbal: l'intonation conduit en quelque sorte le discours hors de ses limites verbales"

⁵⁵ "L'œuvre poétique ne peut s'appuyer sur les objets et les événements de l'entourage immédiat comme sur quelque chose qui va de soi, sans introduire le moindre allusion à ces événements dans la partie verbale de l'énoncé".

⁵⁶ "Ainsi, toute intonation est orientée selon *deux directions*: par rapport à l'auditeur comme allié ou témoin, et par rapport à l'objet de l'énoncé comme troisième participant vivant [...]. *Cette double orientation sociale détermine et donne leur sens à tous les aspects de l'intonation*.

Na esfera da vida - o cotidiano -, o cenário enunciativo é composto pelo falante, pelo ouvinte e pelo tópico; na esfera da arte - a literatura -, pelo autor, pelo leitor e pelo herói, ou personagem:

A entonação encontra-se na fronteira da vida e da parte verbal do enunciado, ela transmite a energia da situação vivida para o discurso verbal, ela confere a tudo o que é linguisticamente estável um movimento histórico vivo e um caráter singular. Enfim, o enunciado reflete em si a interação social do falante, do ouvinte e do herói: ele é o produto e a fixação no material verbal de um ato de comunicação viva (TODOROV, 1981, p.199)⁵⁷.

Importante é atentar para a diferenciação realizada por Bakhtin/ Volochinov entre o autor-pessoa, o escritor, e autor-criador, uma função estético-formal da própria obra, já que o objeto de interesse de uma poética sociológica é este e não aquele. O mesmo procedimento teórico é adotado com relação à categoria do ouvinte:

Nós não consideramos o autor, o herói e o ouvinte fora do evento artístico, mas somente na medida em que eles entram na própria percepção da obra de arte, na medida em que eles são os aspectos constitutivos indispensáveis. [...] Em se tratando do ouvinte, ele nos interessa na medida em que é levado em conta pelo autor, na medida em que a obra é orientada em sua direção e na medida em que é ele, consequentemente, quem determina do interior a sua estrutura. (TODOROV, 1981, p. 205)⁵⁸.

⁵⁷ "L'intonation se trouve à la frontière de la vie et de la partie verbale de l'énoncé, elle transmet en quelque sorte l'énergie de la situation vécue dans le discours, elle confère à tout ce qui est linguistiquement stable un mouvement historique vivant et un caractère de singularité. Enfin, l'énoncé reflète en lui l'interaction sociale du locuteur, de l'auditeur et du héros: il est le produit et la fixation sur le matériau verbal de leur communication vivante".

⁵⁸ "Nous ne considérons pas l'auteur, le héros et l'auditeur en dehors de l'événement artistique, mais seulement en tant qu'ils entrent dans la perception même de l'œuvre d'art, en tant qu'ils en sont les aspects constitutifs indispensables. [...] Pour ce qui est de l'auditeur, ils ne nous intéressent que dans la mesure où il a été lui-même pris en compte par l'auteur, dans la mesure où c'est vers lui que l'œuvre est orientée et dans la mesure où c'est lui, par conséquent, qui détermine de l'intérieur sa structure. Ce n'est donc pas le public réel que nous prenons en considération, ce n'est pas le public qu'a formé effectivement, pour l'auteur en question, la masse de ses lecteurs."

Os fatores determinantes da forma do enunciado artístico são o valor hierárquico do herói ou evento, o seu grau de proximidade com o autor e, por fim, o ouvinte, compreendido na sua relação com o autor e com o herói. Esses fatores funcionam como pontos de contato entre a realidade extra-artística e a arte verbal.

Nessa relação, a obra poética constitui-se em função das avaliações sociais, visto que as palavras não são selecionadas no dicionário, mas no contexto social, impregnadas de julgamentos de valor. Essa seleção já é em si um ato de avaliação orientado em função do ouvinte e do herói, participantes ativos do evento criativo.

O conteúdo relaciona-se à forma como avaliação ideológica e o material, como realização técnica dessa avaliação. O primeiro aspecto do conteúdo determinante da forma é a avaliação axiológica do evento representado, o herói, considerado na relação com o autor e com o ouvinte. A tonalidade fundamental do estilo é determinada principalmente por aquele de quem se fala e pela relação que existe entre ele e o autor. Assim, o herói pode ser tomado na hierarquia social como superior, inferior ou igual:

Todos os elementos do estilo da obra poética são impregnados pela atitude avaliativa do autor com relação ao conteúdo, e expressam seu posicionamento social fundamental. Frisemos uma vez mais que não temos em vista aqui as avaliações ideológicas que, sob a forma de julgamentos e de conclusões do autor, são introduzidas no conteúdo da obra, mas aquela *avaliação pela forma*, mais fundamental e mais profunda, que encontra sua expressão na própria maneira com o material artístico é visto e disposto (TODOROV, 1981, p.206)⁵⁹.

O segundo fator determinante do estilo na interrelação entre herói e criador é o grau de proximidade entre ambos. Esse aspecto apresenta uma expressão

⁵⁹ "[...] tous les éléments du style de l'oeuvre poétique sont pénétrés par le rapport évaluatif de l'auteur au contenu, et expriment sa position sociale fondamentale. Soulignons une fois encore que nous n'avons pas en vue ici les évaluations idéologiques qui, sous la forme de jugements et de conclusions de l'auteur, sont introduites dans le contenu même de l'oeuvre, mais cette *évaluation par la forme*, plus fondamentale et plus profonde, qui trouve son expression dans la manière même de voir e de disposer le matériau artistique."

linguística no uso das pessoas gramaticais, na entonação e no estilo dos enunciados. A forma de uma obra poética é determinada em muitos aspectos pela maneira como o autor reconhece o seu herói, relação essa que funciona como centro organizador do enunciado:

A forma da narração objetiva, a forma da apóstrofe (a oração, o hino, certas formas da poesia lírica), a forma da auto-expressão (a confissão, a autobiografia, a declaração lírica - que é uma das formas mais importantes da poesia amorosa) são todas determinadas precisamente pelo grau de proximidade entre o autor e o herói (TODOROV, 1981, p.208)⁶⁰.

Esses dois fatores determinantes da forma artística, o valor hierárquico do herói e seu grau de proximidade com o autor, devem ser observados tendo em vista o ouvinte, pois ele também estabelece relações com o autor e com o herói. Várias são as posições que o ouvinte pode assumir. Ele pode estar de acordo com o autor a respeito do herói ou não, criando, neste caso uma polêmica. A sátira, por exemplo, pode ser inclusiva, ao envolver o ouvinte como alguém próximo ao herói ridicularizado e longe do autor que ridiculariza, ou exclusiva, quando o ouvinte assume a mesma posição do autor que ridiculariza o herói. Bakhtin/Volochinov considera particularmente interessante a percepção do ouvinte pelo autor na lírica, pois a condição básica para a entonação nessa forma é a certeza absoluta da simpatia entre ambos; qualquer dúvida nessa relação provoca alterações profundas no estilo lírico. Percebe-se, então, que o ouvinte participa do evento artístico de forma imanente e determinante. No entanto, Bakhtin/Volochinov enfatiza:

Esse ouvinte - da mesma forma que o autor e o herói - é um momento intrínseco necessário da obra e não se confunde de modo algum com o assim chamado "público", localizado fora da obra e cujas exigências e

⁶⁰ "*La forme de la narration objective, la forme de l'apostrophe (la prière, l'hymne, certaines formes de la poésie lyrique), la forme de l'auto-expression (la confession, l'autobiographie, la déclaration lyrique - qui est l'une des formes les plus importantes de la poésie amoureuse) sont toutes déterminées précisément par le degré de proximité entre l'auteur et le héros.*"

gostos artísticos podem ser conscientemente levados em conta. Tal atitude seria incapaz de determinar direta e profundamente a forma artística no processo de sua criação viva (TODOROV, 1981, p. 211)⁶¹.

Tendo em vista a importância do ouvinte na constituição do herói e do discurso do autor, retomando a conhecida frase “Le style c’est l’homme même”, do escritor francês George Louis Buffon, Bakhtin propõe uma reinterpretação dialógica do conceito de estilo:

"O estilo é o homem", mas podemos dizer que o estilo é, ao menos, dois homens, ou, mais exatamente, um homem e um grupo social representado pelo ouvinte que participa permanentemente do discurso interior e exterior do homem e encarna a autoridade que o grupo social exerce sobre ele (TODOROV, 1981, p. 212)⁶².

A concepção que um discurso apresenta de seu objeto é sempre dialógica. Primeiro porque ela se forma no dialogismo com o discurso alheio presente no objeto; e, segundo, porque ela se constitui em função da previsão da resposta de um ouvinte, compreendida como uma compreensão ativa que determina o discurso do falante. Temos, então, duas orientações para o dialogismo com o discurso do “outro”: no objeto, constituído por avaliações discursivas que configuram a sua imagem linguístico-discursiva, e na resposta antecipada pelo falante, que busca a compreensão ativa na escolha do tema, da entonação, do estilo e do posicionamento valorativo:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado,

⁶¹ "Cet auditer - au même titre que l'auteur et le héros - est un moment intrinsèque nécessaire de l'œuvre et ne se confond en aucune façon avec ce que l'on appelle le "public", qui se trouve en dehors de l'œuvre et dont les exigences artistiques et le goût peuvent être consciemment pris en compte. Une telle *prise en compte consciente* est incapable de déterminer directement, en profondeur, la forme artistique dans le processus de sa création vivante."

⁶² " 'Le style, c'est l'homme'; mais on peut dire que le style c'est, pour le moins, deux hommes, ou, plus exactement, un homme et un groupe social représenté par l'auditeur qui participe de façon permanente au discours intérieur et extérieur de l'homme et incarne l'autorité que le groupe social exerce sur lui".

avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado por seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se dos outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo seu aspecto estilístico.

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 2002a [1934 – 1935], p.86).

Em se tratando da canção popular, a elaboração do material e a constituição da forma em função do conteúdo deve ser compreendida tendo em vista tanto o material linguístico quanto o musical e, principalmente, a integração entre a letra e a melodia. Para isso, como demonstramos no processo de amplificação, é importante inicialmente identificar, na letra, o ato de fala original e o gênero primário que subjaz à canção. A canção pode ser entendida como um gênero lítero-musical, pois os elementos linguísticos são trabalhados tendo como parâmetro o estilo poético, notável no ritmo dos versos, nas rimas, na sonoridade das palavras e no uso de figuras de linguagem. Todavia, a letra da canção pode também explorar o plurilinguismo, resgatando o discurso prosaico e elaborando-o poeticamente.

No que se refere ao aspecto musical, o estilo musical determina as características da canção, tanto no trabalho com a letra, quanto na elaboração da melodia. Assim, determinados estilos orientam a elaboração do material melódico em função do conteúdo. Isso é evidente no samba-canção, em que melodias

derramadas compatibilizam-se com as decepções amorosas narradas na letra; ou na marchinha, cujo ritmo repetitivo e concisão composicional em torno do refrão facilitam a sua memorização para ser cantada pelos foliões no carnaval, condição discursiva que faz da marchinha um gênero próprio para a crítica, a sátira e a galhofa.

Como o gênero canção pertence à esfera artística, ainda que as determinações do gênero discursivo e dos estilos musicais sejam fundamentais para a composição de seus enunciados, a originalidade deve predominar e nenhum enunciado pode ser igual a outro. Além disso, a entonação expressiva, resultante da avaliação axiológica do tema em função do ouvinte, determina as características linguístico-musicais da canção, tornando-a singular. Esses aspectos exigem que o material linguístico e o musical, assim como a compatibilização entre ambos, sejam analisados particularmente em cada enunciado. Para isso, a enunciação é um privilegiado posto de observação para compreender a intenção do enunciador em uma determinada canção.

4. A enunciação na canção popular brasileira

4.1 A enunciação

A enunciação, objeto de pesquisa de diversas correntes linguísticas, foi estudada sob distintas metodologias. Benveniste pensou-a como um ato individual de utilização da língua, cuja materialização é o próprio enunciado. Bakhtin utiliza o termo *viskázivanie* tanto para referir-se à enunciação, o ato de enunciar em palavras, quanto ao seu resultado, o enunciado; para o estudioso russo, ambos são constituídos dialogicamente na relação como “outro”. A Análise do Discurso entende a enunciação como o pivô da relação entre a língua e o mundo. Nessa concepção, o processo enunciativo passa pela instauração de um enunciador que, através das limitações impostas e das possibilidades oferecidas pelos gêneros do discurso, produz um enunciado que, ao estabelecer relações interdiscursivas, constitui-se dialogicamente na conjuntura social e histórica.

Como o discurso da canção compreende um complexo e rico sistema enunciativo, para estudarmos a enunciação na canção popular brasileira, estabelecemos um método de análise dialógica discursiva, baseado nas teorias do Círculo de Bakhtin e nas propostas da Análise do Discurso, especificamente de Dominique Maingueneau. Pelo fato de a canção ter como principal característica o sincretismo entre a linguagem verbal e a musical, a enunciação nesse gênero discursivo deve ser estudada tendo como princípio essa relação fundamental. Por meio das marcas deixadas pelo enunciador no enunciado, podemos investigar o processo constitutivo da enunciação, que na canção reside na maneira como o cancionista relaciona letra e música.

Em "Formas do tempo e do cronotopo no romance", Bakhtin propõe que ao autor real, exterior à obra literária, e ao autor-criador, inserido na obra, correspondem, respectivamente, um cronotopo real e um cronotopo representado. Essas duas dimensões da obra, o que é contado e a sua própria narração,

ocorrem em tempos e espaços distintos e possuem durações diferentes, como ilustra Bakhtin (2002a [1937-1938], p.360) na seguinte metáfora:

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos.

O autor-criador tem total liberdade no tempo representado, podendo mudar a sua ordem e dividi-lo como quiser, o que evidencia a diferença entre o tempo real e o representado na obra. O autor-criador observa esse tempo de sua contemporaneidade inacabada na tangente do cronotopo do mundo representado por ele e, para conduzir a narrativa, ele pode eleger como intermediário um narrador, um personagem ou ele mesmo.

Ao comentar os diferentes níveis de enunciação, Fiorin (2002, p.63), enfatiza a diferença entre o autor pertencente ao mundo real e o autor implícito, construído no texto:

Cabe esclarecer, em primeiro lugar, que entre as distintas estâncias enunciativas não está a do falante em carne e osso, ontologicamente definido. Já Booth, teórico do ponto de vista, mostra que o autor que se mascara num narrador em primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um autor-implícito constituído pelo texto. Esse autor implícito é diferente do homem real e, ao criar sua obra, cria uma versão superior de si mesmo (Booth, 1970, p.6). É exatamente por criar, com toda a liberdade, uma versão de si mesmo e ainda pelo fato de que não se tem acesso ao sujeito senão por aquilo que ele enuncia nas diferentes semióticas que o autor é um autor implícito.

A enunciação pressupõe a relação entre um enunciador “eu”, instaurado no enunciado pelo seu próprio ato de dizer; e um enunciatário “tu”, a quem ele se dirige. A instauração do enunciador inaugura o discurso e projeta as categorias de pessoa, espaço e tempo representadas no enunciado. “Aqui” e “agora” são o

tempo e o espaço do “eu”, a partir de onde se estabelecem as outras coordenadas espaço-temporais:

Na medida em que, como mostra Benveniste, a constituição da categoria de pessoa é essencial para a constituição do discurso e o *eu* está inserido num tempo e num espaço, a debreagem é um elemento fundamental do ato constitutivo do enunciado e, dado que a enunciação é uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, contribui também para articular a própria instância da enunciação. (FIORIN, 2002, p.43).

No enunciado-canção, os elementos linguístico e musical são responsáveis pelo estabelecimento das coordenadas enunciativas de pessoa, de espaço e de tempo, porém essa função é praticamente um privilégio da letra, que apresenta um conteúdo mais concreto, próximo dos elementos da realidade⁶³. Observando-se as marcas discursivas presentes no enunciado de uma canção, podemos estudar o seu processo de enunciação, compreendido como a elaboração de um enunciado por um enunciador-cancionista, que o organiza conforme as restrições e possibilidades que o gênero lhe oferece.

O processo comunicativo de uma canção constitui-se na relação entre um compositor, que a cria; de um intérprete, que a canta e de um ouvinte, que a escuta. Esses elementos são determinados pelo cronotopo real, de onde se originam os cronotopos representados na obra:

Naquele tempo-espaço totalmente real onde ressoa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real que criou a língua falada, que ouve e lê o texto. Naturalmente, esses seres reais, autores e ouvintes-leitores, podem se encontrar (e frequentemente se encontram) em tempos-espaços diferentes, separados às vezes por séculos e por distâncias espaciais, mas se encontram da mesma forma num momento uno, real, inacabado e histórico que é separado pela

⁶³ A melodia e o arranjo também pressupõem um enunciador e carregam as coordenadas espaço-temporais no estilo: os choros de Pixinguinha, que remetem ao Rio de Janeiro do começo do século, os arranjos de Radamés Gnattali que marcaram a Época de Ouro da canção popular brasileira, ou ainda as marchinhas que evocam o ambiente carnavalesco das festividades momescas.

fronteira rigorosa e intransponível do mundo representado no texto. Por isso nós podemos chamar esse mundo de criador do texto: pois todos os seus elementos - a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os intérpretes (se eles existem), e, finalmente os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam - participam em partes iguais da criação do mundo representado (BAKHTIN, 2002a [1937-1938], p.358).

Entretanto, no estudo da enunciação, o compositor do qual nos ocupamos não é a pessoa física - Noel Rosa, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues etc - mas aquele inserido no enunciado. Esse compositor-criador, a quem podemos chamar de cancionista, é um elemento discursivo, já que só existe a partir de seu próprio discurso e enquanto ele dura. A própria enunciação confere a ele uma corporalidade que será (re)construída pelo ouvinte:

Encontramos autor (percebemos, compreendemos, sentimos a sensação dele) em qualquer obra de arte. Por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor (o pintor), contudo nunca o vemos da maneira como vemos as imagens por ele representadas. Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador) mas não como imagem representada visível. Também no auto-retrato não vemos, é claro, o autor que o representa mas tão-somente a representação do pintor. Em termos rigorosos, a imagem do autor é um *contradictio in adjecto*. A chamada imagem de autor é, na verdade, uma imagem de tipo especial, diferente de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e esta tem o seu autor, que a criou. A imagem do narrador na narração na *pessoa do eu*, a imagem da personagem central nas obras autobiográficas (autobiografias, confissões, diários, memórias, etc.), o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Todos eles são mensurados e determinados por sua relação com o autor-homem (como objeto específico de representação), mas todos eles são imagens representadas que têm o seu autor, o portador do princípio puramente representativo. Podemos falar de autor puro parcialmente representado, mostrado, que integra a obra como parte dela (BAKHTIN, 2003 [1959-1961], p. 314).

A enunciação na canção se estabelece na relação entre um enunciador-cancionista “eu” e um enunciatário-ouvinte “tu”, pressupostos na existência do enunciado.

Poderíamos, então, pensar na seguinte representação:

Observemos essas categorias na canção *Carinhoso*, gravada em 1937 por Orlando Silva:

Meu coração, não sei por que
 Bate feliz quando te vê
 E os meus olhos ficam sorrindo
 E pelas ruas vão te seguindo
 Mas mesmo assim
 Foges de mim

Ah se tu soubesses como sou tão carinhoso
 E o muito, muito que te quero
 E como é sincero o meu amor
 Eu sei que tu não fugirias mais de mim
 Vem, vem, vem, vem
 Vem sentir o calor dos lábios meus a procura dos teus
 Vem matar essa paixão que me devora o coração
 E só assim, então, serei feliz
 Bem feliz

A princípio um choro instrumental de Pixinguinha, *Carinhoso*, recebeu letra de João de Barro; caso comum, nas canções populares, de parceria. Esta característica da autoria conjunta não aparece em todos os gêneros; na poesia, por exemplo, o autor real é sempre uma só pessoa. Na canção, a parceria pode ocorrer de diversas formas, geralmente um compositor faz a música e o outro, a letra, como em *Carinhoso*. Muitas vezes, ambos fazem letra e música; como ocorria com as composições de Ismael Silva e Noel Rosa, em que este escrevia a segunda parte para os estribilhos daquele. O caso da autoria em parceria põe em evidência a diferença entre o autor real e o autor-criador inserido no texto; já que o

ouvinte, ao escutar a canção, mesmo que ela tenha mais de um compositor, concebe apenas uma figura, em sincretismo com o enunciador.

A canção *Carinhoso* foi composta e gravada para ser ouvida por uma pessoa, o ouvinte, seja em uma apresentação ao vivo, por meio do rádio ou do disco. Essa relação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte no cronotopo real ocorre no processo da comunicação social. O processo enunciativo da canção é delegado a um enunciador-cancionista, que assume a responsabilidade pelo que é cantado. Esse enunciador não é mais o compositor, é uma imagem linguístico-musical formada a partir do que está sendo dito. No enunciado, os compositores são substituídos pelo enunciador-cancionista, unificados sob um “eu” no cronotopo representado.

A letra de *Carinhoso* é uma declaração de amor. Essa situação de locução representada no enunciado exige a instalação de um locutor, um homem que declara o seu amor, e de um locutário, a mulher a quem se dirige a declaração. Em *Carinhoso*, esses papéis estão em sincretismo com o enunciador-cancionista e o enunciatário-ouvinte respectivamente, constituindo-lhes a imagem discursiva.

Essa sobreposição de funções pode ser agora representada, acrescentando-se mais um nível na hierarquia enunciativa:

Tendo em vista esses diferentes estágios da enunciação, essas categorias podem relacionar-se de formas diferentes. A enunciação em primeira pessoa (*eu, aqui, agora*), confirma o sincretismo do enunciador com o locutor e estabelece uma identificação com o autor, como ocorre em *Carinhoso*. A enunciação em terceira pessoa (*ele, lá, então*) denega essa identificação. Como na marchinha *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, de 1936, em que

diferenciamos o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, pois a letra apresenta uma narrativa e uma situação de locução vividas pelas personagens carnavalescas colombina (locutor) e pierrô (locutário):

Um pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma colombina
Acabou chorando, acabou chorando

A colombina entrou num botequim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o arlequim

Um grande amor tem sempre um triste fim
Com o pierrô aconteceu assim
Levando esse grande chute
Foi tomar vermute com amendoim

Essas variações enunciativas também ocorrem com o enunciatário-ouvinte da canção, que pode estar ou não em sincretismo com o locutário. N' *O samba da minha terra*, de Dorival Caymmi, gravado em 1940, o enunciatário-ouvinte, “tu”, é pressuposto na relação com o enunciador-cancionista, “eu”, mas não é identificado:

O samba da minha terra deixa a gente mole
quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole

Quem não gosta de samba bom sujeito não é
É ruim da cabeça ou doente do pé
Eu nasci com o samba no samba me criei
e do danado do samba nunca me separei

Já na marchinha *Aurora*, de Mário Lago e Roberto Roberti, sucesso do carnaval de 1941, a letra apresenta uma situação de locução em que um locutor subentendido, “eu”, em sincretismo com o enunciador-cancionista, dirige-se a um locutário, *Aurora*, em sincretismo com o enunciatário-ouvinte:

Se você fosse sincera
Ô ô ô Aurora
Veja só que bom que era
Ô ô ô Aurora

Um lindo apartamento
Com porteiro e elevador
E ar refrigerado
Para os dias de calor
Madame antes do nome
Você teria agora
Ô ô ô Aurora

Na enunciação em terceira pessoa, o enunciatário-ouvinte não estará em sincretismo com o locutário, já que se trata de uma situação de locução paralela à enunciação, ou seja, é uma narrativa com outros personagens, como na marcha *Pierrô Apaixonado*, comentada anteriormente, em que o locutário da colombina é o pierrô, e o enunciatário-ouvinte, não definido no enunciado, está pressuposto na enunciação como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando:

A colombina entrou num botequim
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim
Dizendo: pierrô cacete
Vai tomar sorvete com o arlequim

4.2 O *ethos* na canção popular brasileira

Para estudar a enunciação na canção popular, tão importante quanto compreender a organização das categorias enunciativas de tempo, espaço e pessoa, é observar como o enunciador constrói a sua imagem. Para isso, remetemos às propostas de Dominique Maingueneau a respeito do *ethos*.

O conceito de *ethos*, atribuído à imagem do enunciador pela Análise do Discurso foi emprestado da retórica, para quem *ethos* designa a imagem que os oradores conferem a si próprios. Essa imagem não se constitui apenas pelos feitos e qualidades que o orador se atribui, mas é implicitamente compreendido pela maneira como ele se expressa. O *ethos* estabelece-se, então, não apenas pelo que é dito, mas pela forma como é dito; é uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser.

O *ethos* não se revela apenas pela “imagem-fim” que o enunciador produz de si mesmo. Maingueneau (2001, p.137) salienta que “[...] o texto não se destina

a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir "fisicamente" a um certo universo de sentido", portanto a imagem do enunciador é dialogicamente construída na relação com um co-enunciador. Compreendido como um efeito de sentido discursivo, o *ethos* é constituído por um carácter e uma corporalidade expressos na “maneira de dizer” do enunciador:

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. O *ethos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apóia em uma “dupla figura do enunciador, aquela de um carácter e de uma corporalidade” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.220).

Particularmente na canção, essa “maneira de dizer” é estabelecida pelo estilo no tratamento do material linguístico-musical. Vejamos, por exemplo, a composição do *ethos* malandro no samba *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista, gravado em 1933:

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

O enunciador da canção cria para si a imagem de malandro, típica entre os sambistas cariocas na década de 1930. Esse é o papel que lhe permitirá parecer verossímil frente ao ouvinte. Conforme Maingueneau (2001, p.99),

O universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “idéias” que transmite; na realidade essas idéias se apresentam por intermédio de uma *maneira de dizer* que remete a uma

maneira de ser, à participação imaginária em uma experiência vivida. [...] O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados.

O *ethos* do enunciador dessa canção é composto por sua caracterização física, *Meu chapéu de lado, Lenço no pescoço, Navalha no bolso*; seu modo de agir, *Eu passo gingando/ Provoco e desafio*; e sua filiação ideológica contrária ao trabalho, *Eu tenho orgulho/ Em ser tão vadio*. O seu modo de dizer é portador de um tom característico do “malandro folgado”.

Como assinala Wisnik (2004, p.205),

Aparentemente, o *ethos* do samba nos seus começos, nas décadas de 20 e 30, seria um anti-*ethos*: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta exemplar [...] Mas “o orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante. Embora pareça ausente da música popular, a esfera do trabalho projeta-se dentro dela “*como uma poderosa imagem invertida*”.

Visto que o enunciado é uma canção, essa maneira de dizer que constitui o *ethos* do enunciador é resultado da relação entre os elementos linguístico e musical. Ainda de acordo com as propostas de Wisnik (2004, p.203),

O ritmo do samba [...] fazendo-nos lembrar aquilo que os gregos chamavam o *ethos* da música: o seu *caráter*, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante. Na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o ritmo como um parâmetro decisivo de definição do caráter de uma música.

Por se tratar de um samba, o enunciador explora uma melodia com ritmo sincopado, que guarda no deslocamento dos acentos uma “ginga”. O estilo do enunciador, compreendido na relação entre os elementos melódicos e linguísticos da canção revela um *ethos* de sambista malandro.

O enunciador não só representa o seu papel como também constrói uma cena, um palco enunciativo. Maingueneau (2001, p.86), propõe a enunciação estabelecida por três cenas: a englobante, a genérica e a cenografia.

A cena englobante é o tipo de discurso a que determinado enunciado está vinculado. Por exemplo, a cena englobante de um poema é literária; de uma oração, religiosa; no caso da canção, a cena englobante pode ser compreendida como musical.

A cena genérica é determinada pelo gênero discursivo ao qual o enunciado está vinculado. Maingueneau (2001, p.86) assevera:

Dizer que a cena de enunciação de um enunciado político é a cena englobante política, ou que a cena de um enunciado filosófico é a cena englobante filosófica etc. é insuficiente: um co-enunciador não está tratando com o político ou com o filosófico em geral, mas sim com *gêneros de discurso* particulares. Cada gênero de discurso define seus próprios papéis: num panfleto de campanha eleitoral, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”; numa aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos etc.

No caso de uma canção, o intérprete canta para o ouvinte. Este espera um enunciado musical, cantado, com uma letra que lhe provoque um sentimento, uma reflexão, um estímulo corporal – como na dança - ou simplesmente um momento de lazer.

Não se pode ignorar a importância da cena englobante na constituição do enunciado, pois ele está vinculado à esfera discursiva em que atua. Por isso, nem todo enunciado que apresenta a forma e o estilo da canção pode ser chamado de canção popular. Um *jingle*, por exemplo, usa a forma canção; porém, como a sua cena englobante é a publicitária, ele terá outra finalidade, a de vender um produto;

dirige-se a outro tipo de ouvinte, os prováveis consumidores, logo trata-se de outro gênero discursivo.

A cenografia é a situação de enunciação que o enunciador cria a fim de legitimar a sua fala:

A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar sua candidatura a uma eleição etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 96).

Em gêneros que oferecem maior liberdade de criação, como a canção, o enunciador pode utilizar cenografias variadas a fim de conseguir a adesão do ouvinte. São comuns canções que parecem uma declaração de amor, uma confissão, um bate-papo. Nesse caso, apesar de o ouvinte estar consciente de que está frente a uma canção, o quadro cênico, composto pelas cenas genérica e englobante, passa para um segundo plano, dando lugar à cenografia. Esse processo discursivo é bastante comum em gêneros que procuram persuadir o destinatário, como os da esfera artística, publicitária e também do cotidiano:

Nem todos os gêneros de discurso são suscetíveis de suscitar uma cenografia. Certos gêneros, pouco numerosos, mantêm-se em sua cena genérica, não suscitam cenografias (cf. lista telefônica, os textos de lei etc.). Outros gêneros exigem a escolha de uma cenografia; eles se esforçam, assim, para atribuir a seu destinatário uma identidade em uma cena de fala. É o caso, por exemplo, dos gêneros ligados ao discurso publicitários: certas propagandas exploram cenografias de conversação, outras de discurso científico etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.97).

Maingueneau propõe ainda o conceito de cenas validadas, estereótipos enunciativos instalados na memória coletiva que o enunciador utiliza em seu discurso:

De fato, as obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já **validados**, quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não-literária (cf. a conversa mundana, a fala da camponesa, o discurso jurídico...). “Validado” não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público (MAINGUENEAU, 2001, p.126).

Existem determinados modelos de enunciação disponíveis no universo da canção que são recorrentemente utilizados, por exemplo, um bate-papo com o garçom no bar, como em *Conversa de botequim*, de Noel Rosa e Vadico, gravada em 1935:

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 eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

Uma cena validada, além de uma situação de enunciação, pode ser uma imagem, uma expressão ou um conceito, valorizados ou desvalorizados no universo social. Por exemplo, a imagem do malandro, muito cantada nos sambas da década de 1930, é valorizada no samba *Lenço no pescoço*; porém, em *Rapaz folgado*, de Noel Rosa é desvalorizada.

Tendo em vista esses conceitos discursivos expostos, observaremos agora como o *ethos* do enunciador se estabelece na canção popular, procurando compreender como as coerções e as possibilidades que o gênero impõe e oferece ao enunciador determinam a constituição discursiva de seu *ethos*.

Dentro do quadro teórico da Análise do Discurso, Maingueneau propõe uma abordagem dos gêneros tendo em vista as suas condições de produção, salientando a importância da articulação entre os elementos linguísticos constituintes do texto e sua condição discursiva:

[...] a análise do discurso, contudo, não tem por objeto nem a organização textual considerada nela mesma, nem a situação de comunicação, mas o entrelaçamento de um modo de enunciação e de um lugar social determinados. O discurso é apreendido por ela como atividade reportada a um gênero, como instituição discursiva: seu interesse é não pensar os lugares independentemente das enunciações que eles tornam possíveis e que os tornam possíveis (MAINGUENEAU, 1995, p.7-8)⁶⁴.

O discurso constitui-se, então, na relação entre um texto e um lugar social. A análise discursiva não se limita a estudar a organização textual, nem apenas a situação de comunicação, mas se preocupa com a relação entre ambas por meio de uma forma de enunciação específica, pois os mecanismos enunciativos relacionam-se concomitantemente com o verbal e o institucional. O lugar em que o gênero discursivo circula é um aspecto que o determina, logo as tipologias discursivas devem dar conta tanto do funcionamento linguístico do texto, de suas marcas enunciativas, quanto dos gêneros, que inscrevem o enunciado nas esferas da comunicação. Segundo Maingueneau (2005, p.97),

[...] esta categoria assenta em critérios situacionais. Com efeito, ela designa dispositivos de significação sócio-historicamente definidos, habitualmente pensados com a ajuda de metáforas como a do "contrato", do "ritual" ou do "jogo", e caracterizados por parâmetros como os papéis dos participantes, os objetivos, o *medium*, o enquadramento espaciotemporal, o tipo de organização textual que implicam, etc. Faz parte da natureza dos gêneros evoluírem com a sociedade, sem cessar.

Quando se trata da questão dos gêneros discursivos, uma das dificuldades para estudá-los é a sua grande diversidade, por isso Bakhtin propõe a observância dos gêneros primários e secundários. Maingueneau, consciente dos desafios que o

⁶⁴ “[...] l'analyse du discours, en revanche, n'a pour objet *ni la organisation textuelle considérée en elle-même, ni la situation de communication, mais l'intrication d'un mode d'énonciation et d'un lieu social déterminés*. Le discours y est appréhendé comme activité rapportée à un genre, comme *institution discursive*: son intérêt est de ne pas penser les lieux indépendamment des énonciations qu'ils rendent possibles et qui les rendent possibles.”

estudo dos gêneros suscita, comenta que essa questão é um dos leitos de Procusto⁶⁵ nos estudos discursivos.

Para trabalhar com a extensa variedade dos gêneros discursivos, a princípio, Maingueneau (2005, p.97) propõe a distinção de três categorias:

Foi no sentido de tomar em consideração essa diversidade que, num trabalho anterior (Maingueneau, 1999), distingi três regimes de genericidade: o dos gêneros "autorais", o dos gêneros "rotineiros" e o dos gêneros "conversacionais".

No entanto, o professor francês (2005, p.99) chega à conclusão de que essa divisão tripartite não é eficiente, e elabora uma nova proposta:

É por isso que, actualmente, me parece preferível distinguir apenas *dois* regimes de genericidade, como fazem, aliás, muitos especialistas do discurso: o regime dos gêneros conversacionais e o regime dos gêneros que direi instituídos, englobando os "gêneros rotineiros" e os "gêneros autorais".

Nota-se que a tipologia apresentada pelo professor francês vai ao encontro da proposta de Bakhtin sobre os gêneros primários e secundários. No entanto, Maingueneau (2005, p.100) avança ao distinguir quatro tipos de genericidade instituída:

Relativamente à genericidade instituída, proponho distinguir quatro modos, segundo a relação que se estabelece entre "cena genérica" e "cenografia". Lembro que a "cena genérica" é imposta pelas normas de um determinado gênero de discurso; a cenografia, pelo contrário, é construída pelo discurso.

⁶⁵ Na mitologia grega há um mito que se chama leito de Procusto: Procusto era um bandido que vivia em uma floresta e tinha uma cama. Todos os que passavam pela floresta eram presos e colocados por ele nessa cama. Dos que eram muito grandes, Procusto cortava-lhes os pés e dos que eram muito pequenos, esticava-os. A tamanho da cama era o padrão utilizado por ele. Desse mito derivou a expressão "leito de Procusto" que designa o esforço de se submeter um conceito à luz de um determinado método ou corrente de estudos; no caso, o estudo dos gêneros discursivos pela Análise do Discurso.

Tendo em vista as relações entre a cena genérica e a cenografia, Maingueneau (2005, p. 100) propõe quatro modos de gêneros instituídos.

O primeiro é constituído por gêneros que não permitem variação cenográfica. Seus esquemas composicionais e suas cenografias são fortemente controlados pelas coerções genéricas. Nesse modo, a idéia de autoria não existe. Temos como exemplo a lista telefônica, o correio comercial e as fichas administrativas.

O segundo é composto por gêneros que permitem textos com características individuais, ainda que bastante regulados pelas condições impostas pelo gênero. Seus textos seguem uma cenografia prevista, porém toleram desvios tendo em vista a originalidade. Temos como exemplo as sinopses de filmes, os relatórios de estágio, os telejornais, gêneros em que o enunciador deve obrigatoriamente seguir um roteiro determinado, porém há espaço para uma apresentação mais original, que se traduz em um estilo próprio do enunciador.

O terceiro agrupa os gêneros que não possuem uma cenografia pré-estabelecida. São característica desses gêneros a inovação, a criatividade e a originalidade na composição. Apesar da liberdade de escolha da cenografia, há determinados estereótipos estabelecidos, que definem posicionamentos e estilos, porém esses gêneros sempre buscam a inovação. É o caso dos anúncios publicitários e dos textos artísticos como a canção, a poesia etc.

O quarto refere-se aos gêneros eminentemente autorais. Apesar de possuírem características similares às do terceiro grupo, não devem ser confundidos com aqueles, visto que não são saturados, ou seja, implicam a existência de um autor individualizado que categoriza o seu texto segundo as suas próprias intenções. Por exemplo, um poema a que se dá o nome de "meditação", "fantasia", ou até mesmo "relatório".

O progresso alcançado por Maingueneau na tipologia dos gêneros discursivos é consequência de suas teorias sobre as cenas da enunciação:

Um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu

próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo *em espiral*: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da enunciação (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 96).

Para Maingueneau (2001, p. 138), o *ethos* é "a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa dimensão do corpo". Essa voz é responsável por exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador. A apreensão do *ethos* na análise do discurso é determinante para que se compreenda como a cenografia administra a sua vocalidade, pois os diversos tons que o enunciado pode manifestar estão diretamente relacionados à cenografia e, conseqüentemente, ao *ethos*.

O *ethos* não é o próprio enunciador, mas uma imagem em que ele investe para representá-lo, consoante com suas intenções discursivas. Como se fosse seu fiador, essa imagem responsabiliza-se pelo que é dito no enunciado:

Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado (MAINGUENEAU, 2001, p.139).

Maingueneau denominou "incorporação" a ação do *ethos* sobre o co-enunciador. Esse processo apresenta três etapas: primeiramente a enunciação confere uma imagem ao fiador, a seguir o co-enunciador incorpora-o, para finalmente ocorrer a constituição do corpo do enunciador:

Esta perspectiva desemboca diretamente sobre a questão da eficácia do discurso, do poder que tem em suscitar a crença. O co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõe idéias que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao "dito" através de uma "maneira de dizer" que está enraizada em uma "maneira de ser", o imaginário de um vivido (MAINGUENEAU, 1997, p.48-9).

Por se tratar de uma dimensão da cenografia, o *ethos* se estabelece de acordo com as propriedades discursivas que a constituem:

A cenografia implica, desse modo, um processo *de enlaçamento paradoxal*. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência, ou para promover certa mercadoria [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 87).

Da mesma forma que a cenografia, o *ethos* se configura segundo esse paradoxo constitutivo. À proporção que a imagem do enunciador ganha corpo através da enunciação, ela própria se estabelece por meio desse *ethos*, visto que a enunciação efetiva-se através do código linguístico, que só se torna eficiente se associado a uma imagem que lhe corresponda.

Para Maingueneau, a constituição do *ethos* por meio da linguagem é um processo que abarca a própria corporalidade textual determinada em função dos gêneros discursivos:

A "incorporação" que o *ethos* convoca desenvolve-se ela própria a partir de uma corporalidade tão evidente que nos arriscamos a esquecê-la: a do texto. A obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, enquanto tal, é objeto de um investimento pelo imaginário. Em particular, qualquer obra tem um tamanho determinado e implica uma divisão específica (em partes, capítulos, estrofes...), não independente da cenografia e do conteúdo das obras (MAINGUENEAU, 2001, p.152).

A partir dessa posição de Maingueneau a respeito da configuração do *ethos* determinado pelas características textuais, podemos alcançar as propostas de

Jean-Michel Adam sobre as relações entre gênero e texto na constituição do estilo do enunciador.

Adam (1999, p.93) distingue três zonas que determinam as possibilidades de variação do estilo: uma zona normativa, responsável pelas constantes estilísticas, que constitui um núcleo genérico; uma zona de relativa normatividade, que corresponde às possibilidades oferecidas pela gramática da língua e pelos gêneros; e uma zona de variação, em que predomina a variabilidade estilística segundo as características adquiridas pelo texto na prática discursiva.

Segundo essa proposta, o gênero aparece como um fator de estabilidade, enquanto os textos constituem casos de variação. Adam (2002, p. 38) observa que os gêneros regulam a prática textual através de dois princípios aparentemente contraditórios: um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução, que remete ao núcleo genérico e um princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete ao texto.

Com base nessas propostas, procuramos avançar no estudo da relação entre *ethos* e gênero discursivo. Discini (2003, p.57) afirma que "Estilo é *ethos*, é modo de dizer, implicando esse *ethos* um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habilitar o espaço social [...]", logo podemos considerar que o estilo do enunciador configura a sua imagem frente ao co-enunciador.

O gênero exige do enunciador um estilo que corresponderá a um determinado *ethos*. Por exemplo, no gênero aula, deve predominar um estilo claro, bem organizado, exemplificativo etc.; características que determinam um *ethos* didático. Como esse gênero possibilita ao enunciador uma liberdade na escolha de seu "modo de dizer", ou seja, ele pode optar por um ou outro estilo, uma ou outra cenografia para realizar a sua enunciação, ele pode assumir *ethé* diversos, como intolerante, compreensivo, humorístico, disciplinador etc.

Seguindo esse raciocínio, ao *ethos* exigido pela cena genérica nós chamaremos "inerente"; àquele pelo qual o enunciador pode optar, "assumido". A fim de constituir o seu *ethos* inerente, o enunciador orienta-se pelo princípio da identidade em direção ao núcleo genérico, respeitando as regras impostas pelo gênero no que diz respeito à constituição textual e ao estilo. Entretanto, em

gêneros que permitem uma liberdade de estilos, ao assumir *ethé* diversos, o enunciador adota o princípio da diferença e caminha em direção à instância textual determinada pela prática discursiva.

Tomando como referencial teórico essas proposições, podemos observar processo de constituição do *ethos* do enunciador no gênero canção popular brasileira. Porém, como a canção é um enunciado sincrético, composto pelas linguagens verbal e musical; para estudar a imagem do enunciador nesse gênero discursivo, é preciso observar o seu modo de dizer, analisando as estratégias que ele utiliza para compatibilizar os elementos linguísticos e melódicos. Para isso, lançamos mão das propostas do semioticista e compositor Luiz Tatit, que desenvolveu um modelo bastante produtivo para o estudo da significação na canção popular⁶⁶.

O modelo apresentado por Tatit propõe três tipos de integração entre a melodia e a letra: a tematização, a passionalização e a figurativização. O “modo de dizer” do enunciador nas canções pode ser compreendido pela manipulação dessas três estratégias que, em uma análise discursiva, devem ser compreendidas tendo em vista as condições de enunciação, para que assim adquiram valor discursivo.

A passionalização propicia ao enunciador apresentar estados passionais na canção. Nela, a melodia explora o percurso melódico com grandes curvas e saltos ascendentes e descendentes, investindo na duração das notas que incidem nos sons vocálicos, recursos esses que desaceleram a melodia:

Uma integração baseada no restabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de

⁶⁶ Para estudar a enunciação na canção popular, relacionamos as teorias discursivas sobre o gênero e as propostas da Semiótica da Canção. Entretanto, apesar das possibilidades de análise que essa relação possibilita, é preciso guardar as devidas diferenças teóricas. Do ponto de vista que adotamos neste artigo, a canção é um gênero discursivo, porém para a Semiótica da Canção, conforme Tatit (2007, p. 231) “[...] canção não é gênero, mas sim uma classe de linguagem que coexiste com a música, a literatura, as artes plásticas, a história em quadrinhos, a dança etc. Ainda que as propostas de Luís Tatit sejam fundamentais nas teorias semióticas, as suas considerações a respeito das estratégias de compatibilização entre a letra e a melodia podem contribuir para a análise discursiva da canção.

distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas [...] (TATIT, 2008, p. 21).

O samba-canção *Ninguém me ama*, de Antônio Maria e Fernando Lobo, gravado em 1952, é um exemplo da passionalização na integração entre a letra e a melodia:

Ninguém me ama, ninguém me quer
Ninguém me chama de meu amor
A vida passa, e eu sem ninguém
E quem me abraça não me quer bem

Vim pela noite tão longa de fracasso em fracasso
E hoje descrente de tudo me resta o cansaço
Cansaço da vida, cansaço de mim
Velhice chegando e eu chegando ao fim

A tematização é um processo em que a duração das vogais é reduzida e promove-se a reiteração dos motivos rítmico-melódicos, produzindo uma progressão melódica mais veloz, segmentada pelos ataques das consoantes. A tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos. Ela também define estilos musicais como o maxixe, o samba, a marcha etc., tendo em vista as particularidades musicais de cada um desses ritmos:

Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração (TATIT, 2008, p.19).

Esse processo pode ser observado na marchinha *Linda morena*, de Lamartine Babo, sucesso no carnaval de 1933, que exalta a beleza da mulher morena:

Linda morena, morena
Morena que me faz penar
A lua cheia que tanto brilha
Não brilha tanto quanto o teu olhar

Tu és morena uma ótima pequena
Não há branco que não perca até o juízo
Onde tu passas sai às vezes bofetão
Toda gente faz questão do teu sorriso

Teu coração é uma espécie de pensão
De pensão familiar à beira-mar
Oh! moreninha, não alugues tudo não
Deixe ao menos o porão pra eu morar

Por tua causa já se faz revolução
Vai haver transformação na cor da lua
Antigamente a mulata era a rainha
Desta vez, ó moreninha, a taça é tua

O processo de figurativização caracteriza-se pela submissão da melodia às inflexões da fala. A letra apresenta os interlocutores por meio dos dêiticos de pessoa, “eu-tu”; de tempo, “aqui”; e de espaço, “agora”, que determinam o momento da enunciação e estabelecem as referências para outras categorias:

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta (TATIT, 1996, p. 21).

A figurativização é um processo que se aproxima da entonação da fala cotidiana, criando o efeito figurativo de situação locutiva:

Baseados nessas indicações, consideramos que a canção reconstrói em seu interior uma compatibilidade com a qual estamos acostumados a conviver: tudo que enunciamos já vem com melodia. Trata-se, portanto,

da produção de um efeito figurativo de locução (TATIT; LOPES, 2008, p.18).

Segundo Tatit e Lopes (2008, p.21-22), dois elementos são fundamentais na criação do efeito de situação locutiva: os dêiticos e os tonemas. Elementos linguísticos que marcam as posições enunciativas de tempo e de espaço na letra da canção, os dêiticos aparecem nos pronomes demonstrativos, advérbios, vocativos, imperativos etc. Os tonemas, inflexões da voz que finalizam as frases entoativas, obedecem a três movimentos melódicos: a descendência, que figurativiza uma finalização asseverativa; a ascendência, que sugere uma complementação compensatória, e a sustentação, que promove a continuidade.

A figurativização é uma característica que tem nas situações cotidianas o tema de suas letras, como *Conversa de botequim*, que figurativiza um diálogo entre um malandro e um garçom em um bar:

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 eu não estou disposto a ficar exposto ao sol
Vá perguntar ao seu freguês do lado
Qual foi o resultado do futebol

É importante observar que a figurativização sempre está presente também nas canções temáticas e passionais. Como essas três estratégias persuasivas aparecerem em caráter dominante, recessivo ou residual; nas canções figurativas, a figurativização se manifesta de maneira dominante, predominando a voz que fala sobre a voz que canta. Já nas canções passionais e temáticas, a figurativização está sempre presente como recessiva ou residual, submetendo a voz que fala à voz que canta.

Pressupondo-se que o “modo de dizer” do enunciador nas canções estabelece-se pela manipulação dos componentes linguístico e melódico segundo essas três estratégias, do ponto de vista discursivo poderíamos entender que “o modo de ser” desse enunciador, ou seja, o seu *ethos*, constitui-se de forma

temática, como no samba-enredo; passional, como no samba-canção ou figurativo, como no samba-de-breque. No entanto, na canção, a relação entre o "modo de dizer" do enunciador com o seu *ethos* apresenta algumas peculiaridades próprias desse gênero discursivo.

A canção é um gênero em que as determinações da cena genérica devem ser respeitadas, porém há liberdade na escolha das cenografias. Essa característica justifica-se pelo fato de a canção pertencer à esfera artística da comunicação, na qual a originalidade e a criatividade são valorizadas. A fim de investigar o processo de constituição do *ethos* na canção, concebemos a canção como um gênero secundário que reelabora os gêneros primários da comunicação cotidiana. Baseados nesse pressuposto, compreendemos que o caráter de oralidade inerente à canção é resultado das influências dos gêneros prosaicos no seu processo constitutivo:

Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada ("simulacro") onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia) (TATIT, 1987, p.6).

A cenografia nas canções é constituída por um gênero da fala. Esse aspecto faz da canção um enunciado que apresenta duas instâncias enunciativas. A primeira, determinada pela cena genérica, é estabelecida pela relação entre um enunciador-cancionista que canta um enunciado para um enunciatário-ouvinte. A segunda, presente na cenografia da letra, ocorre entre um locutor que fala algo para um locutário.⁶⁷

O processo de análise que executamos ao distinguir essas duas instâncias tem como finalidade demonstrar que o *ethos* do enunciador na canção é consequência da interação entre as instâncias do gênero e da cenografia. Dessa forma os conceitos de *ethos* inerente e *ethos* assumido são pertinentes para

⁶⁷ Essa distinção que fazemos entre a instância da cena genérica e da cenografia deriva das propostas de Luiz Tatit ao tratar da persuasão figurativa (1987, p.10). Entretanto, estamos tomando-a aqui do ponto de vista discursivo, não só atribuindo-lhe nova terminologia, mas principalmente compreendendo-a na relação entre o gênero e a cenografia.

compreendermos a formação da imagem do enunciador na canção, visto que nos permitem discernir a constituição do *ethos* na instância genérica e cenográfica.

Designamos como *ethos* inerente a imagem que o enunciador-cancionista cria de si para o enunciatário-ouvinte, tendo em vista as exigências do gênero. A canção, por pertencer à esfera artística, exige que o enunciador apresente um *ethos* inerente musical, criativo e poético para que possa validar a sua enunciação frente ao co-enunciador ouvinte:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo (TATIT, 1996, p.9).

O *ethos* assumido, que pertence à cenografia, é a imagem que o locutor cria para si frente ao locutário na situação de fala encenada. Como a canção é um gênero que permite a liberdade de escolha da cenografia, o enunciador pode criar inúmeras outras imagens para si no discurso. Ele pode, por exemplo, apresentar-se apaixonado como em *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro, em que é utilizada a estratégia da passionalização, produzindo um modo de dizer sentimental, pode ser suplicante e desesperado, como em *Volta*, de Lupicínio Rodrigues, de 1957, que enfatiza ao extremo os aspectos passionais:

Quantas noites não durmo
A rolar-me na cama
A sentir tantas coisas
Que a gente não pode explicar
Quando ama
O calor das cobertas
Não me aquece direito
Não há nada no mundo
Que possa afastar
Esse frio do meu peito
Volta!
Vem viver outra vez ao meu lado
Não consigo dormir sem teu braço
Pois meu corpo está acostumado

ou sutilmente malicioso, como na marcha *O teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo e irmãos Valença, de 1932, que trabalha a estratégia da tematização para exaltar a mulata brasileira:

O teu cabelo não nega mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega mulata
Mulata eu quero o teu amor
Tens um sabor bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata mulatinha meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor

Apesar de distinguirmos esses dois *ethé*, inerente e assumido, respectivamente na cena genérica e na cenografia, é importante não perder de vista que ambos concorrem para a formação do *ethos* do enunciador que é constituído na canção através da relação entre a fala e a melodia. No canto, a fala é responsável pela gestualidade oral que corporifica o enunciador-cancionista, constituindo o corpo vivo, humano, real. Ela emana da cenografia através de um gênero prosaico que pode ser uma declaração, um lamento, um pedido etc. Já a melodia vai além do corpo físico e produz o efeito estético. É por meio dela que a fala presente nos gêneros prosaicos transforma-se em canto e conseqüentemente em canção, um gênero artístico.

Os conceitos de *ethos* inerente e *ethos* assumido podem ser mais bem esclarecidos se observados à luz das propostas de Jean-Michel Adam. Como visto anteriormente, Adam (1999, p.93) propõe o percurso estilístico do gênero discursivo ao texto em três etapas: de um núcleo genérico, passa-se a uma zona intermediária regida pela gramática e pelos gêneros discursivos, chegando-se a uma zona mais ampla determinada pela prática discursiva onde se estabelecem as singularidades textuais.

Tomando o conceito de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser e entendendo que esse modo de dizer é representado pelo estilo do enunciador, compreendemos que, na canção, o *ethos* do enunciador pode ser apreendido observando-se a seleção, a relação e a organização dos elementos linguísticos e melódicos. Dessa forma, o *ethos* inerente é estabelecido na região

do núcleo genérico, onde são determinadas as coerções que devem ser obedecidas pelo enunciador. Orientado pelo princípio da identidade, o estilo do cancionista, logo o seu *ethos*, deve ser obrigatoriamente musical, poético, artístico e criativo a fim de validar a sua enunciação.

Aparentemente óbvia, essa consideração adquire maior pertinência quando pensamos, por exemplo, no estilo dos repentistas. O discurso desses improvisadores deve passar uma imagem de competência do enunciador, construída pela criatividade das rimas, pela originalidade das comparações e pela própria auto-qualificação. Todos esses elementos têm como finalidade enfatizar e valorizar o *ethos* inerente a fim de tornar o seu discurso mais eficaz no duelo com o outro repentista.

Particularmente na canção, o estilo - e consequentemente o *ethos* do enunciador - deve ser pensado tendo em vista os estilos musicais. Esse aspecto deve ser compreendido na zona intermediária do percurso proposto por Adam, onde o estilo da canção é determinado pelas propriedades gramaticais da língua, da melodia e do próprio gênero. Para observarmos de forma mais clara esse processo, tomemos como exemplo três estilos da canção popular brasileira: o samba, o samba-canção e a marchinha.

Com relação à compatibilidade entre o elemento linguístico e o melódico, no samba, o enunciador deve necessariamente trabalhar com a síncopa e realizar a divisão rítmica nas consoantes, privilegiando a figurativização ou a tematização. Já no samba-canção, o estilo é marcado pela duração da notas em que incidem as vogais e por grandes curvas e saltos melódicos que caracterizam a passionalização. Na marchinha, o ritmo não é sincopado e a divisão rítmica é marcada pelas consoantes, predominando a tematização.

Vemos que o estilo no gênero canção varia de acordo com as propriedades do estilo musical, cuja característica rítmico-melódica vai determinar um *ethos* mais figurativo, passional ou temático. Esse aspecto faz os estilos musicais serem mais propícios a determinados *ethé*, estabelecendo estereótipos que servem como modelos discursivos. No samba, o enunciador faz uso da figurativização para personificar a imagem do malandro; no samba-canção, a passionalização

serve ao *ethos* do amante desiludido; na marchinha, o *ethos* pândego é tematizado por meio das reiteraões das células rítmicas e do refrão.

Caminhando em direção à prática discursiva, nota-se uma maior liberdade de escolha dos elementos discursivos por parte do enunciador. É nessa zona que se constitui o *ethos* assumido, pois no domínio textual o enunciador pode criar diversos *ethé* e cenografias, porém sem ignorar as coerções determinadas pelo núcleo genérico e pelo estilo musical.

No samba, ele pode, por exemplo, ser um malandro folgado, como em *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista ou um malandro bamba, como em *Eu vou pra Vila*, de Noel Rosa.

No samba-canção, ele pode ser um amante vingativo, como em *Vingança*, de 1951, da autoria de Lupicínio Rodrigues:

Eu gostei tanto,
Tanto quando me contaram
Que lhe encontraram
Bebendo e chorando
Na mesa de um bar,
E que quando os amigos do peito
Por mim perguntaram
Um soluço cortou sua voz,
Não lhe deixou falar.
Eu gostei tanto,
Tanto, quando me contaram
Que tive mesmo de fazer esforço
Para ninguém notar.

O remorso talvez seja a causa
Do seu desespero
Ela deve estar bem consciente
Do que praticou,
Me fazer passar tanta vergonha
Com um companheiro
E a vergonha
É a herança maior que meu pai me deixou

Mas enquanto houver força em meu peito
Eu não quero mais nada
Só vingança, vingança, vingança
Aos santos clamar
Ela há de rolar como as pedras
Que rolam na estrada
Sem ter nunca um cantinho de seu
Pra poder descansar

ou arrependido, como em *Castigo*, de Dolores Duran, gravada em 1958:

A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer
Briga pensando que não vai sofrer
Que não faz mal se tudo terminar
Um belo dia a gente entende que ficou sozinha
Vem a vontade de chorar baixinho
Vem o desejo triste de voltar
Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo
Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira pra me arrepender
Se eu soubesse
Naquele dia o que sei agora
Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você

Na marchinha, o enunciador pode assumir um *ethos* exaltador, como em *Cidade maravilhosa*, de André Filho, ou pândego e pueril, como em *Mamãe eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca.

A fim de estudarmos a composição do *ethos* do enunciador na canção popular brasileira, partimos das propostas de Bakhtin a respeito dos gêneros discursivos, das quais apreendemos a noção de esferas discursivas e de gêneros primários e secundários. Essas concepções levam-nos a conceber a canção como um gênero secundário (complexo), que reelabora os gêneros primários do cotidiano e que pertencente à esfera artístico-musical.

No contexto dos estudos discursivos sobre o gênero, destacam-se propostas de Maingueneau para uma tipologia dos gêneros fundamentada nas relações entre a cenografia e a cena genérica. Segundo essa tipologia, entendemos que a canção é um gênero que oferece liberdade na escolha das cenografias, pois estimula a originalidade, a fim de seduzir o co-enunciador.

Maingueneau compreende que o *ethos* do enunciador é uma extensão da cenografia e, assim como ela, constitui-se à medida que a própria enunciação se desenvolve, visto que tanto o *ethos* quanto a cenografia configuram-se pela enunciação que só se estabelece por meio de um corpo que fala de algum lugar. Dessa concepção depreendem-se dois aspectos: primeiro, a canção é um gênero que possibilita ao enunciador assumir *ethé* diversos em diferentes cenografias;

segundo, o *ethos* na canção configura-se à medida que a enunciação vai desenvolvendo a relação entre os elementos linguísticos e melódicos.

Tomando a definição de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser, na esteira das propostas do semioticista Luiz Tatit, entendemos que na canção esse modo de dizer é a maneira como o cancionista compatibiliza a letra com a melodia, logo o *ethos* constitui-se nessa relação.

Outra particularidade da canção é a relação entre duas instâncias enunciativas: a primeira, estabelecida entre o enunciador-cancionista e o enunciatário-ouvinte, é regulada pelas coerções e possibilidades oferecidas pela cena genérica; a segunda, presente na cenografia, apresenta um locutor dirigindo-se a um locutário, geralmente em uma situação de fala.

Tendo em vista essa característica da canção, propomos os conceitos de *ethos* inerente para o enunciador da cena genérica e de *ethos* assumido para o locutor na cenografia. Na canção, o *ethos* inerente deve ser sempre musical, criativo e poético para validar a enunciação frente ao enunciatário ouvinte, visto ser uma exigência do gênero. Já o *ethos* assumido, depreendido na cenografia, pode variar de acordo com as intenções do enunciador.

Compreendidos no conjunto das propostas de Jean-Michel Adam, concebemos que o *ethos* inerente da canção estabelece-se pelo estilo do enunciador, segundo um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução de um modelo temático, estilístico e composicional determinado pelo núcleo genérico. O *ethos* assumido constitui-se pelo princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete à originalidade textual na prática discursiva. Particularmente na canção, deve ser observada a zona intermediária onde se configuram os aspectos linguísticos e genéricos determinados pelo estilo musical.

Enfatizamos, enfim, que tanto o *ethos* inerente quanto o assumido se constituem na relação entre a letra e a melodia e que ambos concorrem para constituir a imagem do enunciador na canção.

5. Um caso exemplar

Tomando como orientação as propostas que apresentamos para o estudo dialógico da canção popular brasileira, realizaremos agora uma análise da canção *Dá nela*⁶⁸, de Ary Barroso. Primeiramente analisaremos o seu processo de amplificação, identificando os elementos que o compõem. Desse processo, destacaremos a enunciação, a fim de compreender a constituição do enunciador. A seguir, observaremos as relações dialógicas que esse enunciado estabelece com outros de sua esfera discursiva e de esferas afins:

Essa mulher há muito tempo me provoca
Dá nela! Dá nela!
É perigosa, fala que nem pata choca
Dá nela! Dá nela!

Fala, língua de trapo
Pois da tua boca eu não escapo

Agora deu para falar abertamente
Dá nela! Dá nela!
É intrigante, tem veneno e mata a gente
Dá nela! Dá nela!

Es-ta mu-lher há mui-to tem-po me pro-vo-ca Dá ne-la! Dá ne-la! É pe-ri-go

10 - sa Fa-la mais que pa-ta cho-ca Dá ne-la! Dá ne-la! Fa-la lín-gua de

20 tra-po Pois da tu-a bo-ca Eu não es-ca - po ca-po A-go-ra deu pa-ra fa-

1. 2. D.S.

⁶⁸ A canção *Dá nela* pode ser ouvida neste endereço:
<http://musicachiado.webs.com/Musicas/Danela.htm>

A marchinha *Dá nela* se constitui a partir de um ato de fala amplificado linguisticamente e musicalmente. Essa amplificação é um processo interdialogico que transforma um gênero primário, a fala cotidiana, em gênero secundário, a canção, e pode ser analisada observando-se a composição dos elementos linguísticos e musicais no enunciado:

Um incidente de rua em que populares gritavam “dá nela”, ameaçando bater em uma mulher, acabou fornecendo o mote para Ari Barroso escrever esta marchinha, vencedora do concurso de músicas para o carnaval de 30 (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.99).

O ponto de partida para a composição dessa canção é a expressão popular “dá nela”, enunciado linguístico que apresenta características discursivas que o particularizam: pertence à esfera do cotidiano; é um gênero da fala (incitamento); pressupõe um destinador (populares), dirigindo-se a um destinatário (populares); possui uma entonação (imperativo) e pertence à linguagem popular.

A amplificação desse ato de fala na canção retém e enfatiza essas características, cabendo a ele um lugar privilegiado nessa marchinha, o refrão⁶⁹. Entretanto, nesse processo, a expressão perde a sua força ilocucionária, visto que adquire outras características discursivas: pertence à esfera artístico-musical, ao gênero canção; o destinador é um compositor que se dirige a um ouvinte; a sua entonação é linguístico-musical e o linguajar popular é organizado segundo o estilo poético, em versos rimados.

No processo de amplificação, a escolha do estilo musical é um elemento determinante do enunciado. A expressão “dá-nela” é reelaborada pelo compositor de forma satírica em uma marchinha e ocupa um lugar central - o refrão. A forma composicional é organizada em introdução (instrumental), parte A, refrão, parte B, e finalização (instrumental). A particularidade da letra está na sua composição em forma de diálogo, na parte A, entre o destinador (homem) que reclama da mulher

⁶⁹ Conforme Tatit (2007, p.200), “De fato, a marchinha é uma forma musical que não vai a lugar nenhum. Irradia para todos os lados, mas jamais perde o centro. Só conhece um caminho, que é o caminho de volta. Refrão, refrão e mais refrão. E a segunda parte é imprescindível para que se possa ter o gostinho de voltar ao refrão”.

para um destinatário (populares) que incita uma agressão a ela. Na parte B, o destinador dirige-se à mulher ofendendo-a.

O estilo da letra tende ao prosaico, devido à presença de termos - *pata choca* e *língua de trapo* - e construções sintáticas da linguagem popular - ...*que nem...*, *dá nela*. Ainda que voltada ao plurilinguismo, propriedade das marchinhas carnavalescas, a letra dessa canção é orientada também pelo estilo poético, como demonstram o paralelismo entre os versos de doze sílabas, intercalados pelos de cinco do refrão, e as rimas em -oca e -ente, elementos responsáveis pela coesão sonora do enunciado.

A enunciação é um elemento fundamental no processo de amplificação da canção, pois é através dela que o enunciador é instaurado no enunciado e, a partir dele, os outros elementos enunciativos, como o destinatário e as referências espaço-temporais. O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo resgate de uma expressão pertencente à esfera do cotidiano, amplificada por meio de recursos próprios do gênero canção.

Na marchinha *Dá nela*, um enunciador, “eu”, estabelece um diálogo com um enunciatário, “tu”. Esse diálogo é representado na cenografia pela relação do destinador, um homem que critica as atitudes de uma mulher - *Essa mulher há muito tempo me provoca* -, com o destinatário, os populares, que o incitam a bater nela - *Dá nela, Dá nela*. Na parte B, esse mesmo destinador dirige-se a um outro destinatário, a mulher - *Fala, língua de trapo*.

Para instalar-se no enunciado, o enunciador cria a sua própria imagem, o seu *ethos*, constituído pela relação entre o *ethos* inerente, exigido pelo gênero, e o *ethos* assumido, apresentado na cenografia. Para efetuar a comunicação, o enunciador precisa convencer o enunciatário de sua competência discursiva apresentando um enunciado construído segundo as tradições do estilo musical.

A marchinha é uma “modalidade de fundo brejeiro, fácil de reter e dançar, e ademais se prestando à crítica, à sátira, à galhofa [...]” (ALENCAR, 1979, p.46). Esses elementos encontramos em *Dá nela*, constituindo o *ethos* inerente. Com relação ao *ethos* assumido, ou seja, aquele que o enunciador assume para si na cenografia, o enunciador mostra-se perseguido pela maledicência de uma mulher -

Essa mulher há muito tempo me provoca - tornando-se, então, agressivo - *Fala, língua de trapo, Dá nela*. Essa intolerância do enunciador é enfatizada pela repetição da expressão *Dá nela* no refrão. No entanto, por estar inserido em uma marchinha carnavalesca, esse *ethos* agressivo é suavizado e apreendido de forma satírica.

Vencedora do primeiro concurso de música carnavalesca organizado pela Casa Edison em 18 de janeiro de 1930, a marchinha *Dá nela*, do então emergente compositor Ary Barroso, gravada por Francisco Alves, foi a mais cantada pelos foliões no carnaval daquele ano:

Embora longe de ser um primor de composição – foi escrita às pressas, no dia do concurso -, “Dá nela” caiu logo no gosto do povo, sendo aproveitada num espetáculo de revista a que deu o nome. Mas, como sempre acontece em composições musicais, houve quem não gostasse de sua vitória, no caso o polêmico Sinhô que, com o pseudônimo de Zé Baião, replicou com o samba “Dá nele” [...] (SEVERIANO; MELLO, 1998, p.99).

Compreendendo a canção *Dá nela* como um enunciado integrante da cadeia discursiva formadora do discurso da canção popular brasileira, observaremos agora as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição e posteriores que ela propiciou.

O episódio transcrito acima, extraído da literatura sobre a canção popular brasileira, evidencia o caráter dialógico dessa canção de Ary Barroso. Após ouvir a expressão “dá nela”, proferida por um grupo de populares, o jovem e talentoso músico mineiro compôs essa marchinha que seria uma das mais cantadas pelos foliões no carnaval de 1930. O fato de o polêmico sambista Sinhô partir dessa canção para compor *Dá nele*, dá continuidade a esse processo dialógico de constituição do discurso da canção:

Não tens razão
Pra falar mal da mulher
Dá nele! Dá nele!

Isto é paixão
Porque ela não te quer
Dá nele! Dá nele!

Ela não teme
Que chames língua de trapo
Pois que o povo bem conhece
As maldades do farrapo

Por isso mesmo
Muito tens que apanhar
Nas vistas de toda gente
Para a língua endireitar

Esse samba estabelece um elo discursivo entre os enunciados, promovendo um intradiálogo por meio da interdiscursividade e da intertextualidade. A interdiscursividade é pressuposta na interação enunciativa, já que *Dá nele* é uma réplica à marchinha de Ary Barroso. Essa condição exige que aquele seja composto em função desta, estabelecendo, assim, um vínculo dialógico entre os enunciados.

No título, já se nota que o enunciador de *Dá nele* estabelece um diálogo com o enunciador de *Dá nela*. O uso da mesma expressão popular, modificada apenas no gênero do pronome - de *nele* para *nela* -, demonstra o dialogismo entre os enunciados por meio da intertextualidade e evidencia a posição adversa entre os enunciadore; pois, mais do que uma resposta, *Dá nele* sugere um revide.

Essa oposição entre os enunciadore, instituída desde a escolha do título, definirá o dialogismo entre os enunciados. A polêmica servirá como orientação para a expressividade das entonações linguísticas, da escolha lexical, da constituição do *ethos* do enunciador, em suma, do estilo. A paródia, expressa por meio da ironia e do deboche, dará o tom ao discurso do enunciador.

Na letra do samba podem ser detectados vários elementos linguísticos responsáveis pela interdiscursividade e pela intertextualidade entre as canções. Nos versos *Não tens razão/ Pra falar mal da mulher*, o enunciador dirige-se a um enunciatário "tu", caracterizado como aquele que falou mal de uma mulher, desaprovando a sua atitude. Esse procedimento linguístico pressupõe uma relação interdiscursiva e polêmica entre ambos. Como acontece em *Isso é paixão/*

Porque ela não te quer, em que novamente o enunciador dirige-se ao enunciatário, desqualificando-o como desprezado.

A intertextualidade, entendida como utilização do material de outro enunciado, é notada na passagem *Dá nele/ dá nele*. Como acontece com o título, a reelaboração paródica da passagem contrapõe-na ao discurso do enunciador de *Dá nela*. O processo de intertextualidade torna-se mais evidente na segunda parte da letra, em que o enunciador de *Dá nele* utiliza a expressão *língua de trapo* no final do verso, como ocorre em *Dá nela*. Além disso, o verso seguinte de ambas as composições inicia-se pela conjunção explicativa *pois* e termina com uma rima em *-apo*. Em *Dá nele*, essa rima está presente no substantivo *farrapo*, termo pejorativo que reforça a relação polêmica entre os enunciadores.

Em *Dá nele*:

Ela não teme
Que chames **língua de trapo**
Pois que o povo conhece
As maldades do **farrapo** [...]

Em *Dá nela*:

Fala, **língua de trapo**
Pois da tua língua eu não **escapo** [...]

Na última parte do samba, temos a conclusão do enunciador com relação a essa polêmica. Ele afirma que o enunciador de *Dá nela* merece apanhar devido a sua língua ferina, ou seja, o mesmo argumento utilizado por este para justificar a agressão à mulher.

Musicalmente, ainda que *Dá nela* seja uma marcha e *Dá nele*, um samba; e este não reproduza fragmentos melódicos daquela, as canções apresentam relações de intertextualidade. A forma composicional da primeira parte do samba *Dá nele* imita a do refrão de *Dá nela*; primeiramente é apresentada a fala do enunciador e, logo a seguir, a dos populares.

Em *Dá nela*:

Essa mulher há muito tempo me provoca
Dá nela, Dá nela
É perigosa, fala que nem pata choca
Dá nela, Dá nela

Em *Dá nele*:

Não tens razão
Pra falar mal da mulher
Dá nele! Dá nele!

Isto é paixão
Porque ela não te quer
Dá nele! Dá nele!

Nas duas canções, as passagens *Dá nela*, *dá nela* e *Dá nele*, *dá nele* possuem o mesmo desenho rítmico, são executadas em dois conjuntos de três notas, uma para cada sílaba; entretanto essas notas são distintas. Essas passagens são interpretadas por um conjunto vocal, arranjo musical que remete à cenografia das letras, já que pertencem à fala dos populares e não do enunciador, representado pelo intérprete.

Essas semelhanças e dissemelhanças promovidas pela intertextualidade são constituintes do discurso de ambos os enunciadores que se relacionam de forma polêmica. O enunciador de *Dá nele*, a fim de parodiar o discurso de *Dá nela*, ao mesmo tempo precisa aproximar-se do “outro” e distanciar-se dele para que possa constituir o seu próprio discurso.

Além do intradialogismo, a marchinha *Dá nela* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por ter como ponto de partida uma expressão do cotidiano, a canção de Ary Barroso estabelece um interdialogismo com o discurso prosaico. Esse fato é coerente com o estilo musical marchinha, que busca nos temas, expressões e entonações populares o material para a composição de seus enunciados.

Dá nela também estabelece relações interdialogicas com a esfera do teatro de revista. A marchinha integrou a revista musical homônima, da autoria de

Marques Porto e Luís Peixoto, que estreou no teatro Recreio em 24 de Janeiro, uma semana após ser premiada no concurso da Casa Edison⁷⁰.

Essas relações interdialogicas foram imprescindíveis para o sucesso que essa canção alcançou. Por um lado, na função de discurso constituinte, a sua utilização no teatro de revista valorizou-a e incrementou a sua divulgação por meio do disco e do rádio. Por outro, como discurso constituído, a presença da expressão "dá nela", retirada do discurso prosaico, provocou uma intensa identificação com os foliões que eram incentivados a cantar esse mote:

Quando a Orquestra Pan-Americana de Simon Boutman atacou os primeiros acordes da marcha *Dá nela*, e o cantor Chico Alves começou a cantar os versos "Essa mulher há muito tempo me provoca/ Dá nela, dá nela..." o auditório entrou em cócegas. Na repetição do estribilho, Francisco Alves já não cantou sozinho. O povo que lotava o teatro Lírico esperou em suspense apenas a volta do primeiro verso, e quando o cantor deu a deixa, do coro de vozes se elevou espontaneamente, em uníssono: "Dá nela, dá nela..." A marcha estava consagrada (TINHORÃO, 1972, p. 203).

Se, como propôs Bakhtin, o enunciado é um elo da cadeia discursiva, para estudá-lo, é preciso observar as relações dialógicas que ele estabelece com outros enunciados. No caso que investigamos, a canção *Dá nela* constitui-se dialogicamente por meio de um processo de amplificação. A partir da expressão popular "dá nela", representante de um gênero primário da fala cotidiana, o incitamento, o compositor produz uma marchinha carnavalesca.

O conceito de amplificação mostra-se, então, bastante produtivo para o estudo de enunciados do gênero canção. Seu princípio dialógico, que parte do pressuposto de que todo gênero tem sua origem em um ato de fala, permite a identificação do gênero primário que subjaz à canção e, a partir daí, a análise de seu processo de amplificação, primeiramente pela decomposição dos elementos linguísticos e musicais e, a seguir, pela observação das estratégias de adequação da letra à melodia. Nesse percurso de amplificação da canção, destacamos a

⁷⁰ Conforme Tinhorão (1972, p.217)

enunciação, processo pelo qual o enunciador instala-se no enunciado por meio de seu *ethos*, constituído na interação da cena genérica - *ethos inerente* - com a cenografia - *ethos assumido* - em função das referências estabelecidas pelo estilo musical.

A fim de estudar as relações dialógicas que essa canção estabelece, demonstramos as relações intradialógicas entre a marcha *Dá nela* e o samba *Dá nele*, cujo enunciador constitui-se por meio de uma relação polêmica. Essas relações, estabelecidas pelos processos de interdiscursividade e de intertextualidade, são constitutivas também do discurso da canção popular brasileira. A relação polêmica entre os enunciadores não se limita aos enunciados, já que todo discurso é representativo de uma prática discursiva exercida em determinado cronotopo.

Essas informações demonstram que a relação polêmica que orienta o discurso dos enunciadores é oriunda de uma disputa por espaço na esfera em que ambos os compositores exercem sua prática discursiva. De um lado, Sinhô, o Rei do Samba; de outro, Ary Barroso, jovem talento de sucesso despontando com uma marchinha.

Essa polêmica entre esses dois grandes compositores é representativa do momento vivido pela canção popular no início da década de 30, quando o reinado de compositores consagrados, como Sinhô, é ameaçado pelo novo paradigma do samba que chega do Estácio e pelo surgimento de novos profissionais para atender à demanda das rádios, como os sambistas Noel Rosa e Ismael Silva; além do próprio Ary Barroso⁷¹.

⁷¹ O reinado de Sinhô durou toda a década de 20. Já em 1930, com o sucesso da marchinha *Dá nela* e do samba *Com que roupa?*, esse reinado começou a ser ameaçado. Segundo Máximo, J. & Didier C. (1990, p. 118), "Acontece que já existe outro tipo de samba sendo feito e cantado no Rio de Janeiro de agora. Nos morros, em alguns bairros, nos subúrbios. Menos conhecido, por enquanto, mas tão inspirado e arrebatador que em breve tomará conta da cidade. Este outro tipo de samba coexiste com aquele a que se dedicam Sinhô, Hilário e Caninha [...]. Aquele samba aparentado com o maxixe, nascido ou não na casa de Ciata [...]. Tudo indica que aquele outro vem do começo da década passada e é produto da Cidade Nova, este mais novo surgiu há pouco no Estácio de Sá [...]". Além disso, José Barbosa da Silva, o Sinhô, morreria em 1930.

PARTE II

A canção e a cidade

*São Paulo antiga
Era tão linda, era tão bela
Quanta saudade me traz
Dos bondes
E os lampiões a gás*

*E hoje
É um gigante que sobe depressa
Não é história e nem promessa*

*Vem ver
Vem ver a São Paulo crescer
Vem ver a São Paulo crescer*

*São Paulo antiga
Madrinha Eunice e Chico Pinga*

1. A canção e a cidade na década de 30

No livro *Metrópole em sinfonia*⁷², José Geraldo Vinci de Moraes (2000) apresenta um panorama histórico-musical da cidade de São Paulo na década de 1930. Nesse livro, resultado de seu doutoramento no Departamento de História Social da FFLCH da Universidade de São Paulo, o autor mostra o cenário musical da cidade e o seu desenvolvimento na esteira do progresso paulistano, principalmente graças aos novos meios de comunicação. O disco, o rádio e o cinema ofereceram diversas outras possibilidades para a veiculação da canção popular: a gravação permitiu a sua reprodução e distribuição, a radiofonia levou-a ao lares de todo Brasil, e o cinema uniu a canção às imagens. O incremento da atuação da canção popular na capital paulista nos anos 30 foi impulsionado pelo progresso da cidade. A empreitada, iniciada nas primeiras décadas do século XX, de transformar a cidade de São Paulo em uma metrópole, já modificava as relações sociais e, conseqüentemente, o seu grande diálogo. Na metade desse século, as comemorações do IV Centenário, em 1954, foram a consagração da metrópole progressista.

Em seu prefácio para o livro *Metrópole em sinfonia*, o historiador Elias Tomé Saliba é bastante esclarecedor ao comentar os principais aspectos do trabalho de Moraes, valorizando a contribuição do autor para os estudos da historiografia musical paulistana. Moraes apresenta um panorama da música popular de São Paulo em um período importante da história da cidade, a sua metropolização na primeira metade do século XX. Esse livro é um avanço de suas pesquisas sobre a cidade de São Paulo e sua vida musical. Ele pode ser compreendido como uma continuação de sua obra anterior, *As sonoridades*

⁷² Esse título remete ao filme *São Paulo: sinfonia na metrópole*, documentário lançado em 1929 que retrata a cidade de São Paulo no final da década de 20. Os diretores Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny inspiraram-se no filme “Berlim: sinfonia da metrópole” de 1927 (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* – 1927), documentário dirigido pelo alemão Walter Ruttmann.

paulistanas, na qual Moraes estuda a música popular paulistana anterior ao advento do rádio, particularmente a do final do século XIX e princípio do XX.

Essa sonoridade ainda rural, mas já também urbana das primeiras décadas do século, o rádio adaptou-a aos seus modelos. Entretanto, a sonoridade paulistana ia além desse novo meio de comunicação. Tecida na rede social da cidade do futuro, nas primeiras décadas do século XX, ela era diversificada e inusitada. Desde os músicos profissionais até o cantador de pregões, das festas religiosas às batucadas, dos teatros às janelas das casas, a música era uma das principais representações da cultura popular paulistana.

São Paulo, na década de 1930, viveu um período de intensa transformação urbana e social. A cidade que seria uma metrópole na metade do século tinha apenas vinte anos para transformar quatro séculos anteriores. A capital paulista era reconhecida como a cidade do “vir a ser”, pois havia canteiros de obras por todos os lados, derrubavam-se antigos casarios e construía-se prédios. A vida social também se transformava. A concentração urbana crescia rapidamente devido ao aumento da imigração. Os hábitos e as formas de lazer estavam mudando, o cinema era moda à época e as canções eram ouvidas nos rádios, nos discos, nos salões de baile e nos bares da moderna São Paulo. As novas formas de locomoção urbana também contribuíram para essa mudança na vida social. As pessoas agora podiam andar de bonde elétrico e de automóvel, o que lhes permitiu uma circulação maior, mudando completamente o ritmo da cidade. A São Paulo, nos anos 30, era uma cidade que crescia verticalmente, espalhava-se em todas as direções e movimentava-se intensamente.

Constituída no dialogismo entre a cultura musical do final do século XIX, anterior ao rádio, e início do século XX, a canção popular paulistana definiu-se pelo modelo das rádios. Entretanto, herdou características peculiares que lhe atribuem uma identidade, como a cultura caipira, o universo urbano e o plurilinguismo das personagens. Uma característica da canção paulistana é o saudosismo. A nostalgia de uma São Paulo antiga, anterior ao processo de metropolização do século XX, era constante na canção popular de São Paulo na década de 1930.

A música popular da metrópole que se agigantava era singular e diversificada. Nos anos 30, multiplicam-se os novos usos criativos da linguagem na produção de canções. Os estilos musicais desenvolviam-se para se adaptar ao novo mercado. O samba e a música caipira, duas manifestações musicais populares assimiladas pelo disco e pelo rádio, para que se tornassem sucesso, teriam que se adaptar não só às exigências da moda musical ditada pela Capital Federal, mas às próprias condições midiáticas, no caso, o rádio e o disco. Grande parte da cultura musical paulistana não pôde ser registrada no princípio do século XX devido a essas condições, como os batuques da festa de Bom Jesus de Pirapora e as modas de viola nas festas religiosas do interior. Os compositores do rádio tinham como modelo belos sambas e marchinhas gravados por grandes intérpretes cariocas. O sucesso de uma canção implicava a utilização desse modelo que se desenvolvera no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século e imperou nas rádios até o começo da década de 60.

Saliba, em seu prefácio, comenta ainda que a canção popular paulistana saiu de foco do cenário musical brasileiro principalmente quando o samba carioca foi adotado como símbolo da identidade nacional. Isso devido basicamente à duradoura permanência de Vargas no poder e pelo fato de o Rio de Janeiro ser a Capital Federal, conseqüentemente, concentrando a produção musical. Saliba (MORAES, 2000, p.14) entende que "Nesse novo cenário, a sinfonia paulistana quase desaparece, mas não morre totalmente, sobrevivendo de forma renitente nos porões da memória coletiva". O estudo dessa cultura musical popular é o trabalho realizado por Moraes em *Metrópole em sinfonia*, obra que nos serve como orientação para compreender o contexto musical da cidade de São Paulo na década de 30.

De acordo com o cronista Jorge Americano (1962, p. 243), em São Paulo, nesse período, havia uma imensa variedade de gêneros e estilos que transitavam pela música européia de estilo mediterrânico, pelo samba carioca, chegando aos ritmos nordestinos. Essa polifonia musical paulistana era resultado das transformações que a cidade vivia em sua caminhada para a metropolização,

principalmente devido ao crescimento migratório, que possibilitou a reunião de italianos, afro-descendentes e nordestinos com suas diferentes culturas musicais:

Gerada nas primeiras décadas do século XX, a polifonia paulistana começou a consolidar-se nos anos 30 ocupando lugar e ao mesmo tempo colaborando na formação das características das novas formas de difusão e reprodução da música, geralmente vinculadas aos renovados espaços do universo do entretenimento e dos meios eletrônicos (MORAES, 2000, p.18).

Esse processo é concomitante ao acelerado crescimento de São Paulo. Durante a década de 30, a metropolização da cidade e a modernização do cotidiano agitou a vida cultural e social das pessoas. A criação de novos espaços de lazer e entretenimento proporcionou um aquecimento da atividade musical. Em São Paulo, no início dos anos 30, podia-se assistir a concertos, óperas, operetas e revistas musicais; as orquestras, conjuntos, bandas e solistas apresentavam a “boa música” ao vivo; os cafés-concerto eram frequentados pela elite paulistana em busca de diversão; as casas comerciais de instrumentos musicais divulgavam as canções de sucesso em partituras e discos.

Havia também locais mais populares para atender à demanda das classes operárias, que só tinham acesso à diversão barata. Os cafés-cantantes e bares eram frequentados pela boêmia mais pobre; músicos e intérpretes apresentavam-se em circos; nas ruas, mesmo que proibidas pela polícia, havia batucadas; e as serestas aconteciam nas noites de luar. Na década de 30, o cenário musical paulistano era composto por essa diversidade musical.

Uma das manifestações musicais populares mais peculiares na década de 30 foi a “modinha paulistana” que geralmente tratava de temas cotidianos da cidade, reaproveitados sobre uma melodia de sucesso. As letras traziam narrativas de tragédias amorosas escritas por pessoas anônimas e eram divulgadas informalmente pelas ruas da cidade:

Publicadas em papel jornal, vendidas a preços módicos e de mão em mão, essas “modinhas para se cantar chorando” contavam pequenas

histórias tristes e trágicas, todas elas presentes no cotidiano frenético da cidade em crescente fluxo de expansão. As principais fontes de inspiração desses poemas eram as histórias contadas de boca em boca nas conversas suburbanas e, sobretudo, as notícias publicadas com destaque nos diários, relatando tragédias e desastres, cada vez mais corriqueiros na grande metrópole (MORAES, 2008, p.181).

Antônio de Alcântara Machado realizou uma coletânea das modinhas populares na década de 30 e denominou-a *Lira paulistana*⁷³. Moraes estudou-as e identificou as suas características. As modinhas lançavam um outro olhar sobre a cidade, pois os letristas tratavam de fatos cotidianos da população que vivia nos subúrbios paulistanos, como Brás, Pari e Bom Retiro, subvertendo as formas instituídas de produção musical ao atribuir novas letras a canções já famosas:

Esta era uma forma de eles participarem e darem seu recado à sociedade em transformação, sobretudo às estruturas institucionais e formais, das quais estavam distanciados. Para construir suas composições e alcançar o objetivo imediato de narrar acontecimentos, os "poetas falidos" usavam uma série de táticas, como emprestar melodias de canções conhecidas, já registradas na escuta e na memória auditiva da população, para "contar suas histórias, geralmente de tom trágico. Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia (MORAES, 2008, p.182-183).

As letras das modinhas paulistanas eram, segundo uma expressão de Alcântara Machado, "postas a martelo". Faziam uso da paródia e do pastiche, tratando de forma tragicômica os dramas populares apresentados em narrativas melodramáticas. Elas eram impressas em papel colorido e vendidas nas ruas aos transeuntes. As "modinhas vermelhas", impressas em papéis dessa cor, eram as mais tristes e trágicas. As narrativas cotidianas apresentadas nas modinhas compõem um quadro do universo urbano paulistano que se consolidava entre o final dos anos 20 e início dos 30:

⁷³ *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XVII. São Paulo: Departamento de Cultura, 1935.

[...] esses compositores se apropriavam de vários elementos presentes na cultura da época - como a paródia, poesia popular, melodias conhecidas -, divulgadas em diferentes meios de difusão - jornal, oral, discos - concedendo-lhes características distintas das originais ou então criando uma nova forma cultural (MORAES, 2008, p.183).

O tango *Adiós mis farras*⁷⁴, da autoria de Raul Roulien, fez muito sucesso em 1928:

Milonga yo quiero recordarte
Como un blazon lleno de amor para mi
Mujeres que mi vid'han bebido
Y han agotado mi juventud

Mas todo en la vida és pasajero
Como el sabor de una pasión
Por isso mi despedida
Tan dolorida quiero llorar

Adiós muchacho, adiós mis farras
Son las sonrisas de la vida que se van
Todo se ha ido solo ha quedado
El fiel recuerdo de esa mujer

Adios mis noches llenas de encanto
Solo ha quedado una arruga de cruel dolor
Y és por eso que llorando evoco
Adiós muchacho, todo acabo
[...]

Aproveitando-se a melodia desse tango, foi composta a modinha paulistana *Moça do Brás*:

Chorando
Certa moça do Brás
Bela de cara
Que foi abandonada pelo noivo
Tipo que sempre a maltratava
De noite
Saiu de casa sem chapéu
Imaginando uma ideia má
E levada por seu sofrimento

⁷⁴ As gravações de todas as canções mencionadas na Parte II desta tese podem ser ouvidas no CD anexo.

Foi parar no Viaduto do Chá
Mas que horror
E crueldade
Mas que loucura
Nessa decisão fatal
Mas que ardor
Na mocidade
Martirizada por um ideal
Os lindos sonhos
A felicidade
Desaparecem
Num minuto de amargura
E só fica iluminando o mundo
A chama da imensa tortura
Parando
Bem no meio do viaduto
A pobre moça
Num gesto de pura dor
Botou as duas mãos na grade
Olhando o abismo tentador
Depois de um momento
De hesitação
Ela se atirou de facto
Tendo ainda o seu pensamento
Angelical
Naquele ingrato

A nova letra conta o infortúnio da jovem menina do Brás. Ao adotar a melodia passional desse tango como parâmetro para a elaboração da paródia, o letrista submete-se às suas condições musicais e melódicas. O carácter passional da melodia sugere uma letra que apresente uma narrativa passional, como a letra original de *Adiós mis farras*, em que o enunciador se despede das milongas⁷⁵, das farras, em resumo, da juventude. A paródia apresenta uma tragédia amorosa ocorrida com uma moça do conhecido bairro do Brás, que na década de 30 era um bairro de operários italianos. Após ser abandonada pelo noivo, um tipo que a maltratava, a jovem menina decide pôr fim ao seu sofrimento no, já famoso, Viaduto do Chá.

O aspecto que nos chama atenção nas modinhas dos anos 30 é o processo dialógico de constituição da canção popular fora dos sistemas instituídos pelo disco e pelo rádio, ou ainda, a reutilização dos enunciados veiculados por essas mídias. Tangos, valsas, clássicos da ópera e do cancionero popular brasileiro têm

⁷⁵ Canto e dança populares nas cercanias de Buenos Aires e de Montevideu no final do século XIX.

as suas letras substituídas por outras que frequentemente relatam tragédias urbanas e populares envolvendo amantes.

A intertextualidade entre as duas canções ocorre por meio da melodia. Esse dialogismo exige da paródia a observância da forma composicional da canção original - parte A e parte B -, da linha melódica, da prosódia e da relação entre as tensões melódicas e narrativas. A letra é uma crônica popular paulistana disposta em versos orientados pela letra original, cujo caráter passional é mantido pela narrativa trágico-romântica.

A paródia é uma relação dialógica ocorrida no interdiscurso em que um enunciado reutiliza outro enunciado, ficando evidentes as relações com o “outro”, devido à sua presença material. A modinha *Moça do Brás* subverte o tango *Adios my farras* ao atribuir uma nova letra melodramática a uma canção passional. A despedida do enunciador milongueiro é trocada pelo relato de uma tragédia passional popular. O lirismo subjetivista da narrativa em primeira pessoa é substituído pelo trágico popularesco presente na crônica em terceira pessoa. A subversão paródica atua em diversos níveis discursivos. O *ethos* do enunciador de *Moça do Brás* atribui ao enunciado um tom melodramático. Contando a tragédia passional em terceira pessoa, apresenta a narrativa e constrói a cenografia com estereótipos do romantismo do século XIX que impregnou a poesia e os gêneros inferiores, como as letras das canções passionais do começo do século XX. Vinculada à letra original, a paródia segue o caráter passional da melodia, mas perde em sentimentalismo, visto que o enunciador não é o boêmio, mas um cronista. Associada à melodia do tango original, a letra da paródia provoca um estranhamento. Esse efeito aparece no modo de dizer do enunciador que lhe configura um *ethos* melodramático, diferente daquele sentimental e nostálgico da letra original.

A subversão promovida pela paródia não é restrita ao enunciado, pois ela atua no interdiscurso e interfere na produção discursiva. A modinha, na década de 30, subvertia a nova cultura musical que se impunha em São Paulo, promovida pela indústria fonográfica e pelo rádio. Para Moraes (2008, p. 189), a importância

da modinha ultrapassou os limites de seu tempo e determinou rumos que a canção popular paulistana tomaria no decorrer do século XX:

Como se pode perceber, ainda que genericamente, entre os diversos aspectos que a pluralizada cultura popular assumiu em São Paulo nos anos 1920/30, um deles tomou forma musical bastante especial. Neste período estava em gestação na cidade um tipo de cultura musical e popular e urbana muito peculiar e que não passou despercebido da crítica cultural e meios de comunicação. É preciso ainda avaliar melhor a importância e peso dessa cultura cotidiana na formulação da cultura musical da cidade, pois ela pode ter marcado velada e profundamente a trajetória da música paulistana. De diversas maneiras alguns destes elementos presentes nas "modinhas paulistanas" podem ter-se desdobrado no tempo e projetado em múltiplos espaços e universos culturais. Os usos "livres" da língua, implicando transformações e misturas inusitadas; os pastiches musicais e formas peculiares de formar melodias e cantá-las; os temas urbanos trágicos ou tragicômicos, momentosos, inspirados em notícias de jornais, geralmente protagonizados por indivíduos pobres, imigrantes, anônimos e boêmios podem ter alcançado de modo variado alguns compositores paulistanos a partir dos anos 50. Neste passo, é impossível não pensar em Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini [...].

A expansão das indústrias fonográfica e radiofônica transformou a música popular urbana, pois a produção musical passou a adaptar-se cada vez mais aos meios de comunicação. O rádio definiu o gênero canção, divulgou a canção popular para todo o Brasil e moldou o gosto do ouvinte:

Um exemplo candente dessa transformação em São Paulo foi o da música caipira, que em curto espaço de tempo acomodou-se bem ao disco e ao rádio paulistanos, gerando a música sertaneja, contraditoriamente muito semelhante à caipira (pois ela é a matriz), mas ao mesmo tempo com profundas diferenças (pois não existem mais na cidade as condições histórico-culturais para sua produção (MORAES, 2000, p.23).

As formas tradicionais da música paulistana perdiam espaço; ou adaptavam-se ao modelo das rádios, ou tendiam ao desaparecimento. Por um lado, as canções românticas e a música sertaneja eram sucesso nas rádios e os cordões carnavalescos tornam-se escolas de samba. Por outro lado, as serenatas tocadas nas noites de luar ficaram restritas aos bairros boêmios; as canções cantadas nas festas religiosas, às regiões rurais; e as batucadas realizadas na cidade - e reprimidas pela polícia -, à periferia:

[...] os elementos próprios do universo urbano moderno, que despontavam de forma ascendente entre o final dos anos 20 e a década de 1930, foram importantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura e da música popular e por consequência, nas formas de sentir, refletir, e ver a cidade [...] Desse modo, especialmente na cidade de São Paulo, a diversidade sonora [...] acompanhou o estranho cosmopolitismo presente nas ruas, colaborando para construir esse contraditório e difuso quadro da cultura popular urbana paulistana (MORAES, 2000, p.26).

A primeira transmissão radiofônica no Brasil ocorreu em 1922, mas somente na década de 1930 as emissoras foram perdendo o caráter elitista e amadorístico, passando a profissionalizar seus artistas e técnicos. Nos anos 30, principalmente após a Revolução de 32, houve um processo de multiplicação das emissoras, devido à propagação da causa constitucionalista. Isso aproximou os ouvintes e colaborou para o hábito de ouvir rádio.

A programação das emissoras tornou-se variada; além dos informativos, havia programas humorísticos, esportivos e de auditório, com predomínio da música popular brasileira. Os destaques eram os programas musicais. Isso colaborou para a relação indissociável entre rádio e música. A programação musical podia ser ao vivo ou gravada e contemplava todos os estilos; populares ou eruditos, estrangeiros ou brasileiros.

As emissoras requisitavam muitos profissionais técnicos e principalmente músicos, o que incrementava e movimentava a esfera musical. Músicos,

intérpretes, regionais e orquestras produziam cada vez mais para suprir o crescente mercado fonográfico:

A consolidação e ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa em São Paulo, na virada da década de 1920 para de 30, reforçaram a colocação do músico popular na rota quase irreversível da profissionalização artística (MORAES, 2000, p.96).

Muitos artistas, como Garoto, Vadico, Alvarenga e Ranchinho migraram para o Rio de Janeiro onde as condições para os músicos ainda eram melhores do que em São Paulo; já outros, como Paraguassu, Mandi e Sorocabinha, Jayme Redondo, Arnaldo Pescuma e Raul Torres, desenvolveram carreira na capital paulista, onde o rádio crescia no ritmo veloz da cidade progressista.

A década de 30 foi marcada por instabilidades políticas e econômicas, como a revolução de 32 e a crise internacional devido à Depressão de 30. Apesar disso, a produção industrial conseguiu manter o seu crescimento. Moraes (2000, p.121) informa que “No início da década de 20, a indústria paulista já era responsável por mais de 30% das riquezas produzidas pelo setor do país; e em 1938 esse índice já atingia 43%”.

São Paulo era efetivamente o mais importante e rico núcleo econômico do país. A capital paulista transformou-se em uma cidade industrial, bastante diferente da antiga metrópole do café, e essa mudança ocorreu de forma muito rápida. Nas primeiras quatro décadas do século, o pacato e ruralizado núcleo urbano viu-se transformado na maior metrópole industrial do país:

Nos anos 30, São Paulo ingressou em um novo período de crescimento incessante, que expandiu suas fronteiras horizontais e verticais. O ritmo de construções imposto tanto pelo poder público como pelas iniciativas privadas tornou-se frenético e intenso [...] (MORAES, 2000, p.122).

A expansão horizontal da cidade ocorreu às margens da rede ferroviária e deu origem aos novos bairros da Mooca, Brás, Belenzinho, Pari, Bom Retiro, Barra Funda e Lapa, incorporando antigas áreas suburbanas como Perdizes,

Pompéia e Pinheiros. Em direção à zona Norte os limites da cidade chegaram à Serra da Cantareira, com a nova Ponte Grande, a retificação do Tietê e a renovação da Avenida Tiradentes.

O processo de verticalização da cidade teve início no final da década de 20 na região conhecida como o “triângulo”⁷⁶ e a ele restringiu-se até o fim dos anos 30, sendo posteriormente expandido para outras regiões. Os arranha-céus eram o símbolo das cidades modernas em todo o mundo. Em São Paulo, o pioneiro foi o Edifício Sampaio Moreira, localizado na rua Libero Badaró, com 14 andares e concluído em 1924. Nesse mesmo ano, começaram as obras do Martinelli, finalizadas em 1929. Com 30 andares, o Martinelli era o maior edifício da América Latina, tornando-se referência do imaginário progressista paulistano. Lévi-Strauss, em *Saudades de São Paulo* (2001, p.23), além de registrar-lhe a imponência arquitetônica nas lentes de sua câmera fotográfica, descreveu a importância dessa obra para o imaginário da cidade progressista:

Se coloquei o prédio Martinelli na abertura desta coletânea, é que em 1935 ele era ao mesmo tempo um referencial e um símbolo.

Único arranha-céu de toda cidade, aos olhos dos paulistanos simbolizava a ambição de que esta se tornasse a Chicago do hemisfério sul. Ambição que se realizou desde então, e foi além...

O Martinelli enfatizava os discursos da modernidade, civilidade, ambição e ufanismo e era referência para os compositores populares exaltarem a cidade de São Paulo. A marchinha *Já tirei o meu chapéu*, de Lamartine Babo, gravada em 1937, faz referência a esse cartão-postal da cidade:

Para amar a paulista já tirei o meu chapéu
Para amar a paulista já tirei o meu chapéu
Teu amor, ó paulistinha
Já passou do viaduto

⁷⁶ O chamado "triângulo" era formado pelas ruas Direita, XV de Novembro e São Bento, onde, no começo do século XX, concentravam-se o comércio, a rede bancária e os principais serviços de São Paulo.

Já passou do Martinelli
Teu amor já está no céu

Paulista
Vai crescendo com São Paulo
Com São Paulo vai crescendo teu valor

Paulista
Eu desejo um pedacinho
Dez réis de carinho
Do teu grande amor

Outro aspecto importante do progresso da cidade de São Paulo é o fenômeno da multidão. No início da década de 30, a capital já havia ultrapassado a extraordinária marca de um milhão de habitantes e, em 1940, já possuía quase 1,5 milhão. Além disso, a composição dessa população tornou-se mais heterogênea que a das décadas anteriores, marcadas pela presença maciça dos italianos. A partir de 1934, o número de migrantes brasileiros para São Paulo também aumentou bastante, principalmente procedentes do Norte e Nordeste.

O crescimento da cidade nas primeiras décadas do século XX transformou, de forma frenética e tumultuada, o pequeno e provinciano núcleo urbano em uma grande cidade. Em meados dos anos 30, São Paulo já apresentava uma paisagem metropolitana:

Automóvel, avenidas, rapidez, fluidez, movimento espalhado, descentralização, descongestionamento, criação de novos centros, expansão do sítio urbano, indústria, verticalização, arranha-céus, túneis urbanos, concreto armado, etc. foram os conceitos e práticas que tomaram conta da cidade a partir da segunda metade da década de 1930. Re-fundada nesses aspectos, São Paulo deixava a “metrópole do café” esquecida no passado. A “velha cidade”, com apenas cerca de trinta anos, logo se degradou ou foi totalmente destruída, para dar lugar e instituir a sua nova face, que a marcaria inexoravelmente no futuro: a da “cidade que não para” (MORAES, 2000, p.214).

O discurso progressista invadia o imaginário da cidade de São Paulo nos anos 30. Em contrapartida, um discurso nostálgico, fundamentado no sentimento de saudade de tudo aquilo que se ia perdendo com o progresso, também passava

a fazer parte desse imaginário. Esses discursos e a polêmica entre ambos estão presentes em várias canções populares, cujas letras tratavam da cidade de São Paulo.

A década de 1930 foi muito fecunda para a canção popular brasileira, a "Época de ouro". Em São Paulo, na esteira do sucesso no Rio de Janeiro, a canção encontrou um ambiente propício para a sua divulgação. O progresso da cidade, o crescimento urbano e econômico, a cultura popular e o plurilinguismo foram determinantes para a formação da canção popular paulistana:

A canção popular urbana nasceu de uma série de imbricamentos, misturas e conflitos presentes nas grandes cidades como a capital paulista. Nela o incessante ritmo de crescimento urbano e emergência dos meios de comunicação atuaram em conjunto com certas tradições locais, dos imigrantes e migrantes de diversas origens para a formação da canção paulistana (MORAES, 2000, p.285).

Nas décadas de 30 e 40, o samba, a marchinha e a música caipira eram três estilos musicais que faziam bastante sucesso nas rádios paulistanas.

1.1 O samba

Em São Paulo, o samba sofreu grandes transformações nas décadas de 20 e principalmente de 30. Segundo Moraes, a imposição de modelos, a valorização da moda, as restrições e orientações para adequação ao novo cenário urbano, a massificação causada pelo aumento de consumo, associados à oportunidade de realização artística e à profissionalização dos músicos populares, transformaram o samba paulistano:

A tendência de nosso samba regional e do carnaval popular durante os anos 30 também foi bastante ambígua e paradoxal, pois ao mesmo tempo corria aí a consolidação e o rápido esgotamento do processo produtivo iniciado em meados da década de 1910. Em cerca de trinta anos, o samba regional paulistano estruturou-se, expandiu-se e entrou

em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40 (MORAES, 2000, p.258).

O espaço de criação do samba em São Paulo era o das festas religiosas e profanas, como a Festa do Bom Jesus de Pirapora, as batucadas e o carnaval de rua. Na cidade de São Paulo, o samba concentrava-se nos núcleos afro-descendentes da Barra Funda, do Bexiga e do Lavapés/Liberdade, onde nasceram os cordões carnavalescos. Os pioneiros datam da década de 1910: o *Grupo Carnavalesco Barra Funda*, conhecido como *Camisa Verde e Branco*, de 1914; e o *Campos Elíseos*, de 1915. Na década de 20, o *Flor da Mocidade*, na Barra Funda; *Desprezados*, nos Campos Elíseos; e *Vai-Vai*, no Bexiga. Esses cordões passavam pela cidade, embalados por uma marcha-sambada, tocada com instrumentos de percussão e cantada pelos sambistas.

A Barra Funda é um dos berços do samba paulistano. Era um bairro operário, no qual conviviam afro-descendentes, imigrantes italianos, portugueses, espanhóis e, depois, nordestinos, e onde o samba era tocado e dançado o ano inteiro nas rodas de samba. Em 1914, o grupo *Barra Funda*, fundou o primeiro cordão carnavalesco do bairro, que depois viria a ser a *Escola de Samba Camisa Verde e Branco*. Em 1931, foi gravado pela dupla Januário França e Henrique Costa o samba *Bambas da Barra Funda*:

Vem ver o samba
Que é formado e batucado
Pelos bambas da Barra Funda
Oi tem macumba, tem canjerê
Quem duvidar do que eu digo venham ver
(oi, como é bom)

Quando o samba enfeza
E começa o fervor
Canta ao som da lira
Do pandeiro roncador
Fala o cavaco, fala a cuíca
E o chocalho marca
No compasso da barrica
(oi, como é bom)

Dizem que a polícia
Com os bambas vão acabá
Isto é impossível

Vai dar muito que falá
Tenho diploma de bacharé
Não venha pra meu lado
Porque eu sou liso no pé

Esse samba, composto para ser cantado pelos foliões do cordão *Bambas da Barra Funda* é uma marcha-sambada que dava o ritmo da dança para os sambistas. Apoiada no batuque dos instrumentos de percussão, essa canção segue os moldes dos sambas compostos para os desfiles dos cordões. A sua forma composicional é constituída por um refrão, que geralmente é uma evocação, e segunda parte, que pode ser repetida, variada ou até improvisada, exaltando as qualidades do cordão carnavalesco.

O refrão desse samba é um bom exemplo de como a canção popular reelabora os gêneros primários da fala. Inicialmente ele amplifica um convite, para depois torná-lo uma provocação, um desafio. Essa gradação de intensidade nas relações entre o enunciador - um bamba da Barra Funda - e o enunciatário - tu - por meio dos gêneros discursivos convite e desafio é desencadeada pelo estabelecimento de uma cenografia na qual o destinatário é definido como aquele que duvida das palavras do destinador. O desafio lançado possibilita a apresentação das duas segundas-partes do samba, cuja finalidade é complementar semanticamente o refrão. Assim, ambas se desenvolvem como uma qualificação do enunciador "Bambas da Barra Funda", demonstrando primeiramente a sua habilidade musical e, a seguir, a destreza física dos integrantes desse bloco carnavalesco.

A presença de elementos da fala popular, como as expressões cotidianas - *oi, como é bom* - e as palavras africanas - *macumba, canjerê* - é uma característica do samba paulistano da década de 30. O desafio lançado pelo enunciador no refrão da canção é seguido por uma autoqualificação do enunciador que configura o seu *ethos* como participante de uma comunidade discursiva, a dos sambistas. O convívio com a cultura africana, citado no refrão, o domínio dos instrumentos musicais de percussão, enfatizado na primeira parte B, e a valentia dos capoeiristas de seu cordão, na segunda parte B, qualificam o enunciador como aquele que pode falar, ou melhor, cantar frente a sua comunidade.

Nas primeiras décadas do século XX, o músico "negro" era discriminado em virtude da miséria e da marginalidade a que foram condenados os ex-escravos e seus descendentes. Apesar da crescente profissionalização dos músicos populares, os artistas afro-descendentes ainda eram discriminados e até o final da década de 30 ficariam à margem do contexto radiofônico. Era praticamente impossível participarem de programas de rádio e principalmente profissionalizar-se. A possibilidade seria como percussionista. Os chamados "negros batuqueiros" muitas vezes ficavam limitados ao círculo das festas populares e só mais tarde, com a valorização do samba na sociedade brasileira, puderam ingressar com a alcunha de "negros ritmistas". O crescimento dos cordões e o aquecimento do período carnavalesco em São Paulo, juntamente com a participação de empresas e emissoras de rádio, gerou os desfiles oficiais. Somente a partir da década de 40, devido ao sucesso de músicos e compositores negros cariocas, o preconceito em São Paulo arrefeceu no meio musical.

Na capital paulista, o samba também se difundiu e ultrapassou os limites do reinado momesco. Diversos salões promoviam bailes semanais onde eram tocados sambas e muitos outros ritmos da moda. Fora desses bailes e dos cordões, o samba continuava a ser praticado nas ruas e em locais tradicionais de concentração afro-descendente. Na década de 30, existiam vários núcleos de sambistas no Largo da Banana, localizado na Barra Funda, e nas praças da Sé, do Patriarca e do Correio. Entretanto, essas manifestações musicais populares, conhecidas como batucadas, eram constantemente reprimidas pela Municipalidade e pela Ordem Pública.

O rádio determinou modas, criou gêneros e impôs uma estandarização da música popular, possibilitando que gêneros musicais regionais e populares, como o samba, a canção sertaneja e o choro, pudessem participar do quadro cultural da nova metrópole. O processo de assimilação do samba pelo rádio na cidade de São Paulo é distinto da trajetória do samba no Rio de Janeiro. O samba rural paulista não teve a oportunidade de se desenvolver e ocupar espaço nas rádios, ficando confinado às comunidades rurais; diferentemente do samba carioca que

sofreu várias transformações e desenvolveu um modelo de sucesso que foi facilmente adaptado para o rádio.

O samba paulista que se originou nas fazendas cafeeiras e se desenvolveu no interior nas primeiras décadas do século XX, estava relacionado às festas religiosas. O samba veiculado nas rádios era o carioca, que servia de modelo para o novo estilo musical de sucesso. O samba paulista caracterizava-se por apresentar elementos da cultura rural, interpretado com um linguajar caipira, acompanhado por uma batucada e, às vezes, por uma viola caipira:

O samba paulistano, em construção desde o início da década de 1910 e que se desenvolveu nas duas seguintes, já no final dos anos 30, lutava para sobreviver na moderna cidade industrial que se erguia. O samba regional paulistano não resistiu, nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano que definia o futuro da metrópole; tampouco ingressou nos meios de comunicação como um elemento preponderante. No mesmo período, o samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia brasileira, impondo-se como padrão nacional. Tal fato colaborou para que o samba paulistano perdesse ainda mais espaço, acabando por restringir-se às comunidades de sambistas, enfraquecendo-se como realidade cultural (MORAES, 2000, p.283).

Na década de 30, o samba era um estilo musical já bem aceito pela classe média. Muitos artistas a fim de gravarem, e as gravadoras, de venderem com maior facilidade os discos, davam a suas composições a classificação de samba. O samba paulista era conhecido por suas origens interioranas, fato que o relacionou com a música caipira. O samba carioca evolui de forma tão rápida que superou a relação entre o rural e o urbano. Em São Paulo, a música sertaneja no final da década de 20 já estava presente no rádio, e a presença de elementos da cultura caipira nos sambas paulistas era uma característica estilística bastante significativa desde então.

A canção *Tatu subiu no pau*, de Eduardo Souto, gravada em 1923 como "samba à moda paulista" é uma composição tipicamente caipira, baseada em

motivos folclóricos e que, apesar dessa característica, apareceu com destaque no carnaval:

Tatu subiu no pau
É mentira de mecê
Lagarto ou lagartixa
Isso sim é que pode sê

O melhor da galinha é o ovo
Que se pode comê gostoso
A moléstia do pinto é o gôgo
A coberta do velho é o fogo

Tatu subiu no pau
É mentira de mecê
Santo Antônio ajudando?
Isso sim é que pode sê

Duplas caipiras de sucesso gravaram sambas no estilo paulista na década de 30, como *Oh São Paulo*, de autoria de Mandi, interpretado pela dupla Mandi e Sorocabinha⁷⁷:

Ai Oi São Paulo
Estado rico e progressista
Quando eu leio a sua história
Eu tenho orgulho de ser paulista

O Estado de São Paulo
É rico e trabalhador
E o paulista desque nasce
É um homem de valor

Anchieta deu nome santo
Para o nosso grande estado
E é por isso que São Paulo
É um torrão abençoado

Tornando o Brasil maior
Naqueles tempos de dantes
Os paulistas descreveram
A epopéia dos bandeirantes

⁷⁷ Olegário José, o Sorocabinha, era filho do machadeiro e cantador Nhô Juca Sorocaba, também conhecido por Sorocabão. Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi, era professor primário e formou em 1917 o Quarteto Caboclo. Em 1924, Sorocabinha participou de várias apresentações na capital paulista com a companhia de Cornélio Pires, grande divulgador da cultura caipira. Anos depois, Sorocabinha uniu-se a Manuel Rodrigues, o Mandi, para criar a Turma Caipira Victor. A dupla gravou cerca de 64 discos pela Columbia, RCA Victor, Odeon e Parlophon. Em 1932, participaram do filme "Vamos passear Cornélio". As músicas da dupla são consideradas documentos históricos por falarem de temas da época, como a crise de 29 e a Revolução Constitucionalista de 32.

Na política e nas artes,
Nas letras e na ciência
O paulista sempre teve
Figuras de saliência

A maior glória paulista
Essa veio bem depois
Foi o grande movimento
De julho de 32

Ai Oi São Paulo
Estado rico e progressista
Cada vez mudo o que faço
Eu tenho orgulho de ser paulista

Essa canção, gravada em 1936, recebeu a classificação de samba no selo do disco; entretanto a exaltação a São Paulo, ao seu passado e a seu povo é composta nos moldes de uma moda de viola, estilo típico da música caipira. A parte A é um estribilho que serve de mote. Nela, o enunciador faz uma evocação a São Paulo, exaltando a riqueza e o progresso de seu estado. O orgulho de ser paulista, declarado no estribilho, propõe a apresentação das diversas quadras que compõem a segunda-parte da canção. As cinco partes B intercalam-se ao estribilho e justificam o fato de São Paulo ser um estado rico e progressista do qual os paulistanos podem se orgulhar. Na primeira quadra, o enunciador exalta a riqueza do estado e o valor de seu povo; na segunda, remete à sua fundação por um jesuíta e à sua origem abençoada; na terceira, relembra o episódio das bandeiras para atestar o valor da ascendência paulista; na quarta, exalta novamente o paulista, agora por seu destaque social; na última quadra, recupera fato, então, recente da história paulista, a Revolução de 32, para comprovar o seu orgulho de ser paulista. A afirmação da "paulistanidade" do enunciador e o seu *ethos* orgulhoso e ufanista estão em acordo com o discurso progressista que predominava na cidade de São Paulo na década de 30. Esse samba, composto na forma de uma moda de viola, documenta o importante papel que a canção popular paulistana exercia no interdiscurso da nova metrópole.

Esse é um samba tipicamente paulista da década de 30. Apesar da batucada que sustenta a base rítmica, notam-se características bem distintas do samba que servia como modelo das rádios, partindo do fato de que os sambas

cariocas, com raras exceções, não eram cantados por duplas; característica da música sertaneja. Assim como a presença da viola caipira, instrumento popular do interior paulista, utilizado nas modas de viola. Além disso, a variante linguística do paulista interiorano, o caipira, é bastante acentuada, fugindo à norma predominante na interpretação do samba nas rádios.

No começo do século XX, São Paulo era uma cidade ligada aos hábitos rurais, pois o poder econômico estava nas fazendas de café do interior. No decorrer das primeiras décadas do século, a cidade cresceu economicamente graças ao seu desenvolvimento industrial. A cidade moderna que se insinuava na década de 30 seria consagrada como uma metrópole em 1954, ano de seu quarto centenário.

A canção popular, em fase de expansão e infiltração na sociedade paulistana, acompanhou esse processo de desenvolvimento da cidade de São Paulo, alimentou-se dele e alimentou-o. Sendo o rádio o meio de comunicação mais importante nas transformações comunicativas ocorridas a partir da década de 30, a canção popular contribuiu para a construção do imaginário progressista da capital paulista. Ao gênero canção coube, por meio de seus enunciados, o papel de participar da construção do imaginário paulistano na trajetória da cidade que almejava uma posição de destaque no cenário nacional.

O samba paulistano mais bem aceito nas rádios era aquele composto nos moldes cariocas: uma introdução instrumental, uma parte A que serve de refrão, intercalado entre duas partes B e uma finalização instrumental. A batucada era suavizada pelo pandeiro e a viola caipira dava lugar ao cavaquinho e ao violão. Além disso, o sotaque do intérprete deveria aproximar-se da fala urbana. O samba *São Paulo da garoa*, de Paraguassu⁷⁸, gravado em 1934, foi composto seguindo

⁷⁸ Roque Ricciardi, filho de imigrantes italianos, nasceu em 25 de maio de 1894 na cidade de São Paulo, no bairro do Brás. Desde criança empolgava-se com a música e, ainda menino, após o trabalho, apresentava-se em cafés-cantantes, em serestas e nas rodas boêmias. Aos 18 anos já era considerado o melhor seresteiro do bairro conhecido como "o Italianinho do Brás". Em uma atitude nacionalista, resgatando as tradições indígenas brasileiras, escolhe o nome artístico de "Paraguassu", fazendo questão sempre dos dois "ss". Nos últimos anos da década de 30, Paraguassu começou a perder terreno para novos astros da música popular brasileira. O samba substitui as velhas valsas e modinhas, e outros cantores de sucesso como Francisco Alves, Sílvio Caldas e Orlando Silva superaram-no na preferência das rádios. A partir dos anos 40, só lhe restou repetir em programas radiofônicos os velhos sucessos para manter o prestígio que conseguiu no

esse modelo adaptado dos sucessos que chegavam aos ouvidos da população paulistana por meio do rádio:

São Paulo...
São Paulo terra da garoa
Terra das Bandeiras
Terra do café
São Paulo sempre tão querido
Tens um preferido
Transmitiu a fé

Não sei como comparar-te
Esplendor de sua arte
Entre belo e juvenil
O bem estar, uma nobreza
Oh São Paulo és a grandeza
Arranha-céu do meu Brasil

Dizem que não és do samba
Mas tu foste sempre bamba
Em teu grande coração
Tu tens estado na poesia
Na saudade, a nostalgia
Na modinha e na canção.
São Paulo...

Gravado como samba-canção - por possuir um andamento mais lento do que a maioria dos sambas e não por tratar de desilusões amorosas - esse samba adquire um estilo bem paulistano na interpretação de Paraguassu, que apresenta um sotaque italiano característico dos moradores de bairros tradicionais da cidade de São Paulo, como Brás, Bixiga e Barra Funda. Composto por duas partes A e B, a primeira é um estribilho que exalta três elementos do imaginário de São Paulo: a garoa, que remete ao romantismo da São Paulo antiga; as bandeiras, que recuperam a tradição da intemorata raça paulista; e o café, símbolo da riqueza, o ouro verde. Na primeira parte B, a letra apresenta uma exaltação da grandeza de São Paulo, cuja capital era considerada a cidade dos arranha-céus - *Oh, São Paulo, és a grandeza/ Arranha-céu do meu Brasil.*

decorrer de três movimentadas décadas. O artista sempre residiu no bairro do Brás e, ali veio a falecer aos 86 anos, em 05 de janeiro de 1976.

Na segunda parte B, ocorre a inserção de um novo discurso, a polêmica entre São Paulo e Rio de Janeiro. O discurso do enunciador é uma resposta ao preconceito contra os sambistas paulistas. O imaginário de São Paulo como a cidade do trabalho e do Rio de Janeiro como a terra do samba levou ao discurso de que a nova metrópole não apresentava talento artístico para o samba. A posição do enunciador defende que São Paulo, devido a sua grandeza e importância no cenário brasileiro da época, foi exaltada em diversos estilos poéticos e musicais, o que demonstra a competência do compositor paulistano para homenagear a sua cidade.

Paraguassu era considerado um artista tipicamente paulistano, devido aos temas que abordava em suas canções e ao sotaque italiano que marcava as suas interpretações. Nessa canção, o compositor esforça-se para realizar essa homenagem a São Paulo nos moldes de um samba carioca, entretanto o estilo da canção está marcado por um tom paulistano desde a escolha do tema, passando pela forte batucada que marca o ritmo de uma marcha sambada, até as marcas linguísticas da pronúncia paulistana, como o /r/ e o /t/, enfatizado pela repetição da palavra *terra* no início dos três primeiros versos. A exaltação da cidade de São Paulo e a valorização da cultura musical popular paulistana são características da obra de Paraguassu, compositor e intérprete de sambas, marchas e serestas, que personificava a imagem do músico popular paulistano na primeira metade do século XX.

1.2 A marcha

Em São Paulo, o carnaval popular de brancos, geralmente imigrantes, crescia na Lapa e no Brás. O samba e a marcha eram os ritmos mais tocados. O carnaval de rua era o curso de automóveis, sobretudo na Avenida Paulista; nos salões dançavam-se as marchinhas de sucesso. Nos anos 40, o curso perdeu força e restaram apenas os bailes de salão.

Na década de 30, o carnaval tinha como principal atração marchinhas e sambas de sucesso. Para Tinhorão (1975), esses gêneros musicais nasceram da

urgência de um ritmo para os festejos do Rei Momo. Originário de entrudo português, o carnaval na Capital Federal desenvolveu-se pela formação dos ranchos e dos cordões. A marchinha origina-se dos primeiros e foi muito bem representada pelos maiores compositores populares, desde Sinhô, com *Pé-de-anjo*, passando por Noel Rosa, com *As pastorinhas*, em parceria com Braguinha, e chegando a Lamartine Babo, com *Linda morena*, e Ary Barroso, autor de *Dá nela*.

A marchinha é um estilo musical associado ao carnaval. A versatilidade de seu conteúdo temático permite a ela tratar de vários temas de diversas formas, pois pode ser cômica, crítica, maliciosa, passional ou ufanista. Produto de uma classe média carioca, a marchinha frequentemente apresenta uma letra de conteúdo prosaico que retrata ou comenta fatos cotidianos, acontecimentos políticos e costumes sociais.

Esse novo estilo musical colaborou para a urgente organização dos foliões, devido ao crescimento das comemorações carnavalescas. No começo do século,

[...] as músicas feitas para dançar de par - como as polcas e as valsas - teriam mesmo que tornar-se anacrônicas, quando o estilo de passeata de ranchos, blocos e cordões estava pedindo um ritmo marchado, necessariamente binário, com acentuação do tempo forte, e cuja marcação deveria facilitar o avanço da massa de foliões (TINHORÃO, 1975, p.117).

Como o samba, as marchinhas já existiam desde o final do século XIX, entretanto eram registradas como tango, canção carnavalesca e fadinho. Somente com a adesão das famílias de classe média aos desfiles de bloco e bailes de carnaval, tornou-se um gênero musical de excelência, que disputou com o samba a primazia nos concursos carnavalescos. Na década de 30, os grandes compositores populares lapidaram-na, definindo as características desse gênero musical de enorme sucesso até a década de 50.

Em São Paulo, na década de 30, a marchinha era bastante difundida. Devido ao sucesso que as composições alcançavam por meio dos programas de rádio e, principalmente, em torno das comemorações carnavalescas, os ouvintes e

foliões paulistanos apreciavam não só as composições cariocas, como também as paulistas, como *Paulistinha*, de Paraguassu, gravada em 1935:

Agora paulistinha
Chegou a tua vez
Vão te eleger rainha
Para a melhor das três

Loira, morena e mulata
Já foram as três coroadas
Agora és tu paulistinha
Que imperas na batucada
Entra meu bem na folia
Com teu pandeiro infernal
O branco, preto e vermelho
Já tem o seu carnaval

Baliza bem direitinho
Puxa o cordão na virada
Loira, morena e mulata
Já batem na retirada
Também és verde e amarelo
Ó paulistinha faceira
Mostra pra toda essa gente
Que és também brasileira

Essa canção promove o imaginário progressista da cidade de São Paulo por meio de uma exaltação da mulher paulista. O posicionamento do enunciador é voltado para o discurso da proeminência de São Paulo no cenário nacional, polemizando com o discurso do Rio de Janeiro - e do samba carioca - como representação da brasilidade. Nesse contexto, o intradiálogo que *Paulistinha* estabelece com as marchinhas cariocas *Linda lourinha*, *Linda morena* e *O teu cabelo não nega* tem a intenção não só de inserir a mulher paulista nesse grupo representativo da mulher brasileira, como principalmente de indicar a posição que São Paulo ocupava na conjuntura brasileira na década de 30.

A capital paulista, em seu afã de crescimento, transformava-se na locomotiva do Brasil e, em seu percurso rumo à metrópole que almejava ser, inevitavelmente encontraria pela frente a cidade do Rio de Janeiro, com a sua tradição histórica, cultural e, principalmente musical, já que na década de 30 a Cidade Maravilhosa era o berço do samba brasileiro. A marchinha *Paulistinha* é um documento dessa polêmica entre as duas cidades, já que no discurso do enunciador subentende-se uma comparação entre ambas, figurativizada na

habilidade de sambista da mulher paulista. A polêmica Rio x São Paulo que orienta o discurso do enunciador nessa marchinha é resumida ao universo do samba; pois, como também sabe sambar, a paulistinha já pode ocupar o lugar das outras.

As canções veiculadas pelas rádios eram os modelos que os compositores populares adotavam, pois a sua intenção era a de que a canção fosse gravada e também tocada. A produtividade musical dos compositores cariocas na década de 30, principalmente de sambas e marchinhas de carnaval, foi incrementada pelo advento do rádio que propagou pelo território nacional a canção popular. Os modelos de samba e marchinhas que o rádio veiculava eram imitados por compositores de outros estados que muitas vezes migravam para a Capital Federal.

Composta nos moldes tradicionais das marchinhas carnavalescas, *Paulistinha* apresenta um refrão e duas partes B. Em ambas, o enunciador esforça-se para demonstrar que a paulista também sabe sambar, logo também pode representar o Brasil. Estilo musical bastante propício para a exaltação, o conteúdo temático das marchinhas também possibilita que seus enunciadores sejam jocosos ou maliciosos. O tratamento dado pelo enunciador ao seu objeto, a paulistinha, revela aspectos laudatórios - *O branco, preto e vermelho/ Já tem o seu carnaval* - e maliciosos - *Entra meu bem na folia/ Com teu pandeiro infernal*.

Compreendida como gênero discursivo, a canção popular paulistana na década de 30 exercia a função de articular a realidade social, econômica, política e cultural da nova metrópole. Isso pode ser visto na marchinha *Paulistinha*, em que o enunciador, além de exaltar a cidade de São Paulo por meio da beleza e destreza da mulher paulista, demonstra a importância da cidade no cenário brasileiro.

A valorização da cidade de São Paulo, tomando como metonímia a figura da mulher paulista, é o recurso utilizado pelo enunciador a fim de defender, nessa marchinha - estilo musical tipicamente carioca -, o discurso de valorização do imaginário da cidade de São Paulo. Para isso, torna-se necessário o enfraquecimento de outros discursos predominantes, como os que afirmam ser o

Rio de Janeiro a cidade mais importante do Brasil. A polêmica entre essas posições discursivas é consequência do contexto político da época. Em sua vertiginosa escalada para se tornar a maior metrópole da América Latina, São Paulo expandiu-se, industrializou-se e ocupou o posto de locomotiva do Brasil. Em virtude da importância da cidade do Rio de Janeiro, a Capital Federal, e particularmente do samba como representação da cultura brasileira, a afirmação do discurso da nova metrópole paulistana passava necessariamente pela polêmica com o discurso do “outro”, a Cidade Maravilhosa.

1.3 A música sertaneja

As canções sertanejas da década de 30 muitas vezes valorizavam o bom, bonito e tranquilo mundo rural, em oposição à metrópole turbulenta, opressora e desumana. A valorização do discurso da cultura caipira está bastante presente nas canções sertanejas, que muitas vezes tratavam das transformações sofridas pela cidade de São Paulo, promovendo um discurso nostálgico de um tempo e, principalmente, de um espaço - o interior - como elemento eufórico.

Na década de 30, a cidade de São Paulo oferecia as condições propícias para esse sentimento de nostalgia, já que o progresso enterrava rapidamente o passado da cidade e conseqüentemente a memória de seus habitantes. Em um tempo difuso na lembrança, São Paulo teria sido uma cidade bucólica. Toda a tranquilidade se perdeu com a sua transformação em metrópole. O discurso predominante no imaginário paulistano na década de 30 era o progresso acima de tudo, pois nele residia a confiança de transformar São Paulo em uma metrópole. A atuação do discurso nostálgico criava uma polêmica discursiva com o discurso progressista geradora de múltiplos enunciados em diversos gêneros discursivos, particularmente na canção popular da década de 30.

Nas canções sertanejas estão presentes tanto o discurso nostálgico quanto o progressista. Moraes (2000, p. 234), ao estudar as relações entre a cultura rural e a urbana na canção popular de São Paulo, propõe a diferenciação entre a música caipira e a sertaneja. Esta teria “origem já urbanizada sendo criada e

desenvolvida nas médias e grandes cidades, sobretudo na capital paulista, produzida e difundida pelos meios de comunicação de massa”, aquela estaria “ligada às mais autênticas, instintivas e profundas tradições do homem do campo, completamente distante dos meios de produção e difusão de massa [...]”. Da mesma forma que Moraes, entendemos como música sertaneja aquela que era tocada e cantada nas rádios, compreendendo-a como música popular urbana; diferentemente da música caipira, relacionada à cultura folclórica dos espaços rurais, como as festas e encontros musicais do interior de São Paulo.

A música sertaneja expandiu-se pela nova cidade paulistana. No começo da década de 20, ela já era bastante divulgada. Na década de 30, o rádio e as gravadoras promoveram o seu grande sucesso:

Apontando para uma perspectiva da mera preservação da cultura rural, as tensões, conflitos e convergências entre as culturas populares rurais e urbanas estabeleceram, principalmente em São Paulo, uma nova combinação social e cultural, que seria bastante aceita pela população pobre dos grandes centros e que o mercado fonográfico e radiofônico em expansão soube captar muito bem (MORAES, 2000, p.240).

Em São Paulo, na década de 30, o número de migrantes da zona rural cresceu bastante, ultrapassando o de imigrantes europeus, principalmente italianos. Esse fato não só fez crescer o público ouvinte das canções sertanejas, mas também promoveu o dialogismo entre a cultura caipira e a urbana. Os programas sertanejos proliferaram. A dupla Alvarenga e Ranchinho, por exemplo, fez muito sucesso com suas modas de viola e com programas de auditório que satirizavam o linguajar e os hábitos caipiras. Nesses programas, a diversidade cultural e linguística da cidade de São Paulo, produto da convivência de imigrantes italianos, portugueses, árabes, caipiras e nordestinos no mesmo espaço social, era usada nas paródias sobre o cotidiano da cidade grande:

Dessa forma, ao permitir as relações e contatos entre as culturas populares italiana e caipira, São Paulo desenvolvia sua vocação de grande palco de misturas e cruzamentos das culturas populares urbanas,

revelando e dando escoamento ao intenso cosmopolitismo informal existente sobretudo nos bairros, ruas e casas da cidade (MORAES, 2000, p.247).

O historiador Sérgio Buarque de Holanda (1975, p. 105), na década de 30, defendia a ideia de que o processo de urbanização paulista não era consequência somente do crescimento da cidade, mas também do desenvolvimento dos meios de comunicação, que atraíam as áreas rurais para a esfera de influência da cidade. A metropolização da cidade de São Paulo provocou uma movimentação social geradora de novas relações que possibilitaram a criação de uma cultura musical sertaneja urbana. O grande fluxo migratório do interior, a necessidade do mercado fonográfico de agradar a esse público e ampliar a sua audiência, o surgimento de novos artistas, assim como a vertiginosa transformação da cidade que inspirava sentimentos tanto progressistas quanto saudosistas formaram as condições ideais para o desenvolvimento de uma música sertaneja.

Na década de 30, a canção sertaneja já ocupava um importante espaço na esfera musical, principalmente em São Paulo, onde o público ouvinte crescia muito. A canção sertaneja foi gravada em discos e difundida pelas rádios graças ao pioneirismo de Cornélio Pires⁷⁹.

Devido à versatilidade de seu conteúdo temático, a canção sertaneja pôde abordar temas passionais ou exaltativos, rurais ou urbanos, históricos ou cotidianos, românticos ou satíricos. Um traço da canção sertaneja paulistana é a presença da polêmica entre a São Paulo urbana, moderna e progressista, a capital, e a São Paulo rural, tranquila e simples, o interior:

Todavia, de alguma maneira, os modos de viver e as estruturas mais modernizadoras do espaço urbano, ainda conviveram durante certo tempo com elementos vinculados ao tradicional mundo rural. Esse universo provinciano, típico da cidade na passagem do século, cada vez

⁷⁹ Nas palavras de Nepomuceno (1999, p.101-2), "Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista [...]. Em 1929, [...] arrumaria dinheiro para mandar prensar os primeiros discos de música e humor caipiras, gravados por autênticos cantadores do interior e por ele próprio, na Columbia."

mais rarefeito nos anos 30, que insistia em permanecer no ambiente urbano, ainda que transformado, colaborou para criar uma diversidade de tempo característica da capital paulistana (MORAES, 2000, p.22).

A convivência entre a cultura urbana e a rural na primeira metade do século criou uma importante polêmica discursiva que se manifestava em diversos gêneros discursivos em diferentes esferas da sociedade. Na esfera musical, as canções, particularmente a sertaneja, reproduziam o discurso nostálgico, que exaltava a vida no campo, a natureza e a humildade das pessoas; ao mesmo tempo que criticavam e satirizavam a conturbada vida na metrópole, recuperando em suas letras o clássico tema *fugere urbem*.

Na década de 30, em São Paulo, esse discurso nostálgico coexistia no interdiscurso com o discurso progressista que se expandia e se fortalecia devido ao progresso da cidade. A canção sertaneja também teve importante papel na divulgação do discurso progressista. Várias modas homenageavam a nova locomotiva do Brasil. O discurso ufanista foi bastante explorado nas canções sertanejas, principalmente após a Revolução Constitucionalista de 1932, quando São Paulo pretendeu assumir uma posição de liderança no cenário político brasileiro, como na moda de viola *Invasão de São Paulo*, gravada por Mandi e Sorocabinha em 1932:

Eu soube de uma notícia
Eu não sei se é certo ou não
O estado de São Paulo
Recebeu provocação
Do pessoal lá do Norte
Que é metido a valentão
Ameaçaram nosso estado
De segunda invasão
Porque a primeira já foi feita
Nos emprego e cavação
Agora é com soldado
Metralhadoras e canhão
Só pra módi nós paulista
Querer a constituição

O estado de São Paulo
Eu faço comparação
Pasto que ficou sem dono
E se encheu de criação

Vieram de outros pastos
Sem capim nem ribeirão
E aqui vão se engordando
No meio da farturão
Sujando o lugar que come
Pagam o bem com a ingratidão
Não se lembra que São Paulo
É o esteio da nação
São Paulo é o trem elétrico
Puxa vinte e um vagão

Paulista não tem medo da chuva
Nem do ronco do trovão
Às vezes troveja já troveja
Fica só em barulhão
Nortista cuide de sua casa
Faça a sua obrigação
De arma e de carabina
E se arme de coragem
E se atire no sertão
Pra ajudar o sertanejo
Que também são nosso irmão
Acabe com os cangaceiros
E vá prender o Lampião

Situada no contexto da Revolução Constitucionalista de 1932, essa canção critica a invasão de São Paulo pelas forças armadas federais para sufocar o levante paulista contra o governo provisório de Getúlio Vargas. O aspecto enfatizado na letra é a crítica à posição do povo nordestino que se aliou às tropas federais para derrotar os paulistas.

Dividida em três partes que se repetem musicalmente, e entre as quais se intercala um pequeno solo de viola caipira, a canção apresenta na primeira parte uma crítica à invasão de São Paulo. Tratando o *peessoal lá do Norte* como invasor, o enunciador assume um discurso discriminador do nortista em oposição ao paulista. O enunciador qualifica pejorativamente o *peessoal lá do Norte* como *metido a valentão* e considera-os invasores reincidentes, pois a migração dos nordestinos e nortistas em busca de trabalho e melhores condições de vida na cidade de São Paulo é vista como uma primeira invasão. Esse posicionamento reforça o discurso separatista, contra-argumento que o Governo Federal utilizou para combater o discurso de que os paulistas lutavam por uma nova Constituição.

Na segunda parte, o enunciador faz uma analogia da migração nordestina com a ocupação de um pasto por um rebanho de gado que, vindo de outros

pastos pobres, engordou nos férteis campos paulistas. Entretanto, esses migrantes não souberam reconhecer a hospitalidade paulista e pagaram com ingratidão, *sujando o lugar que come* e, principalmente, sem lembrar que *São Paulo/ é o esteio da nação*. A metáfora final *São Paulo é o trem elétrico/puxa vinte e um vagão*, remete ao discurso de que São Paulo é a locomotiva do Brasil, cuja proeminência sobre os outros estados fortaleceu-se na década de 30 com a industrialização e o crescimento urbano da sua capital.

A última parte inicia-se com uma valorização do intemorato povo paulista que não se intimida frente ao inimigo, *Paulista não tem medo da chuva/ nem do ronco do trovão*. A seguir o destinador, dirigindo-se ao nortista, ordena que ele recue e passe a se preocupar com os problemas de sua região como o cangaço: *nortista cuide de sua casa [...], acabe com os cangaceiros/ e vai prender o lampião*.

O discurso ufanista do povo paulista nessa canção é apresentado sob a forma de uma moda de viola, estilo musical característico da música caipira e sertaneja. Segundo Nepomuceno (1999, p. 69):

[...] a expressão musical mais típica do caipira ficou sendo a moda de viola. Parte da catira que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão de visita da música rural na cidade, conquistou os astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. Seus versos contaram a história do Brasil, documentaram os preconceitos sociais, os problemas políticos, as crises do café, as modificações culturais. Trouxeram a poesia, o lirismo e labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas, perpetuando a viola como instrumento de grandes possibilidades sonoras. Em andamentos mais lentos, com os versos quase falados, encaixados em melodias que se repetem, a moda de viola é geralmente levada em duos de vozes terçadas [...]. Os versos, geralmente longos falam de *tudo o quanto há* ao redor do caipira [...].

Outro aspecto importante a se observar nessa canção é o linguajar caipira. No contexto do crescimento urbano da cidade de São Paulo, os novos compositores do interior do estado não estavam comprometidos com a norma

linguística vigente na nova metrópole. A heteroglossia, resultado das diversas imigrações que a nova metrópole acolhia, era um aspecto marcante e valorizado da cultura paulistana. O sotaque caipira e o falar italianado eram características particulares da canção paulistana.

2. O imaginário da cidade de São Paulo na canção popular

A fim de estudarmos o papel da canção na constituição do imaginário da cidade de São Paulo, concentraremos nosso enfoque nas relações dialógicas entre os discursos veiculados no cancioneiro popular das décadas de 30, 40 e 50. Nesse período, a polêmica entre o discurso progressista e o nostálgico serviu como matriz para a produção de um grande número de enunciados em diversos gêneros da comunicação social. O papel da canção foi muito importante, devido principalmente à difusão da radiofonia. Na esteira das comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954, os compositores passaram a cantar a metrópole de forma ufanista; já que essa exaltação promovia a canção no mercado fonográfico, devido à predominância do discurso progressista nos meios de comunicação.

As canções que tratavam da cidade de São Paulo nos anos 30 orientavam-se pela polêmica entre os discursos progressista e nostálgico e já apresentavam os elementos discursivos que seriam desenvolvidos e reelaborados na canção popular paulistana das futuras décadas de 50 e 60. Durante a primeira metade do século XX, a canção não divulgou apenas o discurso progressista, que teve seu auge no ano do IV Centenário. O discurso nostálgico, que valorizava o saudosismo da São Paulo antiga, uma cidade provinciana e praticamente rural, também estava presente na letra das canções. Entretanto, frente ao vertiginoso progresso da metrópole e, principalmente, devido à iminência do IV Centenário, o discurso nostálgico perdeu espaço para o progressista.

A constituição do imaginário urbano da cidade de São Paulo foi o objeto de pesquisa da professora Lucrécia D'Alessio Ferrara, cujos resultados foram publicados no livro *Os significados urbanos*. Nessa obra (2000, p.115), Ferrara propõe uma abordagem semiótica do espaço urbano, concebendo as imagens como signos da cidade. O imaginário pode ser compreendido a partir dos conceitos de significante e significado, que compõem o signo linguístico. O imaginário corresponde ao significado, elemento abstrato, aberto às conotações e

aos juízos de valor. Ao significante corresponde a imagem, elemento concreto e visual - icônico e arquitetônico - da cidade.

O aspecto mais interessante do trabalho de Ferrara sobre o imaginário da cidade de São Paulo é a possibilidade de relacionar os elementos verbais e não-verbais no estudo do enunciado. Essa intersecção entre ambos é a fronteira entre o real e o discursivo, terreno em que atuam os primeiros elementos formadores do interdiscurso, que se constitui dialogicamente pelas relações interdiscursivas entre os diversos enunciados. Esse dialogismo é responsável pela formação do interdiscurso, que possibilita ao imaginário da cidade conter as diversas vozes sociais e seus respectivos discursos:

[...] o imaginário corresponde à necessidade do homem de produzir conhecimento pela multiplicação dos significados, atribuir significados a significados; suas produções não são únicas, mas se acumulam e passam a significar mais por meio de um processo associativo no qual um significado dá origem a um segundo ou terceiro e, assim, sucessivamente. Pelo imaginário, a imagem urbana de locais, monumentos, emblemas, espaços públicos ou privados passa a significar mais pela incorporação de significados extras e autônomos do que em relação à imagem básica que lhe deu origem (FERRARA, 2000, p.118).

Ferrara apresenta, assim, uma interpretação dialógica para a formação do imaginário. Para a autora, ele se desenvolve no processo de percepção da realidade, que exige necessariamente um juízo de valor. O imaginário é resultado das relações dialógicas entre os diversos discursos que apresentam distintas avaliações axiológicas do espaço urbano:

[...] a cidade é um cenário, um pano de fundo, um recorte que sustenta um conjunto de sentimentos e reflexões. Conhece-se a cidade ao elaborar sobre e a partir dela. É essa modalidade de estímulo que dá origem a uma poética urbana identificada com a arte em seus vários movimentos e tendências, notadamente com a atmosfera industrial e capitalista que agasalhou o Modernismo (FERRARA, 2000, p.121).

O imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX permitiu à velocidade das máquinas e às transformações urbanas, arquitetônicas e sociais, tornarem-se signos, carregados semanticamente pelos discursos atuantes na nova metrópole. A imagem da cidade é praticamente visual e icônica, já o imaginário é plurissensorial, pois abarca todas as linguagens por meio das quais os discursos são veiculados:

[...] o imaginário sobre uma cidade não a reproduz, mas, estimulado pelos seus fragmentos/índices, produz discursos que com ela interagem. Uma espécie de diálogo insólito porque, no primeiro momento, o usuário é emissor e receptor ao mesmo tempo. No entanto com o auxílio do registro da memória, esses discursos transformam-se em arquétipos culturais e são responsáveis pelo criativo diálogo entre o imaginário e a história urbana para criar justamente a imagem da cidade (FERRARA, 2000, p. 123).

A imagem criada pelo imaginário é aquela pela qual o habitante se apropria da cidade. Esse imaginário é resultado de um processo interdiscursivo produzido pelo dialogismo entre os discursos veiculados nos enunciados de uma determinada formação discursiva. Para Ferrara (2000, p.124),

Essas imagens geradoras e geradas pelo imaginário constituem os elementos de identificação dos lugares, porém são signos, representações, mediações de formas de relações do homem com o espaço; entendê-las é indispensável para reconhecer os lugares e suas histórias e, sobretudo, identificar as percepções acionadas pela cidade e os significados que, no plano mais abstrato e geral do urbano, ela é capaz de sugerir à mente que procura interpretá-la como matriz de um fluxo contínuo de vivências. Apreender essas mediações, identificá-las e interpretá-las é a tarefa da leitura urbana.

O imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX constitui-se no interdiscurso por meio das relações dialógicas entre vários discursos orientados pela polêmica entre o discurso progressista e o discurso

nostálgico. Como elemento abstrato, constituído pela heterogeneidade ideológico-discursiva, o imaginário não é um elemento acabado, como a imagem, pois é moldado pelas condições discursivas. Tomado como discurso metafórico da nova metrópole, o imaginário da cidade de São Paulo assumiu o papel de imagem da nova metrópole, orientando a sua dimensão semântica e discursiva pela polémica entre o progressista e o nostálgico.

Para estudar essas relações discursivas constituintes do imaginário da metrópole paulistana na canção popular é preciso primeiramente compreender o processo de formação dos discursos no interdiscurso. Para isso, tomamos como fundamento teórico as propostas dialógicas do Círculo de Bakhtin e as teorias discursivas desenvolvidas a partir do princípio dialógico da linguagem.

2.1 As relações interdiscursivas

Responsáveis pelo estabelecimento dos elos discursivos na conformação das redes de comunicação das diversas esferas discursivas, as relações dialógicas foram, e continuam sendo, objeto de investigação de diferentes correntes dos estudos da linguagem no século XX, como a Análise do Discurso Francesa, a teoria literária e a filosofia da linguagem. As propostas do Círculo de Bakhtin para o estudo dialógico da palavra encontraram um solo fértil para sua proliferação no decorrer do século XX.

A leitura das obras do Círculo de Bakhtin na França, a partir da década de 1960⁸⁰, possibilitou aos intelectuais da comunidade acadêmica a abordagem dialógica do discurso, elemento este pressuposto, mas ainda não compreendido pelos estudos linguísticos e literários. Na esteira do Círculo de Bakhtin, desenvolveram-se diversas linhas teóricas de estudos discursivos: as propostas de Kristeva para a intertextualidade e a interdiscursividade, os estudos de Todorov em *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique* (1981), os conceitos de heterogeneidade mostrada e constitutiva apresentados por Authier-Revuz, as

⁸⁰ Segundo Fiorin (BRAIT, 2006, p. 163), em 1967, Julia Kristeva publicou na revista *Critique* um artigo pioneiro sobre as propostas de Bakhtin.

reflexões de Ducrot sobre dialogismo e polifonia, as colaborações de Pechêux para o estudo da alteridade e das relações entre o intra e o interdiscurso na AD, as considerações filosóficas de Foucault para uma arqueologia do saber, as contribuições de Maingueneau para o estudo do interdiscurso, as propostas de Jean-Michel Adam para a linguística textual e as pesquisas de Bronckard sobre o interacionismo sócio-discursivo. Esse é apenas um panorama dos diversos pesquisadores e linhas de pesquisa que se dedicaram, na França, aos estudos discursivos a partir das ideias do Círculo de Bakhtin.

As relações dialógicas são compreendidas por essas correntes como eventos constituintes de um interdiscurso, conceito fundamentado no princípio dialógico. Na tentativa de superar os limites da Linguística para o estudo do discurso, esses teóricos dedicaram-se a pesquisas sobre o dialogismo, a polifonia, os gêneros discursivos, entre outros conceitos presentes na obra do Círculo de Bakhtin, propondo novas teorias que ao mesmo tempo expandiram e aprofundaram a concepção de discurso.

Ainda que *interdiscurso* seja um termo inexistente na obra do Círculo⁸¹, a concepção interdiscursiva da linguagem já era pressuposta como o princípio dialógico de constituição dos enunciados. Para estudar o interdiscurso, é imprescindível identificar nos enunciados as relações dialógico-discursivas que o determinam. No livro *Genèses du discours* (1984), Dominique Maingueneau, recuperando as teorias dialógicas do Círculo de Bakhtin, apresenta uma metodologia para o estudo do discurso, de sua origem e de suas relações no interdiscurso, como esclarece Sírio Possenti na apresentação de sua tradução dessa obra:

Ela explica as práticas dos adeptos de um discurso, seu ethos, a organização das comunidades discursivas; além disso, permite compreender práticas intersemióticas; e, especialmente, torna inteligível por que a polêmica implica a leitura do Outro na forma do simulacro. Em segundo lugar, no cerne de todo trabalho, está a rigorosa implementação

⁸¹ Ainda segundo Fiorin (BRAIT, 2006, p. 162), o termo *interdiscurso* não aparece na obra bakhtiniana.

da idéia de que o interdiscurso precede o discurso (MAINGUENEAU, 2005, p. 9).

Maingueneau compreende o discurso como "[...] uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas" (2005, p.15). Apreendendo-o nas relações interdiscursivas, o professor francês retoma as propostas do Círculo de Bakhtin para o estudo dialógico da linguagem:

É-se então naturalmente levado a "redescobrir" as pesquisas de "precursores", em particular as do "Círculo de Bakhtin" que fazem da relação ao Outro o fundamento da interdiscursividade.

De Bakhtin conheciam-se, sobretudo, os trabalhos sobre Dostoievsky e Rabelais. Em 1981, Todorov publicou uma antologia seletiva de suas reflexões, agrupadas em torno do "princípio dialógico", isto é do caráter constitutivo da interação enunciativa. [...] essa visão da atividade "linguageira" converge amplamente com nossas preocupações sobre a interdiscursividade (MAINGUENEAU, 2005, p.34).

Maingueneau faz alusão à obra de Todorov, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique* (1981), que divulgou as teorias dialógicas entre os estudiosos da linguagem franceses na década de 80. À época, o estudo do discurso era fundamentado principalmente na teoria dos sistemas semióticos, herdeira das teorias formalistas e estruturalistas da língua e da literatura. A introdução das teorias dialógicas na França promoveu uma revolução nos estudos linguísticos que deu origem a diversas linhas de pesquisa. Maingueneau procurou situar as suas propostas na articulação entre o funcionamento discursivo e sua inscrição histórica. Diferentemente dos estudos estruturalistas que não relacionavam o discurso ao interdiscurso, a Análise do Discurso estuda o discurso a partir das relações dialógicas que a enunciação estabelece com o "outro". Em *Genèses du discours*, Maingueneau desenvolve algumas hipóteses, entre elas o primado do interdiscurso, que pressupõe as relações dialógicas como origem dos discursos.

O interdiscurso é um espaço de regularidades pertinentes. Os discursos não se constituem independentemente dos outros para depois se relacionarem, a sua identidade é interdiscursiva. As relações interdiscursivas promovem uma intercompreensão semântica entre os discursos fundada nas relações polêmicas entre um discurso e o "outro", que vão além de uma simples oposição, pois trata-se de um dialogismo constituinte.

O discurso não é apenas um conglomerado de textos, ele é principalmente uma prática discursiva, cujo sistema de contratos semânticos permite compreender os enunciados na rede institucional de um grupo assumido por uma enunciação. O discurso é uma prática intersemiótica, que integra diversas linguagens como a pintura, a música, a poesia etc. O sistema de contratos que funda a existência de um discurso pode ser observado em várias semióticas e supõe uma associação entre a prática discursiva e seu contexto sócio-histórico. Maingueneau (2005, p.21) esclarece:

[...] evocar "o discurso da arte", "o discurso feminista" etc... é menos remeter a um conjunto de textos efetivos do que a um conjunto virtual, o dos enunciados que podem ser produzidos de acordo com as restrições da formação discursiva, que ao mesmo tempo delimita a zona do dizível legítimo e impõe ao outro a zona do proibido, do falso dizer.

A semântica global concebida pelo professor francês procura identificar os contratos a que é submetida uma formação discursiva e em quais condições ela é possível. O sistema de contratos semânticos define os critérios em vista dos quais os enunciados constituem sua identidade no conjunto dos enunciados possíveis em determinada formação discursiva:

Com efeito, a partir do momento em que são as articulações fundamentais de uma formação discursiva que se encontram presas nesse dialogismo, a totalidade dos enunciados que se desenvolvem através delas são *ipso facto* inscritos nessa relação, e todo o enunciado do discurso rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu Outro do espaço discursivo (MAINGUENEAU, 2005, p.40).

Além dos contratos de ordem histórica, Maingueneau propõe também os de ordem sistêmica. O conteúdo, compreendido como categoria semântica de um sistema, é historicamente determinado e os sujeitos não escolhem livremente seus discursos. Não obstante, o enunciador possui uma competência discursiva capaz de reconhecer enunciados bem formados conforme os contratos da formação discursiva, e de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos pertencentes a essa formação. A competência discursiva deve ser tomada como competência interdiscursiva, já que pressupõe a atitude de reconhecer a incompatibilidade semântica entre os enunciados, delimitar o espaço discursivo que constitui a si e ao outro, traduzir esses enunciados em categorias de seu próprio sistema de contratos e assumir uma posição enunciativa.

A competência discursiva de um enunciador constitui-se interdiscursivamente, logo pressupõe a presença constante do "outro". Cada discurso é um universo semântico específico e, para estabelecer o conteúdo desses universos, é necessária a elaboração de um modelo de coerência semântica. Entretanto, o espaço de uma formação discursiva é instável, pois ela não apresenta um limite marcado que separa o seu interior de todo o exterior, pois inscreve-se em diversas outras formações. As fronteiras de uma formação discursiva transformam-se segundo o desenvolvimento de uma luta ideológica.

Maingueneau enfatiza que a significação discursiva deve ser estudada em seu conjunto, na multiplicidade de suas dimensões. Um estudo que parte do princípio da semântica global não pode tomar o discurso privilegiando apenas um de seus planos, mas integrá-los todos, no que toca ao enunciado ou à enunciação. Os planos a que Maingueneau faz referência são compreendidos a partir do interdiscurso, onde são estabelecidas as relações dialógicas que a competência discursiva define como legítimas.

Maingueneau observa que os temas pertencentes a um discurso são aqueles que correspondem às articulações essenciais do modelo semântico. Entretanto, o mais importante não é o próprio tema, mas o tratamento semântico dado a ele, pois um discurso integra semanticamente todos os temas que estão de

acordo com o sistema de restrições. Maingueneau propõe a divisão dos temas em impostos e específicos. Os impostos podem ser compatíveis (convergentes) ou incompatíveis (divergentes), mesmo assim integrados. Os específicos são próprios de um discurso e possuem uma relação semântica privilegiada com o sistema de restrições.

O discurso define o estatuto que o enunciador atribui ao seu destinatário para legitimar o seu dizer. A enunciação instaura dêixis espaciais e temporais nas quais o enunciador se posiciona. Essas dêixis orientam o *ethos* e a cenografia do enunciado conforme as restrições da formação discursiva. O discurso não é apenas um conteúdo relacionado a uma dêixis e a um estatuto do enunciador e do enunciatário, ele também é um modo de dizer. Para Maingueneau, o gênero discursivo é a vertente tipológica formal do modo de enunciação. Além do gênero, é preciso levar em conta o tom, que transparece na relação do enunciador com o co-enunciador. Por meio de uma voz, de seu ritmo e intensidade, o tom adquire corporalidade. Os enunciados de um discurso demarcam um espaço no interdiscurso por meio desse tom que se apoia na figura do enunciador, de seu *ethos*, portador de um caráter e de uma corporalidade.

Todo enunciado tem o seu corpo textual, constituído como forma composicional de um gênero. Essa forma participa da constituição do *ethos*, filiando-o a um determinado discurso. O soneto, por exemplo, é uma forma que remete ao *ethos* poético. O *ethos* é constituído também pelo tom do enunciado. Lírico, romântico, satírico, exaltativo, trágico, apelativo, são vários os tons que o enunciador assume. Segundo Maingueneau (2005, p.97), “o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso”. Assim, esses elementos do enunciado, a forma, o *ethos*, o tom e o gênero estão vinculados às condições enunciativas de uma determinada formação discursiva.

Ao propor a hipótese da polêmica como intercompreensão, Maingueneau compreende o espaço discursivo como uma rede de interação semântica criada no processo de intercompreensão e definida pelas possibilidades das posições enunciativas em conformidade com as regras da formação discursiva. O discurso

delimita-se pelas relações polêmicas com o “outro” no interdiscurso. Maingueneau (2005, p.110) entende que “a formação discursiva não define somente um universo de sentido próprio, *ela define igualmente seu modo de coexistência com os outros discursos*”. Há discursos que aceitam a pluralidade e fundamentam-se no outro para sobrepor-se a ele. Já outros reivindicam o monopólio da legitimidade. Assim, o “outro” pode ser avaliado positivamente e reivindicado, ou negativamente e rejeitado.

Um discurso relaciona-se com outro não pelo que ele é realmente, mas com o simulacro que faz dele. A citação, por exemplo, parece inserir fragmentos verdadeiros de outro enunciado, entretanto esses fragmentos são simulacros do “outro”, pois são inseridos em nova condição discursiva. A citação não é uma mera reprodução da materialidade de outro enunciado, ela é regida pelo estatuto do enunciador e o seu tom poderá tanto parafrasear quanto parodiar o “outro”. Na citação, a alteridade manifesta-se. O corpo verbal do “outro” está em conflito com o corpo citante que o envolve. Porém, o elemento citado se destaca, já que ele pertence a um outro universo semântico, compatível ou não com o da enunciação.

A polêmica introduz o “outro” no enunciado, mas ele está anulado na forma de um simulacro. Na arena discursiva, os discursos recebem e reagem a golpes de outros discursos. Dentre todos os enunciados, o discurso reage àqueles que mais o ameaçam, de acordo com o seu próprio sistema. Isso é evidente, por exemplo, no gênero comentário, seja na língua falada ou escrita, no qual o enunciador cita a fala do “outro” para contestá-la ou confirmá-la. Essa filtragem traduz para o registro negativo os elementos do “outro” que estão em desacordo com o discurso, ao mesmo tempo que integra aqueles que estão de acordo. Os elementos contrários são transformados - eliminados, substituídos, deslocados, reacentuados - para a citação adequar-se a um novo sistema semântico.

O discurso define seu espaço pela polêmica. Esse dialogismo situa-o entre duas memórias convergentes. Uma interna, que cresce gradativamente e aumenta sua autoridade; e outra externa, que lhe dá legitimidade na linhagem de seus discursos ancestrais. O discurso precisa da tradição e cria a sua própria, inscrevendo-se em uma enunciação anterior.

Ainda que o universo semântico de um discurso exista desde os seus primeiros textos, o caráter irreduzível dos enunciados é preservado, pois neles está guardada a sua história discursiva. Um discurso não é apenas um retorno a outros, mas uma transformação. O “mesmo” polemiza com aquilo de que se separou para poder constituir-se. Essa polêmica com o “outro” reitera-se em cada um de seus enunciados. Para Maingueneau (2005, p. 123), “O outro representa esse duplo cuja existência afeta radicalmente o narcisismo do discurso, ao mesmo tempo que lhe permite aceder à existência”.

Os discursos se desenvolvem em um espaço institucional, e o projeto de Maingueneau pretende articular os discursos e suas instituições através de um sistema de restrições semânticas. Os enunciadores definem seu estatuto e seu modo de enunciação juntamente com seus co-enunciadores, posicionando-se exatamente na junção entre o discurso e as instituições que produzem e divulgam os enunciados. O modo de enunciação regula a prática de comunicação e as relações humanas dentro dos grupos sociais, estabelecendo os códigos para a sua organização. Maingueneau concebe uma “instância de embreagem” entre a discursividade e sua inscrição institucional, reponsável pelo tom e pela incorporação dos enunciadores, não apenas como realidades textuais, mas também como modelos de interação nos grupos sociais.

A enunciação considera três instâncias simultâneas. Ela remete ao modo de enunciação de sua formação discursiva, atua nas formas de enunciar dentro do grupo e remete a regras que governam as instituições sobre as quais se desenvolve o discurso. A instituição não é uma causa, cuja consequência seria o discurso; pois, na concepção de Maingueneau (2005, p.134), “A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto que o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização”.

A intertextualidade é responsável pelo estabelecimento das regras de um modo de coexistência dos enunciados em um determinado discurso. Maingueneau compara essa relação com uma biblioteca, onde o intertexto discursivo informa quais obras estão relacionadas segundo áreas específicas. Um determinado conjunto de enunciados possui critérios que estabelecem uma posição

enunciativa, tecendo uma rede intertextual, pela qual o discurso molda o seu espaço documental. Essa “biblioteca” é um fator de qualificação dos enunciadores pertencentes à formação discursiva, pois ela determina as características da enunciação legítima.

A competência discursiva impõe condições para a produção de enunciados e para a inscrição dos sujeitos na formação discursiva que podem sofrer variações de acordo com o tipo de discurso; por exemplo, um médico deve ser diplomado, um cientista deve ter publicações; um compositor, gravações etc. Essa autoridade ou vocação enunciativa supõe uma harmonia entre as práticas do autor e as representações coletivas nas comunidades discursivas que acolhem os enunciados. Essas práticas constituem um conjunto de atos realizados por um sujeito ao produzir um enunciado, ao qual Maingueneau denomina ritos genéticos. Além dos elementos de produção, deve-se levar em conta também as condições de emprego e consumo dos textos. O modo de difusão está intrinsecamente relacionado à rede institucional que define as características do público e o estatuto semântico do discurso.

A discursividade não pode ser pensada como um processo em forma de cadeia, começando pela instituição, produzindo a massa documental, estabelecendo enunciadores, determinando ritos genéticos, até a sua difusão e consumo, pois ela é uma rede que controla semanticamente todas essas instâncias. O discurso constitui-se, além de sua textualidade, em um interdiscurso onde ocorre a intersecção semântica entre os aspectos textuais e não-textuais. Maingueneau faz de seu objeto de estudo não só o discurso, mas também a sua prática discursiva, pretendendo compreender a articulação entre a inscrição social e semântica dos discursos.

O sistema de restrições semânticas não é limitado ao texto. O modelo da formação discursiva coordena as organizações de sentido e serve às várias semióticas, como a pintura, a música, a escrita etc. Para Maingueneau (2005, p.146), “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”.

A prática discursiva é a unidade de análise pertinente que possibilita relacionar domínios semióticos diversos - textos, quadros, músicas etc. O sistema semântico da formação discursiva impõe restrições orientadas pelas condições discursivas como o contexto histórico e a função social da prática discursiva. Um mesmo sistema semântico presente em práticas semióticas diversas supõe o mesmo princípio de competência discursiva. O compositor, o pintor ou o escritor que participam da mesma prática discursiva dispõem de um mesmo sistema semântico para tratar a sua linguagem. Eles reconhecem as incompatibilidades com o “outro” e as compatibilidades com sua formação discursiva e “Assim como o enunciado, também o quadro, o trecho de música... estão submetidos por sua prática discursiva a um certo número de condições que definem sua legitimidade” (MAINGUENEAU, 2005, p.148).

O modo de coexistência, a vocação enunciativa, os ritos genéticos e as condições de emprego do discurso estão relacionados à competência discursiva. A linha de raciocínio de Maingueneau é observar essa competência nos enunciados, depreender um responsável institucional e estender sua validade a outros domínios semióticos. A análise discursiva procura identificar quais critérios determinam o modelo do espaço discursivo; se uma obra pertence a uma prática discursiva e se as suas características são semanticamente convergentes com as regras de intercompreensão desse espaço discursivo.

A concepção de uma semântica global não impossibilita a observação das práticas discursivas em suas conjunturas históricas. O próprio primado do interdiscurso descarta a possibilidade de um modelo fechado e propõe um espaço de circulação semântica articulado sobre uma descontinuidade fundadora da intercompreensão. A concepção do espaço discursivo exige que se ultrapasse o estudo da estrutura imanente. Esse aspecto diz respeito particularmente aos discursos abstratos: música, filosofia, literatura, religião, pintura etc.

Maingueneau prevê duas posturas metodológicas, a do analista e a do especialista. O analista do discurso vê os textos relacionados ao contexto de forma imediata através de discursos “concretos”, como o político e o jornalístico, recusando os “abstratos”, como a música e a pintura. Os especialistas fazem uma

análise da compacta estrutura textual, como se desmontassem pequenas peças de uma maquinaria sofisticada. Maingueneau propõe uma semântica global da prática discursiva que ultrapasse essa oposição e pense a relação dos discursos abstratos com suas condições de produção. Isso permite um estudo que não se limita às unidades superficiais da interpretação e avança nas articulações fundamentais do discurso.

Para Maingueneau (2005, p.181), "...um discurso dominante de um campo deve estar associado a isomorfismos capazes de justificar sua dominação". O isomorfismo discursivo não é compreendido como uma semelhança formal detalhada. Ele deve ser observado em um nível mais abstrato, dos "esquemas construtores" e não das "estruturas constituídas". Não se pode reduzir a uma unidade todos os discursos de uma época, tendo como referência uma constante estrutural, nem inscrever a mesma formação discursiva numa lista de isomorfismos. Um discurso não é capacitado para relacionar-se com qualquer outro, é isso que determina a sua especificidade:

Constituir a discursividade em objeto é supor que, em qualquer circunstância não é possível dizer não importa o quê, não importa como e não importa em qual lugar, e que essas coordenadas definem uma identidade enunciativa. Caso contrário, haveria apenas um discurso, sem exterior, infinitamente diverso e infinitamente repisado, tecido de todos os enunciados emaranhados (MAINGUENEAU, 2005, p.188-9).

A proposta de Maingueneau, ao estabelecer o primado do interdiscurso para o estudo da gênese discursiva, parte do princípio dialógico da linguagem em que a relação com o "outro" é fundamental. A concepção de uma semântica global desenvolve esse princípio ao observar o discurso na relação entre as práticas discursivas e os modos de enunciação:

Se, em algum sentido, nosso percurso se inscreve na mesma perspectiva que a de Bakhtin, a de uma "heterogeneidade constitutiva", operaremos no entanto em um quadro restrito, atribuindo a essa orientação geral um

quadro metodológico e um domínio de validade muito mais precisos (MAINGUENEAU, 2005, p.34).

2.2 As relações interdiscursivas na canção popular paulistana

Para estudar a construção do imaginário da cidade de São Paulo na canção popular, observaremos como esse gênero discursivo abordou a polêmica entre o discurso progressista e o discurso nostálgico. Essa polêmica discursiva foi fundamental na constituição do imaginário paulistano na primeira metade do século XX. O interdiscurso, formado pelos diversos discursos, nas distintas esferas da sociedade paulistana, era orientado por esse debate.

As relações entre o discurso progressista e o nostálgico não só estão presentes na canção popular paulistana como constituem uma de suas características particulares. Essa polêmica configurou o imaginário da cidade em sua epopeia progressista desde a década de 30, passando pelo IV Centenário da cidade, em 1954, e continuando pela década de 60. Nesse período, a canção popular, impulsionada pelo sucesso do rádio, desenvolveu-se e tornou-se um dos gêneros de excelência na comunicação social, participando intensamente na promoção dos discursos na sociedade e colaborando para a formação do imaginário da cidade.

O imaginário da São Paulo moderna da década de 30 até o seu IV centenário era formado por vários discursos que, em dialogismo, constituíam a imagem de uma metrópole progressista. Esse dialogismo discursivo é apoiado na oposição cronotópica entre a São Paulo antiga e a metrópole futurista. No decorrer da primeira metade do século XX, a rápida transformação da cidade em metrópole pôs em evidência a polêmica entre o discurso progressista e o nostálgico. Nesse dialogismo interdiscursivo atuava também o discurso paródico.

2.2.1 O discurso progressista

No final do século XIX, o pensamento científico moderno e progressista já era bastante difundido e valorizado. A nova estrutura socioeconômica que se estabeleceu no começo do século XX e o crescente dinamismo urbano das cidades promoveu o discurso progressista na sociedade paulistana. Esse espírito urbano progressista influenciou os governantes que transformaram a arquitetura da cidade. As influências europeias e americanas, presentes nos conceitos de boulevard e arranha-céus, respectivamente, configuraram o espaço urbano da nova metrópole:

Assim, com a Várzea do Carmo, transformada no Parque D. Pedro II, ligando-se ao Vale do Anhangabaú, tornado Parque do Anhangabaú, o qual por sua vez se articulava com o Vale do Piques, reformado no Parque do Obelisco, a colina central ficava circundada de uma ornamentação paisagística europeia, atravessada pelas impressionantes estruturas metálicas dos viadutos do Chá e de Santa Efigênia importadas direto da Alemanha, e cingida pela arquitetura neo-renascença do Teatro Municipal, êmulo fáustico do Ópera de Paris, a assinalar uma súbita reformulação do panorama refletindo mudança radical na identidade da capital. Nos limites desse complexo paisagístico figuravam, ao norte, a Estação da Luz, totalmente importada da Inglaterra até os últimos tijolos e os menores parafusos, segundo os modelos da estação de Paddington e da torre do Big Ben. Ao sul ia se definindo o desenho gótico da catedral da Sé, talhada sob o figurino da matriz medieval de Colônia. A oeste, dominando a Praça da República, se destacava a imponente Escola Normal, de feitio eclético, recaindo sobre o neoclássico do Segundo império Francês. A leste, mais para o final da década, se ergueria no topo da colina histórica o colossal prédio do arquiteto italiano Giuseppe Martinelli [...] (SEVCENKO, 2000, p.116).

A verticalização da cidade, iniciada na década de 10 e restrita à área central, tomou impulso a partir da década de 30. Em 1929, o primeiro código de obras de São Paulo, o "Arthur Saboya", abriu espaço para a verticalização da

cidade, característica que seria uma de suas marcas. Em 1932, havia na capital 106.327 edificações, em 1950 já eram 410.000⁸².

Um dos principais responsáveis pela urbanização de São Paulo foi Prestes Maia que, ao assumir a Prefeitura no período de 1938 a 1945, deu continuidade ao seu "Plano de Avenidas", elaborado em 1929, com a finalidade de desafogar o trânsito na cidade. Nas duas primeiras décadas do século XX, houve um investimento na criação de parques públicos como o Anhangabaú e o Dom Pedro II. Entretanto, o "Plano de Avenidas do Prefeito Prestes Maia", privilegiando a circulação de automóveis, destruiu parques e praças, como o Anhangabaú:

A essa altura, como num caleidoscópio, a Cidade mudara novamente de feição. A transformação qualitativa na produção industrial, a continuidade do crescimento populacional, a abertura de inúmeras ruas, a intensidade do tráfego, o impressionante número de edificações repercutiram sobre a mentalidade do paulistano, que, influenciado por uma ideia equivocada de progresso, apoiava as mudanças materiais da cidade, permitindo o desaparecimento de marcos urbanos tradicionais (QUEIROZ, 2004, p.51).

No começo do século, São Paulo enfrentou uma guerra (1914) e duas revoluções (1924 e 1932). Além disso, após a Revolução de 32, com a mudança do panorama político do país, os cafeicultores paulistas perderam poder. Entretanto, o crescimento econômico paulista continuou, impulsionado pela industrialização de sua capital. Em 1930, a cidade de São Paulo já era o maior centro industrial da América Latina.

A importância do interior do estado de São Paulo para a economia nacional obscureceu a história de sua capital durante as três primeiras décadas do século XX, provocando uma homogeneização de ambas e dificultando a individualização da cidade. Porém, com a nova ordem econômica, que transferiu o poderio econômico das mãos dos cafeicultores para os industriais, muitos deles imigrantes estrangeiros, a cidade de São Paulo adquiriu autonomia frente ao estado.

⁸² QUEIROZ (2004, p.42).

Na nova conjuntura política e econômica do país, a preponderância econômica de São Paulo não só continuou como se acentuou devido ao seu desenvolvimento industrial. Em 1940 havia no estado 14.225 fábricas com 272.865 operários; em apenas uma década, esses números praticamente dobraram, apontando 24.519 estabelecimentos com 484.844 trabalhadores⁸³. Na década de 50, a capital viveu um processo de transformação industrial qualitativo e quantitativo. Além da indústria leve, principalmente a têxtil e a alimentícia, o empresariado paulista passou a investir em indústrias de grande porte, como as de mecanização do setor elétrico, do transporte e da comunicação.

Nesse contexto, intensificou-se o fluxo migratório para a cidade, iniciado já na década de 20, aumentando consideravelmente a sua população:

[...] estava em plena consolidação a tendência centrípeta da Cidade, pois, em 1925, abrigava cerca de oitocentos mil habitantes, contra os 579.033 registrados no recenseamento de 1920, o que lhe conferia o segundo lugar no Brasil em população e o terceiro na América do Sul. Apenas Rio de Janeiro e Buenos Aires eram mais densamente povoadas (QUEIROZ, 2004, p.37).

O crescimento populacional da cidade de São Paulo foi vertiginoso. Em 1918, a cidade possuía uma população de 528.295 habitantes; em 1935 esse número dobrou, alcançando a marca de 1.120.400, feito que se repetiu em 1950, com a marca de 2.213.300⁸⁴. Em 1960, a cidade de São Paulo ultrapassaria definitivamente o Rio de Janeiro em população. A partir de 1920, a migração de brasileiros para a Capital, principalmente nordestinos atraídos pela pujança econômica da nova metrópole, começou a crescer em ritmo acelerado. Em 1950, já viviam em São Paulo 1.080.488 brasileiros provenientes de outros estados⁸⁵.

Nesse contexto, o discurso progressista impregnava o imaginário paulistano. Nas esferas política, literária, artística e do cotidiano, esse discurso era

⁸³ QUEIROZ (2004, p.47).

⁸⁴ PORTA (2004, p. 520).

⁸⁵ QUEIROZ (2004, p.41).

invocado como imagem da nova metrópole, cujo processo de crescimento extasiava todos aqueles que o vivenciavam:

São Paulo marcha com passo mais rapido que o normal e de tal modo se vae distanciando das suas congeneres deste e dos outros continentes que não pode subsistir duvida que ella está em uma phase decisiva de sua existência: a da sua passagem para o rol das grandes metrópoles.⁸⁶

Nos depoimentos de pessoas que viveram esse processo de transformação na década de 30, percebe-se que o crescimento da cidade era inevitável frente à nova ordem estabelecida pelo pensamento moderno e progressista:

No final da década de 30 e começo da seguinte, quando se rasgaram a Avenida São João até a Praça Marechal Deodoro e a Avenida Ipiranga e se construíram o Aeroporto de Congonhas e o Estádio do Pacaembu, dizia-se que Prestes Maia era, no mínimo, um exagerado. Outros diziam-no francamente louco. Para que tanto espaço? Um estádio para quarenta mil pessoas? Que absurdo! Talvez só mesmo Prestes Maia advinhasse o iminente gigantismo da Pauliceia, que ficou desvairada anos depois que Mário de Andrade a batizou como tal.⁸⁷

Na poesia, não foram poucos os poetas que expressaram em versos o encanto pela moderna cidade de São Paulo. Mário de Andrade alcunhou-a definitivamente "pauliceia", em seu primeiro livro *Pauliceia desvairada*, lançado em 1922. A visão lírica do poeta sobre São Paulo aparece, por exemplo, no poema *Tristura* (ANDRADE, 1987, p.90):

Profundo. Imundo meu coração...
Olha o edifício: Matadouros da Continental.
Os vícios viciaram-me na bajulação sem sacrifícios...
Minha alma corcunda como a avenida São João...

E dizem que os polichinelos são alegres!

⁸⁶ CINTRA, João Florence de Uihôa & MAIA, Francisco Prestes. "Um problema actual: os grandes melhoramentos de São Paulo" in: *Boletim do Instituto de Engenharia*, nº 26 e 27, p. 56.

⁸⁷ Depoimento de Mario Donato, in: *Memória urbana: a grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa oficial, 2001.

Eu nunca em guizos nos meus interiores arlequinais!...

Pauliceia, minha noiva... Há matrimônios assim...

Ninguém os assistirá jamais!

[...]

Oswald de Andrade, com sua irreverência, viu, no poema *Brinquedo* (ANDRADE, 1978, p. 158), o progresso de São Paulo através de seu olhar de criança:

Roda roda São Paulo

Mando tiro tiro lá

Da minha janela eu avistava

Uma cidade pequena

Pouca gente passava

Nas ruas. Era uma pena

[...]

Os bondes da Light bateram

Telefones na ciranda

Os automóveis correram

Em redor da varanda

Roda roda São Paulo

Mando tiro tiro lá

[...]

Depois entrou no brinquedo

Um menino grandão

Foi o primeiro arranha-céu

Que rodou no meu céu

Do quintal eu avistei

Casas torres e pontes

Rodaram como gigantes

Até que enfim parei

Roda roda São Paulo

Mando tiro tiro lá

Hoje a roda cresceu

Até que bateu no céu

É gente grande que roda

Mando tiro tiro lá

Sergio Milliet, ao cantar a cidade no poema *São Paulo* (GUEDES, 2004, p.177), construiu um mosaico dos diversificados elementos que constituíam a imagem da jovem metrópole:

Canto a cidade das neblinas
e dos viadutos
minha cidade
amante de futebol e vendedora de café
Os aventureiros bigodudos
como nas fitas da Paramount
o Friedenreich pé de anjo
e a bolsa de mercadorias
as chaminés parturientes do Brás
os quinze mil automóveis orgulhosos
no barulho ensurdecido dos klaxons
e a cultura envernizada dos burgueses
os engraxates da Praça Antônio Prado
e o serviço telegráfico do "Estado"
a febre do dinheiro
as falências sírio-nacionais
a especulação sobre os terrenos
a politicagem e os politiquinhos
e a negra de pó de arroz
e até os bondes da Light
para o Tietê das regatas e dos bandeirantes
os homens dizem que tu és ingrata
e que devoras os teus próprios filhos...
Mas que linda madrasta tu és
toda vestida de jardins!
Minha cidade
Amo também teus plátanos nostálgicos
imigrantes infelizes
teus crepúsculos de seda japonesa
tuas ruas longas de casas baixas
e teu triângulo provinciano...

Na imprensa escrita, os cronistas comentavam as transformações que o progresso provocava na vida da cidade:

Tudo leva a crer que o movimento aluvial dos ádvenas, egressos do velho mundo e das velhas opressões secularmente organizadas, tende a crescer prodigiosamente, rumo das nossas plagas. [...] E começaremos a realizar uma gloriosa inversão do mito de Babel - a tornada dos povos diversos pela terra ao seio de uma pátria humana, [...] onde [...] surgirão como num encantamento as novas arquiteturas da sociedade futura.⁸⁸

A miscelânea de culturas e línguas que passou a existir em São Paulo com a chegada de imigrantes de diversas partes do mundo, associada à grande altura

⁸⁸ Artigo "A invasão de um mito", de J.A. Nogueira, publicado em *O Estado de São Paulo* de 02/04/1920. (SEVCENKO, 2000, p.37).

das novas construções inspirou a comparação do progresso da cidade com o mito da Torre de Babel, como neste poema de Menotti Del Pichia:

I- Torre de Babel ⁸⁹

Eles ergueram a torre de Babel
bem na Praça Antônio Prado.
O esqueleto de aço cobriu-se de carne de cimento
e as vigas e guindastes
eram braços agarrando estrelas
para industrializá-las em anúncios comerciais.

Italianos joviais,
húngaros de olhos de leopardo,
caboclos de Tietê arrastando o caipira,
bolchevistas da Ucrânia,
polacos de Wrangel,
nipões jaldes como gnomos nanicos talhados em âmbar
entre as pragas dos contramestres,
os rangidos das tábuas do andaime,
o estridor metálico
das vigas de aço e dos martelos sonoros,
no céu libérrimo de São Paulo,
fizeram a confusão das línguas,
sem perturbar a geometria rigorosa
do ciclópico arranha-céu!

Lá do alto, o paulista,
bandeirante das nuvens,
mirou o prodígio da Cidade alucinada:
uma casa de três andares
pôs-se a crescer bruscamente
como no romance de Wells;
outra apontou a cabeça arrepelada de caibros
acima do viaduto do Chá;
e começou a desabalada carreira
do páreo do azul.
O formidável arranha-céu
com a cabeça nas nuvens
abrigou no seu ventre de concreto
o drama da nova civilização.
Onde estás meu seráfico Anchieta,
erguendo com o barro de Piratininga,
pelo milagre da tua persuasão,
as paredes rasteiras do Colégio.

Nas artes plásticas, o discurso progressista também estava presente. Uma das obras mais representativas do progresso industrial e da diversidade étnica que

⁸⁹ GUEDES (2004, p. 121).

caracterizava a cidade na década de 30 é o quadro *Operários* de Tarsila do Amaral, datado de 1933:

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema era intrinsecamente relacionado à vida nas cidades modernas, pois as possibilidades que essa nova arte oferecia eram consequência do progresso técnico e científico. A representação das novas metrópoles mundiais era um tema bastante abordado pelos cineastas, tendência que levou à realização do filme *São Paulo: A sinfonia da Metrópole*, em 1929. Inspirado em outro documentário, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, filmado por Walter Ruttmann em 1927, o filme mudo dos diretores Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny apresenta uma narrativa em que São Paulo é representada como uma cidade moderna e progressista, equiparada a outras grandes metrópoles norte-americanas e europeias. O cartaz de promoção do filme ilustra bem essa visão futurista da metrópole paulistana:

Na esfera do rádio, a canção popular também contribuía para a difusão do discurso progressista que predominou na década de 1930 resumido nos epítetos "São Paulo, a cidade do futuro", "São Paulo, a cidade que não pára de crescer":

"São Paulo é a cidade que mais cresce no mundo", " São Paulo não pode parar" e outros conhecidos refrões que nasceram neste período constituem apenas indicadores desta espécie de ofuscamento que a rápida e vertiginosa metropolização da Cidade produziu nas lembranças pessoais e na memória coletiva [...] (SALIBA, 2004, p.570).

A marcha *São Paulo grandioso*, de Aloísio Silva Araújo e Francisco Malfitano, gravada por Déo, em 1937, é um exemplo da presença do discurso progressista na canção popular paulistana:

São Paulo, és tão grande
Terra do meu coração
São Paulo, és tão grande
Terra da minha paixão
Tu és tão colossal
Confesso que igual ainda não vi
São Paulo, és tão grande
Que o mundo cabe dentro de ti

Terra onde o amor e o carinho
E a felicidade
Uniram-se para fazer o seu ninho
São Paulo, és amor e mocidade

Tua grandeza traduz
Teu poder varonil
Tudo em ti é tão belo e seduz
Que faz de ti o orgulho do Brasil

A marchinha é um gênero musical que, devido à amplitude de seu conteúdo temático, possibilita ao enunciador trabalhar tanto com o prosaico, quanto com o poético, seja nos temas ou na própria linguagem. Geralmente as marchinhas carnavalescas optam pelo estilo prosaico, enquanto as cívicas e comemorativas investem no poético, como *São Paulo grandioso*, que faz uma exaltação à magnificência de São Paulo, seguindo o modelo de *Cidade maravilhosa*⁹⁰.

Elaborada na tradicional forma composicional das marchinhas, *São Paulo grandioso* apresenta uma introdução instrumental, uma parte A que tem a função de estribilho e duas partes B, cujas letras são distintas em cada execução. O estribilho repete três vezes a expressão *São Paulo, és tão grande*, que vai ganhando intensidade semântica linguística e musical até chegar à conclusão - *Que o mundo cabe dentro de ti* - onde é apresentada uma hipérbole que remete ao discurso da cidade hospitaleira, acolhedora dos imigrantes de diversas partes do Brasil e do mundo.

Melodicamente, a canção explora a tematização, recurso típico das canções que exaltam um objeto, no caso o estado e a cidade de São Paulo. Particularmente no refrão, a estrutura musical é construída em paralelismo estruturado pela repetição da frase verbal *São Paulo, és tão grande*. Observa-se que nas duas primeiras execuções - *São Paulo, és tão grande/Terra do meu coração* e *São Paulo, és tão grande/Terra da minha paixão* - a frase é seguida de um complemento que encerra o seu sentido verbal e melódico. Entretanto, a seguir, ocorre uma alteração desse paralelismo em *Tu és tão colossal*, frase linguístico-melódica em ascendência e finalizada por um breque⁹¹, seguido de uma descendência melódica *Confesso que igual ainda não vi*. A seguir a estrutura melódica retoma o paralelismo inicial em uma asseveração para concluir a parte A

⁹⁰ Da autoria de André Filho e gravada em 1934 por Aurora Miranda, a consagrada marcha *Cidade maravilhosa* enaltece a cidade do Rio de Janeiro.

⁹¹ Efeito musical que resulta da interrupção repentina do acompanhamento rítmico ou da melodia para a intervenção do cantor ou apenas para uma retomada do acompanhamento musical.

- *São Paulo és tão grande/Que o mundo cabe dentro de ti* - onde é apresentada a hipérbole.

As duas partes B, idênticas musicalmente, desenvolvem uma qualificação positiva do objeto, enfatizando o discurso de exaltação. Na primeira parte B, o enunciador elabora uma alegoria - *Terra onde o amor e o carinho/E a felicidade/Uniram-se para fazer o seu ninho* -, destacando, ao final, um aspecto particular da nova metrópole que despontava no cenário nacional, a sua juventude - *São Paulo és amor e mocidade*. Na repetição da parte B, a letra enfatiza a grandeza da nova metrópole, associando-a à posição de destaque que São Paulo ocupava no cenário brasileiro da década de 30, principalmente após o seu protagonismo na Revolução Constitucionalista. A sedução que a nova metrópole paulista provocava sobre as pessoas, devido a sua modernidade arquitetônica e a sua urbanidade é avaliado como motivo de orgulho - *Que faz de ti o orgulho do Brasil*.

O enunciador explora o estilo poético devido ao aspecto laudatório do tema. A observação da escolha lexical revela a presença de termos raros na poética da canção popular como *colossal*, *poder varonil*; de substantivos abstratos, próprios da poesia, como *amor*, *carinho*, *felicidade* e *mocidade*. Outros recursos poéticos são bastante explorados, como o uso das aliterações que revelam um cuidado com a sonoridade dos versos, principalmente na repetição da parte B - *Tua grandeza traduz/Teu poder varonil/Tudo em ti é tão belo e seduz*. As rimas são de fácil assimilação, entretanto não primam pela riqueza, demonstrando que o enunciador privilegiou a sonoridade em detrimento da originalidade. A escolha da segunda pessoa do singular "tu", distancia o tratamento dado ao objeto do tom prosaico das marchinhas carnavalescas, atribuindo-lhe um tom formal, próprio dos enunciados laudatórios. Esses aspectos fazem ressoar no enunciado o estilo poético, associando-o ao discurso ufanista.

O *ethos* inerente do enunciador-cancionista é instalado naturalmente pela cena genérica, que lhe possibilita assumir a enunciação da canção, seguindo o modelo tradicional das marchinhas cariocas. No processo de construção do *ethos* enunciativo, a assunção de um *ethos* ufanista pelo enunciador revela o seu

contrato com o discurso progressista. Na cenografia da canção, encontramos a relação entre um "eu", o destinador, que admira e exalta um "tu", o destinatário, figurativizado como São Paulo⁹². Esse destinador, que está em sincretismo com o enunciador da cena genérica, ainda que admirando a importância e a grandiosidade de seu destinatário, estabelece com ele uma relação de intimidade e de proximidade - *Terra do meu coração, Terra da minha paixão*. O *ethos* orgulhoso assumido pelo destinatário no final da canção corrobora o seu vínculo com o discurso progressista, pois deixa subentendida uma relação contratual com os discursos da grandiosidade e da monumentalidade que ganhava força na década de 30.

2.2.2 O discurso nostálgico

Impulsionada pelo espírito progressista que predominou nas primeiras décadas do século XX, São Paulo transformou-se em uma cidade moderna. A expansão territorial, a proliferação de edifícios, o crescimento populacional, o desenvolvimento industrial e o aumento da circulação de veículos transformaram-na em uma grande cidade urbana. O ritmo do cotidiano acelerou e a população teve que se adaptar a novos modelos sociais e culturais, como corrobora Sevcenko, ao tratar das transformações sociais nas novas metrópoles do século XX:

A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extrahumana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas (SEVCENKO, 2000, p. 32).

Uma das consequências dessa nova realidade social foi o fortalecimento de um sentimento de nostalgia de um suposto tempo em que a vida em São Paulo

⁹² No começo do século XX, a cidade e o estado de São Paulo eram vistos de forma homogênea. No decorrer da década de 30, a capital começa a destacar-se e adquire identidade própria graças à sua metropolização.

era bem mais calma. O discurso nostálgico, fundamentado na imagem de uma cidade rural, mais tranquila, mais humana e romântica proliferou no interdiscurso e passou a fazer parte do imaginário da capital paulista:

[...] em um tempo perdido no passado, São Paulo teria sido mais humana, bucólica, com bairros mais limpos e organizados, com população menor, sem violência, etc. Seu crescimento vertiginoso teria degenerado o ambiente urbano e as relações entre os homens (MORAES, 2000, p. 223).

O discurso nostálgico já era uma característica da produção cultural paulistana no início do século XX. Pelo fato de a cidade reunir diversos grupos de imigrantes oriundos de outras cidades do interior paulista, de outros estados do Brasil e de outros países do mundo, o sentimento nostálgico da terra natal era bastante presente nos enunciados das diversas esferas discursivas. Entretanto, com o progresso da cidade, um novo discurso começava a se fortalecer no imaginário paulistano, a nostalgia da São Paulo antiga.

Seguindo o mote *Tenho saudade*, presente no interdiscurso poético do romantismo - "Oh! que saudades que tenho"⁹³ -, e que ainda apareceria em outros enunciados que cantaram a nostalgia paulistana, Martins Fontes escreveu o poema *Serenata* (GUEDES, 2004, p. 116), no qual lamenta o fim das serenatas ao luar e expressa a sua nostalgia de uma São Paulo do final do século XIX, por onde ainda perambulavam os byronianos estudantes das Arcadas:

Tenho saudade da garoa antiga,
Pálida amiga,
Que me faz sonhar...
Desse São Paulo, romanesco e belo,
Que era um castelo
Sob a luz lunar...

Tenho saudade das gentis morenas,
Lindas pequenas
Do hiberna Friul...
De uma, entre todas, cor de jambo-rosa,
Flor perfumosa
Do País do Sul...

⁹³ Primeiro verso do poema "Meus oito anos", do poeta romântico Casimiro de Abreu.

Dona querida, de cabelos pretos,
Quantos sonetos
Me inspiraste tu!
Neles prendias, entre os altos grampos,
Os pirilampos
Do Anhangabaú...

"Ó Liberdade, ó Ponte-Grande, ó Glória",
Ó da Memória
Largo do Bailéu!
O luar batia no Tietê, de chapa,
Como uma capa
De estudante ao léu...

A serenata soluçava, outrora,
Até que a aurora
Despontava al fim...
Adormecendo, pelo vale, as flores
Dos meus amores
E do teu jardim...

Velho São Paulo do romanticismo,
Do misticismo,
Da saudade azul...
Tua lembrança nos perfuma a vida,
Terra querida
Do País do Sul...

Soturnamente, pela noite morta,
Abre-se a porta
Da alucinação...
E sai um vulto, de livor funéreo,
Do cemitério
Da Consolação...

Branca, a visagem, sob o véu da lua
De rua em rua
Caminhando vai...
Até que, em face do vetusto aprisco
De São Francisco,
Sobre as lages cai...

Dentro da noite, nebrinosa e bela,
Que sombra é aquela
De mortal palor?
É a estudantina, sob o céu de prata,
É a serenata
Que morreu de amor.⁹⁴

⁹⁴ Esse poema foi gravado em forma de canção por Inezita Barroso em 1966, no LP *Vamos falar de Brasil novamente*, gravadora Copacabana.

Nos enunciados memorialistas também observamos a presença do discurso nostálgico na descrição de uma cidade tranquila e principalmente segura no começo do século XX:

Saíamos dos bailes de madrugada e vínhamos a pé para casa. Não havia assaltos, tudo era absolutamente tranquilo. Não havia fechadura na porta de entrada de nossa casa, somente encostávamos a porta e saíamos. Estendíamos a roupa num varal no Parque D. Pedro II e só no dia seguinte íamos buscar. Não faltava uma peça.⁹⁵

Algumas características de São Paulo foram tão valorizadas que se tornaram símbolo de uma cidade mais romântica, como é o caso da garoa. Esse fenômeno meteorológico típico de uma cidade que ainda possuía uma grande quantidade de mata em seus arredores foi perdendo intensidade devido à urbanização, que desmatou grande parte da vegetação que circundava o centro, e à canalização de córregos e rios para se transformarem em ruas e avenidas. O depoimento do ex-jogador de futebol Feitiço revela a importância da garoa paulistana para a convivência social entre os paulistanos na década de 30:

A garoa existiu. A garoa vinha com o frio todos os anos. Era tão forte que havia ocasiões em que não se enxergava um palmo diante do nariz; durava a noite toda; com isso, promovia-se (sic) encontros entre amigos nos bares ou em casa.⁹⁶

As memórias dos chorões e seresteiros paulistanos também revelam um tempo em que a música era compatível com uma cidade mais romântica:

Era a coisa mais bela que existia naqueles tempos em São Paulo. Eram as serenatas; aquelas músicas sentimentais com flauta, violão,

⁹⁵ Depoimento de Florinda Robles Castanho, in: *Memória urbana: a grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa oficial, 2001.

⁹⁶ *Memória urbana: a grande São Paulo até 1940*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa oficial, 2001, p. 113.

cavaquinho (...). Era linda a música antigamente. A gente sentia uma saudade eterna, dava vontade de chorar⁹⁷.

O discurso nostálgico, juntamente com o discurso progressista, compunha o imaginário da cidade de São Paulo à época. Ainda que este ganhasse forças devido à mentalidade progressista que predominava na sociedade, aquele restava como um escapismo - *fugere urbem* - para amenizar os efeitos que o progresso desenfreado da cidade provocava na vida dos habitantes da nova metrópole. Esse ambiente nostálgico estava presente também na programação das emissoras em programas como “Hora da Saudade”, lançado em 1935 na Rádio Difusora. Nesse contexto, a canção popular também exerceu um papel importante na divulgação do discurso nostálgico:

[...] tal perspectiva de um passado sempre melhor também se reproduziu nas próprias canções urbanas que falavam das transformações da cidade. O fato de ser povoada por imigrantes e desenraizados de todos os tipos (de origem urbana e rural) reforçou o sentimento de saudade de uma tempo melhor, proporcionando a proliferação de composições de tom nostálgico e às vezes melancólico, principalmente as canções tradicionais da terra (MORAES, 2000, p.222).

A canção *Saudades de São Paulo*, de Paraguassu, composta em 1943, representa bem o discurso nostálgico:

Quanta saudade que eu tenho,
De ti São Paulo querido,
Oh meu jardim refflorido,
Onde feliz eu nasci,
Tenho saudade dos rios,
Onde em menino brinquei,
Tenho saudade de tudo,
Por que na vida sonhei.

São Paulo tenho saudade,
Das noites de serenata,
Dessa garoa de prata,
Quando eu sonhava de amor

⁹⁷ Depoimentos de João Dias Carrasqueira e Paraguassu, Arquivo MIS-SP.

Do teu luar que brincava
Nesse teu céu de esplendor.

Se um dia por desventura,
Morrer bem longe daqui,
Peço que eu seja enterrado,
Neste torrão que eu nasci,
Do meu São Paulo querido,
Onde feliz eu vivi,
Da terra dos meus amores,
Onde a luz primeira vi.

Essa valsa-choro, ao recuperar o mote "Tenho saudade", estabelece uma interdiscursividade com outros enunciados que abordavam o tema da saudade e circulavam em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, vinculando-se, assim, ao discurso nostálgico na constituição do imaginário da cidade. Se, como sugere Moraes (2000, p.225), "[...] talvez fossem as modinhas, canções e valsinhas cantadas nas serestas/serenatas que melhor expressassem esse sentido nostálgico urbano", a escolha desse estilo musical corrobora o vínculo do enunciador com o discurso nostálgico. O ritmo de valsa atribui-lhe um caráter romântico, que remete às serestas tocadas pelos chorões nas noites paulistanas.

A canção possui uma parte A, que é repetida com letra distinta, e uma parte B, que exerce a função de estribilho. A estratégia de compatibilização entre a letra e a melodia utilizada pelo enunciador é a passionalização. A valorização das curvas melódicas, a duração das vogais, principalmente no final dos versos, e a desaceleração do ritmo, associadas a uma letra que expressa estados passionais, são características próprias das serestas.

Em *Saudades de São Paulo*, o enunciador relata a nostalgia de seu passado vivido na cidade. Para isso, apresenta as três fases de sua vida - infância, juventude e maturidade - associadas a situações e lugares tipicamente paulistanos. A infância remete à São Paulo em que uma das formas de lazer mais populares eram os banhos de rio - *Tenho saudade dos rios/Onde em menino brinquei* -, atividade que se tornou inviável com a urbanização da cidade, devido à canalização de rios e córregos. A juventude é retratada pela alusão às românticas serenatas à luz da lua e à típica garoa paulistana, cenas validadas que remetem à São Paulo antiga. A maturidade, tempo em que o enunciador posiciona-se para

enunciar, é subentendida na preocupação com a morte, motivo pelo qual o poeta anuncia o desejo de jazer na cidade. Ao final, o enunciador faz uma avaliação positiva de seu passado, afirmando que foi muito feliz em São Paulo, cidade intrinsecamente ligada a sua vida, pois nela nasceu, viveu e pretende morrer.

O vínculo do enunciador com o discurso nostálgico, além do estilo musical, consolida-se pela constituição de seu *ethos* romântico e saudosista. Se compreendemos a constituição de sua imagem por meio de seu modo de dizer, que remete ao seu modo de ser, a escolha da passionalização como estratégia para compatibilizar o componente melódico com o linguístico é fundamental. Entretanto, a constituição desse *ethos* vai além da cena genérica, onde se configura o *ethos* inerente do enunciador-cancionista, e alcança a cenografia apresentada na letra da canção, na qual se estabelece o *ethos* assumido pelo destinador. A cenografia da canção apresenta um destinador "eu" que, em sincretismo com o enunciador, dirige-se a um destinatário "tu", figurativizado como *São Paulo*.

Nessa relação, o *ethos* assumido configura-se pelo tom da fala do destinador no tratamento dispensado ao destinatário. Apesar de a escolha lexical demonstrar a opção do enunciador pelo poético em detrimento do prosaico, característica particular das serestas, a relação entre o destinador "eu" e o destinatário *São Paulo* é caracterizada por um tom de intimidade, como se percebe no vocativo *São Paulo querido*. Esse tratamento afetivo atribuído ao destinatário também é observado na passagem *Oh meu jardim refflorido*, na qual a interjeição assinala a passionalização no texto linguístico, e a metáfora denota a avaliação axiológica positiva do destinatário. Na parte B da canção - o estribilho - o enunciador dá continuidade a essa avaliação positiva, apresentando cenas validadas que remetem à São Paulo antiga - *noites de serenata, garoa de prata e teu luar*. Esses elementos conotam a exaltação do destinatário pelo destinador, entretanto essa admiração não os distancia, pelo contrário, fortalece a identificação entre ambos, já que entre o enunciador e São Paulo existe uma cumplicidade.

Na última parte da canção, repetição musical da parte A, a nova letra apresenta cenografia distinta. O destinador "eu" não mais se dirige ao destinatário *São Paulo*, mas a outro, não identificado no texto, promovendo um sincretismo entre o destinatário e o enunciatário para quem o enunciador canta. A cenografia, nesse momento, resgata um gênero primário, "o último pedido". Ao declarar o seu desejo de morrer em sua querida terra natal onde feliz viveu, o destinador enfatiza a passionalidade de seu *ethos*.

O vínculo que o enunciador de *Saudades de São Paulo* estabelece com o discurso nostálgico no interdiscurso que configura o imaginário da cidade de São Paulo à época de sua metropolização consolida-se por meio dos elementos discursivos constituintes do enunciado. O fato de a canção ser uma valsa-choro já determina elementos do estilo que vão configurar um *ethos* passional, romântico e saudosista. O investimento na estratégia da passionalização, o ritmo ternário da valsa e a predominância do estilo poético são pressupostos pela cena genérica, e a habilidade do enunciador-cancionista no domínio desses recursos caracteriza o seu *ethos* inerente. A alusão a estereótipos da São Paulo antiga e, principalmente, a avaliação axiológica positiva por parte do destinatário dessas cenas validadas, ao relacioná-las à sua vida venturosa, fazem-no assumir um *ethos* nostálgico.

O conjunto desses elementos faz da canção *Saudades de São Paulo* um enunciado comprometido com o discurso nostálgico que, no processo de construção da nova metrópole, coexistia com o discurso progressista na constituição do imaginário da cidade de São Paulo.

2.2.3 O discurso paródico

O imaginário da cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX era constituído fundamentalmente pela polêmica entre os discursos progressista e nostálgico. Por um lado, havia a exaltação da nova metrópole que surgia; por outro, a nostalgia de um tempo ou lugar em que a vida seria mais calma e tranquila. No interdiscurso originado por essa polêmica coexistia também o

discurso paródico, que dialogava tanto com o discurso nostálgico quanto com o progressista.

Para Bakhtin, o discurso é uma arena em que as diversas vozes de outros enunciados ressoam em concordância ou discordância; como na paródia, da qual fazem parte todas as formas de ironia e ambiguidade para com o discurso do “outro”. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005, p.200), o teórico russo discorre sobre a constituição dialógica da paródia e observa que nela as vozes do autor e do “outro” estão evidenciadas pelo antagonismo entre os discursos. Ao parodiar as palavras do “outro”, o autor atribui-lhes significados novos e opostos. Na paródia, as palavras do “outro” são resgatadas, reutilizadas e reelaboradas pelo autor e convivem de forma polêmica. O discurso paródico é bivocal, pois ao mesmo tempo em que está comprometido com seu próprio discurso, está voltado para o “outro”, entretanto com orientações semânticas opostas.

Nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento de novas mídias, o discurso paródico passou a ser bastante difundido em enunciados das diversas esferas discursivas da sociedade brasileira. No cinema, as chanchadas carnavalescas satíricas e maliciosas, como *Pega na chaleira*, de 1908, faziam grande sucesso; no rádio, em seu programa *Horas lamartinescas*, Lamartine Babo, além de apresentar canções, dedicava-se a contar piadas e fazer trocadilhos; na imprensa escrita, revistas como *O malho* utilizavam-se da paródia para criticar as mazelas sociais; nas artes visuais, caricaturistas, como Belmonte, criador do personagem Juca Pato, usavam e abusavam de seus traços para satirizar a nova realidade do começo do século; na poesia, os modernistas investiam na paródia como um recurso poético.

Particularmente em São Paulo, a atuação do discurso paródico no interdiscurso que constituía o imaginário da cidade foi orientada pela polêmica entre os discursos progressista e nostálgico. Na década de 20, quando a cidade começou efetivamente a sua transformação, impulsionada pela urbanização e pelo crescente fluxo imigratório, o discurso paródico pode ser observado em diversos enunciados.

Um caso paulistano bem peculiar é o de Juó Bananére, codinome de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, que se auto-intitulava "barbiere, sanfoniste i giornalista". Escrevendo na década de 20 no periódico humorístico *O Pirralho*, fundado por Oswald de Andrade, Bananére utilizava um estilo macarrônico que parodiava o dialeto ítalo-paulista. Segundo Cristina Fonseca (2001, p. 102), a obra de Bananére vai além de uma paródia linguística da Babel paulistana:

A linguagem estropiada de Bananére, através da proposital anomalia do discurso, amplia como um microscópio os deslizos do mundo ao redor. Ao alargar as possibilidades semânticas/sintáticas da linguagem, ele obriga à análise de realidades até então perdidas no vasto fluxo das coisas, e também na própria linguagem.

Nesse aspecto, seu discurso acaba versando também sobre o discurso; e sua literatura se torna uma discussão sobre o "fazer" literário. Esta outra característica de sua escritura se torna muito clara nos momentos em que o autor parodia poemas e trechos famosos de outros autores.

[...] por isso mesmo Juó Bananére é um personagem altamente dessacralizante, no melhor sentido que foi dado ao termo pelo teórico russo Mikhail Bakhtin.

Muitos dos poemas publicados por Bananére em *La divina increnca*, cuja primeira edição é de 1915, são paródias de clássicos da literatura brasileira como *Migna terra*:

Migna terra tê parmeras,
Che ganta inzima o sabiá,
As aves che stó aqui,
Tambê tuttós sabi gorgeá.

A abobora celestia tambê,
Chi tê lá na mia terra,
Tê moltos milliô di strella
Chi non tê na Ingraterra.

Os rios lá sô mais grandi
Dus rio di tuttás naçó;
I os matto si perdi di vista,
Nu meio da imensidó.

Na migna terra tê parmeras,
Dove ganta a galligna dangolla;
Na migna terra tê o Vapr'elli,
Chi só anda di gartolla

Em outros poemas, Bananére apresenta as suas impressões sobre São Paulo, manifestando por meio da paródia a sua nostalgia de uma cidade que ficou na lembrança de seu passado. Em *Sodades de Zan Paolo*, as memórias de seu tempo de estudante da Escola Politécnica, localizada no tradicional bairro do Bom Retiro, são recuperadas na figura das belas meninas do bairro e apresentadas a partir do clássico mote romântico "Tenho saudades", agora parodiado como *Tegno sodades*:

Tegno sodades dista Paulicéa,
dista cidade chi tanto dimiro!
Tegno sodades distu céu azur,
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.
Tegno sodades dus tempo perdido
Sopano xoppi uguali d'un vampiro;
Tegno sodades dus begigno ardenti
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades lá da Pontigrandi,
Dove di notte si vá dá un giro
I dove vó spiá come n'un specchio
As bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Andove tê tantas piquena xique,
Chi a genti sê querê dá un sospiro,
Quano perto per caso a genti passa,
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades, ai de ti - Zan Baolo!
Terra chi eu vivo sempre n'un martiro,
Vagabundeano come un begiaflore,
Atraiz das figlia lá du Bó Ritiro.

Tegno sodades da garôa fria,
Agitada co sopro du Zefiro,
Quano io dormia ingopa o collo ardenti
Das bellas figlia lá du Bó Ritiro.

O discurso paródico é evidente em canções que satirizavam os personagens, os hábitos e a linguagem típicos da cidade de São Paulo, como na moda de viola *Bonde camarão*, composta por Cornélio Pires em 1929:

Aqui em São Paulo o que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola
Cheguei, abriro uma portinhola
Levei um tranco e quebrei a viola
E ainda puis dinheiro na caixa da esmola

Chegô um véio se facerano
Levô um tranco e foi cambetiano
Bejô uma véia e saiu bufano
Sentô de um lado e agarrô assuano
Pra mó de o vizinho tá catingano

Entrô uma moça se arrequebrano
E no meu colo ela foi sentano
Pra mó de o bonde que tava andano
Sem a tarzinha tá esperano
Eu falo craro: eu fiquei gostano

Entrô um padre bem barrigiudo
Levo um tranco dos bem graúdo
Deu um abraço no bigodudo
Um protestante dos carrancudo
Que deu o cavaco c'ó batinudo

Eu vô m'imbora pra minha terra
Esta porquera inda vira em guerra
Este povo inda sobe a serra
Pra mó de a Light que os dente ferra
Nos passagero que grita e berra

Essa canção tem como tema o começo da circulação dos bondes fechados na cidade de São Paulo. Conhecidos como "bonde camarão", por serem de cor vermelha, esses modernos meios de transporte urbano faziam parte do imaginário progressista paulistano. Objeto de polêmicas nas diversas esferas da sociedade, como na esfera do cotidiano, em comentários e piadas, e na jornalística, em artigos e reportagens, o bonde camarão é tratado nessa canção de forma satírica.

O enunciador assume um *ethos* caipira, efeito discursivo que resulta principalmente do uso da variante linguística do interior de São Paulo. A utilização de vocábulos do universo caipira, como *catitando* e *porquera*, e a pronúncia das palavras como *véio*, *tarzinha*, *andano* e *craro* colaboram com a composição da imagem do enunciador. A letra da canção indica que ele é originalmente um migrante. Na expressão *Eu vô m'imbora pra minha terra*, que recupera o tema do *fugere urbem*, o enunciador assume um posicionamento espacial que opõe o

"aqui", a cidade de São Paulo, e o "lá", o interior paulista, valorando negativamente o urbano e positivamente o rural. Dessa forma, o enunciador assume um posicionamento discursivo concordante com o discurso nostálgico e discordante do discurso progressista, posição que orienta a sátira apresentada na letra da canção.

O elemento musical dessa canção também colabora para a constituição da imagem do enunciador. A moda caipira é um estilo musical típico do interior de São Paulo. O enunciador é identificado como um músico caipira que relata as suas impressões negativas sobre uma viagem de bonde na nova metrópole: *Levei um tranco e quebrei a viola*.

A canção é organizada em cinco partes repetidas musicalmente, variando apenas a letra na apresentação dos quadros que compõem a narrativa, intercalados com solos de viola. Inicialmente, o enunciador critica o bonde pelo fato de ser fechado como uma gaiola, desconfortável e, ainda por cima, custar caro. A seguir apresenta personagens do cotidiano paulistano de forma cômica e até maliciosa, como o velho barrigudo, o passageiro mal cheiroso e a moça sensual. Na última parte, manifesta o seu desejo de voltar para o interior e finaliza com uma crítica direta à Light, companhia que administrava os bondes na cidade de São Paulo e determinava o preço das tarifas.

Nessa moda de viola, tomando a figura do "bonde camarão", símbolo da modernização dos meios de transporte na cidade, o enunciador satiriza os hábitos instituídos pelo crescimento da nova metrópole, contrapondo o urbano ao rural.

Como afirma Bakhtin (2005, p. 184),

[..] as relações dialógicas são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições semânticas, como uma espécie de cosmovisão da linguagem, isto é, numa abordagem não mais linguística.

Portanto, a utilização da variante linguística do caipira constitui uma crítica ao processo migratório provocado pelo progresso da cidade grande que oferecia novas e possíveis melhores condições de vida. O dialogismo ocorre, então, por

meio da heteroglossia. Ao revelar um universo de valores que contrapõe o rural ao urbano, essa canção divulgava o discurso paródico, cuja orientação semântica era oposta à do discurso progressista.

3. IV Centenário: o apogeu do discurso ufanista

São Paulo, no decorrer da primeira metade do século XX, alcançou uma posição de liderança no cenário político-econômico brasileiro. A cidade que se ergueu na passagem da atividade cafeeira para a industrial atraía os trabalhadores das fazendas do interior paulista, de outros estados brasileiros e de países do mundo. Nas primeiras décadas do século XX, na cidade de São Paulo, convivia uma sociedade heterogênea formada por europeus - principalmente italianos -, árabes, japoneses, africanos, "nordestinos", "caipiras" e paulistanos.

Na década de 30, a nova metrópole representava a imagem progressista do estado. São Paulo sempre teve participação importante no cenário político e econômico do Brasil republicano. A "política café com leite"⁹⁸ fez dele um dos estados mais poderosos do país, juntamente com Minas Gerais e Rio de Janeiro. A rica terra do café estava voltada, então, ou para a Capital Federal ou para as fazendas do interior paulista. No início do século XX, a metrópole paulista começa a despontar, modificando esse paradigma. A industrialização de São Paulo e o grande fluxo imigratório, para o labor nas fábricas dos grandes empresários italianos, são o princípio do progresso paulista. Nesse processo, a capital paulista passa a ser a referência para o estado. A cidade provinciana e rural da primeira década do século XX que servia como pouso de tropas, na década de 30 transforma-se em uma metrópole que só crescerá em tamanho e importância durante as décadas de 40 e 50 até a sua consagração nas comemorações do IV Centenário.

A cidade do futuro que já se anunciava na década de 20, em 1954 receberia todas as homenagens por sua brilhante epopeia de se tornar, em quatro décadas, uma gigantesca metrópole. O IV Centenário da cidade seria o momento oportuno para a propagação do discurso progressista, fundamentado no ufanismo do progresso pelo trabalho:

⁹⁸ Revezamento de políticos paulistas e mineiros na Presidência da República.

A vitória de São Paulo para assumir o papel de modelo da brasilidade, prognosticada durante os anos da década de 1920, é questionada e desafiada pelas agitações políticas dos anos 30, que põem em evidência a vitalidade de outras regiões. O ano de 1954 emerge como grande oportunidade histórica para São Paulo ao concretizar, consolidar e ampliar sua posição hegemônica no contexto nacional. A produção da comemoração seria como montar uma vitrine dessa conquista (LOFEGO, 2004, p.174).

O discurso progressista recuperava o passado histórico paulista: o mito dos bandeirantes, a aventura dos índios e a saga de Anchieta. O resgate da fundação e da expansão da São Paulo de antanho era imprescindível ao discurso progressista para justificar o sucesso da cidade quatrocentona como herança de raças intimoratas:

São Paulo se apresentava como exemplo para a nação. No entanto, sendo uma grandeza recente e formada pela soma das grandes migrações, poderia ter que dividir o crédito de seu modelo com outros povos, daí as raízes históricas cumprirem a missão de apresentar tal pujança como predestinação condicionada a São Paulo. Para isso, era preciso demonstrar que nada era obra do acaso, do efêmero, mas da determinação de uma raça, cuja memória seria a sua prova (LOFEGO, 2004, p.153).

Esse passado heróico foi enfatizado no discurso ufanista que, na década de 50, predominou na canção popular paulista. O discurso ufanista estava presente em todos os estilos musicais, entretanto o samba-exaltação, cujo conteúdo temático privilegia o excesso exaltativo, foi aquele que lhe melhor serviu à época do IV Centenário da cidade⁹⁹.

O ufanismo do passado paulista não ocorreria apenas de forma épica, o nostálgico também esteve bastante presente nas canções que exaltavam a São Paulo antiga do final do século XIX, ainda iluminada pelos lampiões. O dialogismo

⁹⁹ Em 1939, Ari Barroso compôs *Aquarela do Brasil*, canção pioneira e representativa do samba exaltação.

entre os discursos progressista e nostálgico constituía o imaginário da cidade nas décadas de 30 e 40. No princípio da década de 50, em virtude da iminência do IV Centenário, o discurso progressista tornou-se hegemônico e apropriou-se do nostálgico:

A grande questão [...] é como o imaginário comemorativo desperta para a identificação do objeto a ser comemorado e traz à tona interesses e opiniões a partir de um mesmo referencial, que, em nosso caso, é representado pela cidade de São Paulo, onde os interesses misturam-se e a festa acaba tornando-se ícone de uma pretendida síntese histórica. O IV Centenário transformou-se num significante de muitos significados (LOFEGO, 2004, p.17).

O discurso ufanista deu a tônica às comemorações do IV Centenário. A obsessão pela ideia de confirmar uma identidade paulistana progressista levou a uma confluência discursiva em torno da exaltação da grande metrópole, o que obscureceu os discursos nostálgico, crítico e paródico. Somente com o arrefecimento dessa febre ufanista, esses discursos seriam retomados e dividiriam com o discurso progressista a tarefa de compor o imaginário da cidade de São Paulo:

Tal era o bombardeio de positividade veiculada por quase todos os meios de comunicação da época que procurar um contra-discurso sobre o IV Centenário ou para as razões de sua existência ou mesmo sobre os destinos da cidade, no contexto de 1954, parece uma tarefa pouco grata. Para além de grupos ou de indivíduos, a imagem ou a ideia de uma cidade numa vertiginosa ascensão era praticamente inquestionável (LOFEGO, 2004, p.189).

A força do discurso progressista apoiava-se no poderio econômico da cidade industrial e na sua força de trabalho. As comemorações do IV Centenário foram a consagração definitiva de uma cidade que passava a ser a locomotiva do Brasil. A apologia do trabalho é um aspecto marcante no discurso ufanista progressista. *A terra do trabalho* e *A cidade que nunca para* foram epítetos que

marcaram a identidade paulistana. O crescimento urbano da cidade é outro aspecto muito presente no discurso progressista. *A cidade que não para de crescer* teve o seu apogeu na década de 50, quando todas as atenções estavam voltadas para o IV Centenário da cidade, oportunidade propícia para sedimentar a imagem da grande metrópole progressista.

O evento planejado pela prefeitura para as comemorações do IV Centenário começou a ser realizado já no princípio da década de 50, com a aprovação da Lei nº 4.166, de 29 de dezembro de 1951, que criou a Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo:

Se o IV Centenário da fundação da cidade transformou-se em marco da história paulista pela repercussão que teve em todos os meios de comunicação da época e por uma ampla aceitação popular; foi, antes de tudo, fruto de um complexo projeto que envolveu diversos setores da sociedade, ancorados nos trabalhos de uma autarquia denominada de Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. Esta era composta por membros representativos da força econômica de São Paulo, além daqueles nomes ligados à classe intelectual, como jornalistas, escritores e professores universitários (LOFEGO, 2004, p. 37).

À medida que a data comemorativa se aproximava, crescia sua influência nas diversas esferas discursivas, pois o plano elaborado pela Comissão concebia as comemorações como um evento que abrangesse diversos setores da sociedade. Na política, os governantes protagonizaram diversas inaugurações, premiações e banquetes. Entre os eventos, destacavam-se a exposição do IV Centenário no Parque do Ibirapuera e a programação para 25 de janeiro de 1954. A imprensa escrita valorizou a data festiva, e a revista de maior circulação à época, *O Cruzeiro*, destacou:

São Paulo ingressava no seu IV Centenário destituída apenas do título de capital geográfico-política do Brasil. Porque no mais, guarda todas as primazias. É a capital econômica, pela pujança de sua produção. É a capital artística, porque lá se ensaia o melhor teatro do País, lá se faz o melhor cinema que está nos projetando no cenário internacional; a sua

arquitetura é a mais moderna e a mais bonita. É a cidade mais limpa, a de melhor trânsito, a dos maiores arranha-céus, a dos mais luxuosos cinemas. Por isso tudo é que São Paulo comemora com grandes festejos a sua data quatricentenária (LOFEGO, 2004, p.152).

Além da imprensa escrita, a esfera publicitária também investiu bastante na imagem progressista da cidade. Este anúncio da Casa Paiva, uma loja de roupas, exalta São Paulo:

São Paulo, cidade dínamo do presente, berço de desbravadores, terra de realizadores, que tanto lutaram e lutam pela grandeza da Pátria, teu futuro é majestoso e todos os que têm a ventura de viver em teu solo amigo sentem-se orgulhosos vendo tanta pujança e progresso, após quatro séculos de gloriosa existência! SALVE SÃO PAULO! SALVE BRASIL! IV CENTENÁRIO DA CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO! (LOFEGO, 2004, p. 38).

A capa do jornal *Folha da manhã* de 14 de janeiro de 1954 é um exemplo do discurso progressista:

Na arquitetura, o Parque do Ibirapuera era a maior obra planejada para as festividades. Projetada por Oscar Niemeyer, essa obra modernista tornou-se parte do imaginário progressista da cidade. Esculturas, cujos temas exaltavam a força, o trabalho, o progresso, eram realizadas com a finalidade de sedimentar a identidade paulistana. Durante as comemorações do IV Centenário foi apresentada a escultura "voluta ascendente"¹⁰⁰, símbolo da cidade progressista e modernista:

A voluta ascendente, imagem bastante estampada na mídia impressa da época, na figura abaixo, associada à bandeira e ao brasão paulistas, representa a vertiginosa ascensão da cidade de São Paulo:

¹⁰⁰ Há uma polêmica em torno do símbolo do IV Centenário, que aparece nas imagens do projeto do parque nos anos 50. A espiral com um eixo inclinado em 60 graus foi criada por Oscar Niemeyer e apareceu nos comunicados oficiais e propagandas do quadricentenário de São Paulo. Niemeyer afirma que fez o desenho, mas ele nunca foi concretizado. A espiral foi construída - como a foto mostra - mas não conseguiu se manter em pé, desabando poucos dias depois de sua inauguração. www.abril.com.br/especial450

A identidade modernista da cidade definiu-se pelo estilo moderno de Niemeyer; que, após planejar o Parque do Ibirapuera, partiria para o seu mais ousado projeto: Brasília, a nova Capital Federal.

Na esfera religiosa, cultos e missas estavam programados para os três dias de comemorações - 23, 24 e 25 de janeiro, sábado, domingo e segunda-feira, respectivamente. Entretanto, a grande expectativa era a primeira missa na nova Catedral, após uma longa espera de 41 anos.

Grande parte das atividades programadas contemplavam a esfera cultural, como shows, desfiles e concursos. Na música, estavam programadas apresentações de bandas, concursos de composição, serenata no Centro Acadêmico XI de Agosto; na dança, a maior atração seria a apresentação do Ballet do IV Centenário.

Na esfera esportiva, foram organizados vários eventos, como regatas na Represa Billings, o Grande Prêmio IV Centenário no Jockey Club e o Campeonato de Futebol do IV Centenário, vencido pelo Sport Clube Corinthians Paulista, com o empate de 1x1 frente à Sociedade Esportiva Palmeiras. O troféu do campeonato era uma escultura com a figura de Borba Gato, símbolo da herança bandeirante paulista:

O IV Centenário foi um evento concebido para promover o discurso progressista da cidade de São Paulo. As comemorações dessa data histórica

foram a oportunidade de definir, divulgar e incrementar a imagem da grande metrópole:

O fluxo contínuo de um espaço urbano, como o de São Paulo, que se firma ao longo da primeira metade do século XX, reúne um campo metafórico capaz de criar uma identidade dentro do movimento de efervescência, quando observado em seu cotidiano. A construção de uma imagem de São Paulo que exaltava valores do capitalismo, como a apologia ao trabalho, foi fundamental no processo de consolidação na sua posição econômica. Terra do trabalho e crescimento econômico, portanto do progresso. São marcas que também procuram se firmar como identidade de São Paulo (LOFEGO, 2004, p. 173).

Paradoxalmente, para isso era imprescindível que o discurso progressista tivesse um passado, uma história. O discurso épico, que recuperava o mito das Bandeiras, foi assimilado pelo progressista. A eles somou-se também o discurso nostálgico que enaltecia saudosamente a São Paulo antiga, do final do século XIX. Valorizar o passado, nesse caso, não era preferi-lo; mas tomá-lo como ponto de partida para a vitoriosa caminhada rumo ao progresso, desbravando novas regiões e expandindo fronteiras, assim como o fizeram os bravos e pioneiros bandeirantes. As comemorações do IV Centenário coroariam a vitoriosa trajetória da metrópole paulista.

O discurso ufanista que predominava na sociedade paulistana à época do seu quadricentenário era formado por vários discursos que ajudariam a compor o imaginário da cidade. Com relação à esfera da canção popular, Moraes (2000, p. 232), comenta:

[...] boa parte da produção musical teve caráter de exaltação e consagração; seu objetivo era celebrar uma data significativa da cidade: os quatrocentos anos. Assim, surgiram canções de diversos gêneros, exaltando e glorificando-lhe as condições físicas (a garoa, o planalto, o café), os aspectos sociais (espaço democrático onde convivem todas as raças e culturas, povo trabalhador, núcleo de seresteiros, etc.), as atividades econômicas ("berço" da indústria, núcleo econômico do país,

etc.) e as lutas políticas (centro da independência nacional, símbolo de resistência contra o autoritarismo, as lutas por legalidade e liberdade, etc.).

As comemorações do IV Centenário contribuíram muito para a divulgação e predomínio do discurso progressista nas diversas esferas discursivas da sociedade. Na esfera musical, o quarto centenário da cidade de São Paulo era um tema prometedor para os compositores. Os concursos promovidos pela Prefeitura e por instituições privadas, assim como o grande apelo popular, incentivaram a composição de diversas músicas. Grandes compositores da música popular brasileira homenagearam a ilustre aniversariante quatrocentona em variados estilos musicais. Entre as várias composições, o dobrado *Quarto Centenário*, da autoria de Mário Zan e João Manuel Alves, gravado por Carlos Galhardo, foi uma das canções de maior sucesso:

São Paulo, terra amada,
Cidade imensa de grandezas mil
És tu, terra adorada,
Progresso e glória do meu Brasil
Ó terra bandeirante
De quem se orgulha a nossa nação
Deste Brasil gigante
Tu és a alma e o coração

Salve o grito do Ipiranga
Que a história consagrou
Foi em ti, ó meu São Paulo,
Que o Brasil se libertou
O teu quarto centenário
Festejamos com amor
Teu trabalho fecundo mostra
Ao mundo inteiro o teu valor

Ó linda terra de Anchieta
Do bandeirante destemido
Um mundo de arte e beleza
Em ti tem sido construído
Tens tuas noites adornadas
Pela garoa em denso véu
Sobre os teus edifícios
Que até parecem chegar ao céu

Impulsionada pela indústria fonográfica, essa canção foi muito tocada, tornando-se um poderoso veiculador do discurso ufanista progressista. Seja

executada pelas bandas militares e orquestras, seja tocada nos salões de baile, seja interpretada pelo cantor Carlos Galhardo, seja cantada pelos populares, essa canção representou a síntese do imaginário progressista na cidade de São Paulo à época.

Composto por três partes distintas - ABC - esse dobrado elege a tematização como estratégia de compatibilização entre o componente linguístico e o melódico. A exaltação do passado épico e do presente progressista da cidade de São Paulo apresentada na letra é enfatizada por uma melodia reiterativa, sustentada pelo ritmo marcante do dobrado. Essa regularidade rítmica, enfatizada pelo compasso binário, favorece a projeção da sonoridade vocal no tempo forte do compasso e, conseqüentemente, fortalece o tom de voz do enunciador, tornando-o propício para a exaltação.

A letra ufanista enaltece o objeto, valorizando cenas validadas do imaginário paulista: no passado, os bandeirantes, os jesuítas e o grito da Independência; no presente, o progresso, a grandeza da cidade, seus arranha-céus e a tradicional garoa paulistana. A presença de apóstrofes - *Oh! Terra bandeirante, ó meu São Paulo, Ó linda terra de Anchieta* -, o tratamento na segunda pessoa do singular - *És tu terra adorada, Em ti tem sido construído* -, as saudações - *Salve o grito do Ipiranga* - e a enfática adjetivação positiva - *terra amada, terra adorada, Cidade imensa de grandezas mil* - determinam o estilo ufanista e poético da letra. O componente linguístico apresenta uma cenografia em que o enunciador, em sincretismo com um destinador, “eu”, dirige-se a um destinatário, “tu”, a cidade de São Paulo, para enaltecê-lo. Nessa relação, o destinador assume um *ethos* ufanista ao exaltar o seu interlocutor, interpelando-o com as apóstrofes positivas e elogiando a história de seu progresso. O *ethos* ufanista configura-se nessa compatibilização entre a letra e a melodia.

Outra canção de muito sucesso à época do IV Centenário foi *São Paulo Quatrocentão*, de Avaré, Chiquinho do Acordeon e Garoto, gravada por Hebe Camargo, em 1954:

Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
São Paulo quatrocentão.

Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
Você é o meu torrão.
Oh, São Paulo! Oh, meu São Paulo!
São Paulo das tradições
Oh, São Paulo, o seu nome
Vive em todos os corações

Você é lindo, é
É a terra do melhor café
Seu grande centro industrial
Representa o esteio nacional
Você é varonil
Orgulho deste meu Brasil
Oh, meu São Paulo
Você é forte, é colossal

Quem é que não vai visitar
Meu São Paulo, no Quarto Centenário?
Quem é que não vai enviar
Parabéns, pelo seu aniversário?
Quem é que não sente emoção
Ao saber que também vai participar
Da festa do meu São Paulo
Que pra sempre hei de adorar

Essa polca-dobrado foi composta na forma ABC. A cenografia apresenta um destinador “eu” que se dirige a um destinatário *São Paulo*, enaltecendo-o e estabelecendo uma relação de intimidade. As apóstrofes *Oh, São Paulo/ Oh, meu São Paulo* e *São Paulo quatrocentão* constituem uma gradação da intimidade do destinador com o destinatário, promovida pela adjetivação da cidade. Na primeira ocorrência, o adjetivo é ausente; na segunda, o pronome adjetivo *meu* aproxima o destinador do destinatário; na terceira, o epíteto *quatrocentão* enfatiza a intimidade entre o destinatário e o destinador. O uso do pronome de tratamento *você* denota maior proximidade entre ambos, favorecendo o estilo prosaico. O enunciador qualifica positivamente a cidade por meio de uma gradação adjetiva do específico para o geral. Inicialmente caracteriza-a como a sua terra natal, *Você é o meu torrão*; depois remete a suas tradições históricas, *São Paulo das tradições*; para finalmente externar o grande prestígio popular da cidade, [...] *o seu nome vive em todos os corações*.

Após a apresentação dessas gradações semânticas na letra, acompanhadas por uma gradação melódica ascendente, compatibilização que atribui um caráter exaltador ao dobrado, na parte B, o enunciador passa a tecer

elogios explícitos à cidade. Além das cenas validadas *terra do melhor café, grande centro industrial e esteio nacional*, o enunciador escolhe adjetivos peculiares, próprios de canções laudatórias e cívicas, como os hinos, para exaltar a cidade: *lindo, varonil, forte, colossal*.

A situação de locução do destinador paulistano para com o destinatário, cidade de São Paulo, é alterada na parte C da canção, na qual o mesmo destinador passa a dirigir-se a outro destinatário, os ouvintes, questionando sobre a presença de todos nos festejos do IV Centenário da cidade. Essa mudança de interlocutor promove uma alteração do estilo e do tom de voz do enunciador, atribuindo ao seu discurso um estilo mais prosaico, visto a sua linguagem agora tender não para o estilo poético das apóstrofes e metáforas na relação com um objeto idealizado, mas para os gêneros do cotidiano como as perguntas e o convite dirigidos a um destinatário em sincretismo com o enunciatário-ouvinte. O tom ufanista das partes A e B, construídos pela letra exaltativa e pela gradação melódica, agora cede lugar a um tom mais intimista para figurativizar a relação entre o destinador e os destinatários na cenografia. Todavia, nos dois últimos versos, a canção retoma o tom apoteótico através do qual o enunciador declara a sua identificação plena com o objeto *Da festa do meu São Paulo/ Que pra sempre hei de adorar*.

Destacam-se na interdiscursividade entre essas canções o fato de que ambas fazem uma apologia ufanista da cidade, são um dobrado e foram um sucesso à época. O dobrado, apesar de ser bastante tocado pelas bandas militares, não era um estilo musical muito requisitado pelos compositores populares na elaboração de suas canções. O seu caráter marcial limitava-o à música instrumental e aos hinos.

A forma composicional do dobrado apresenta uma estrutura ternária com uma primeira parte (A), uma segunda parte (B) e um trio (C). Diferentemente das marchas, nos dobrados, é característica fundamental que a sua última parte, o trio, tenha um andamento ligeiramente mais lento do que as demais partes e seja mais melódica e suave. É o que acontece nas duas canções analisadas, cujas partes C são bem melodiosas. Isso possibilita efeitos enunciativos como em *São Paulo*

Quatrocentão onde ocorre a mudança de destinatário, de tom de voz e, conseqüentemente, de *ethos*.

O sucesso desses dobrados é explicável pelo contexto do IV Centenário, já que era uma data cívica. O que chama a atenção na relação entre essas duas canções é a diferença de estilo entre elas, devida às diferentes estratégias de amplificação de ambas na adaptação do dobrado para o gênero canção popular. Em *Quarto Centenário*, de Mário Zan, o caráter marcial é suavizado pela instrumentação da sanfona e compatibilizado com uma letra ufanista que exalta um objeto idealizado. Nesse dobrado, o estilo é mais formal do que em *São Paulo Quatrocentão*, uma polca-dobrado, cuja cenografia promove a proximidade entre o enunciador e o objeto, observável na informalidade do tratamento e no diálogo com os ouvintes. Destarte, verifica-se que o gênero canção popular adaptou-se às exigências do contexto das comemorações do IV Centenário, adotando o discurso ufanista e reelaborando estilos musicais.

O discurso ufanista nas canções resgatava as tradições paulistas. A fundação do Colégio pelos padres jesuítas, o passado indígena e a herança bandeirante são convocados para construir o imaginário de uma raça predestinada às lutas e conquistas. À época do IV Centenário, a memória épica paulista estava bastante presente em enunciados das diversas esferas discursivas:

A construção memorialista paulistana, acentuadamente durante o IV Centenário, representa o enfrentamento pelos paulistas de tal desafio. A "esplendorosa" metrópole do café buscava ir além de um movimento casual da história recente e procurava inventar uma tradição que indicasse a posição econômica alcançada por São Paulo como "predestinação" (LOFEGO, 2004, p.151).

Os bandeirantes compunham uma imagem da cidade de São Paulo que se confundia com a imagem dos paulistas. Ainda que a cidade tenha sido o centro irradiador das Bandeiras, era necessário que se criasse uma imagem particularmente paulistana. Para isso, recuperou-se a figura dos jesuítas,

fundadores do Colégio, como uma cena validada importante para o discurso ufanista:

De tal forma, a imagem da força desbravadora do bandeirante precisa estar associada a outro fator que estabeleça a diferença e seja capaz de forjar uma identidade paulistana. A solução par esse caso será evocar os responsáveis pela criação de São Paulo, os jesuítas. Ao reunir os elementos que forjam uma identidade paulistana, ter-se-á a matriz de elementos da identidade paulista; desse modo, a capital assegura a condição de centro.

Por essa razão, seria sua data de batismo, bem como o ritual desse batizado, o ponto diferenciador. Em ilustrações [...] de livros, revistas e anúncios de jornais sobre São Paulo, os jesuítas emergem como ícones da fundação, enquanto as bandeiras, do desenvolvimento (LOFEGO, 2004, p.160).

A imagem do índio não foi ignorada na composição da identidade paulista - como aconteceu com os negros -, no entanto, as relações conflituosas entre os bandeirantes e os indígenas foram olvidadas, valorizando-se apenas a cordial miscigenação entre ambos. As narrativas sobre a construção do colégio envolvem os jesuítas portugueses, os bandeirantes e os indígenas em uma grande celebração que daria origem a uma nova raça - os paulistas:

São nesses termos que se fazem as comemorações em São Paulo. A cidade é dada enquanto soma de heroísmos, mas circunscritos ao território paulistano, uma vez que tais qualidades enobrecedoras apenas serão validadas se enraizadas no trajeto irradiador e heroico dos bandeirantes (LOFEGO, 2004, p.155).

Esse tema foi trabalhado nos diversos meios de meios de comunicação. Um dos grandes desenhistas reprodutores da imagem dos bandeirantes e de sua cultura foi Belmonte. Reconhecido por seu trabalho de caricaturista nos jornais paulistanos e, principalmente, pelo seu personagem *Juca Pato*, Benedito Bastos Barreto Belmonte, foi autor de inúmeros livros, entre eles *No tempo dos*

Bandeirantes (1940), cujas ilustrações contribuíram para a formação do discurso épico e histórico:

Os jornais eram grandes divulgadores do discurso épico. Seja nas imagens, seja nos textos, o bandeirante era uma cena validada frequente nos enunciados impressos, como na capa do Suplemento Especial do IV Centenário do jornal *Folha da Manhã*:

A esfera publicitária também teve uma participação importante na divulgação do discurso épico paulista. Um grande número de anúncios reproduzia a cena validada dos bandeirantes, associando-a a seus produtos:

ARCA DOS BANDEIRANTES¹⁰¹

...Ontem, pedras preciosas, esmeraldas, diamantes, pepitas de ouro...
a fortuna enfim dos bandeirantes eram protegidas e transportada em Arcas...
Hoje, os valores são protegidos em resistentes cofres de aço!
A fábrica de cofres e Arquivos Bernardini S.A, uma
Das pioneiras na fabricação de arquivos comerciais...

Na canção popular, a imagem do bandeirante também foi muito explorada e serviu ao discurso ufanista na constituição do imaginário progressista da cidade de São Paulo. A canção *São Paulo, coração do Brasil*, de Francisco Alves e David Nasser, gravada em 1952, é representativa da relação entre o discurso ufanista e o discurso épico:

Um dia o Senhor apontou o farol das estrelas
Para uma terra bonita, feliz e selvagem
Onde homens de estranha coragem
Entoavam seus cantos de guerra
Onde a noite dormia nos rios
E o silêncio morava na terra
Nessa noite feliz e serena, o Senhor descansou
Porque na terra bendita e generosa a semente brotou
E ao chão que serviu de berço às Bandeiras
São Paulo chamou

São Paulo, estrela do céu
De minha pátria
Revelaste ao bandeirante audacioso o segredo
Do Brasil maravilhoso,
São Paulo, das lutas de liberdade
Nos campos ou na cidade
Na Capital, no sertão
São Paulo, braço rijo, pulso forte
Defendeste até a morte
A nossa Constituição.
São Paulo, sem preconceito de raça
Sem preconceito de cor
Povo simples, mas viril

¹⁰¹ O Estado de São Paulo, 28/02/1954.

São Paulo, teu coração está batendo
Ao mundo inteiro dizendo
São Paulo, é o coração do Brasil

Na introdução desse samba são apresentados os três elementos formadores da memória histórica paulistana. Os jesuítas, além de seu caráter cristão, determinam a cidade de São Paulo como o marco de fundação do estado. Na colina Inhapuambuçu, entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú, os padres Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, que serviam à Companhia de Jesus, rezaram a missa de fundação do Real Colégio de Piratininga. O povoado de Piratininga serviu como núcleo da expansão territorial da cidade, de onde partiram os bandeirantes em busca de pedras preciosas e de índios-escravos.

Nessa canção, ainda que os índios sejam representados como povos selvagens e hostis, são reconhecidos como os primeiros habitantes daquela terra primitiva, entretanto pertencem a uma memória distante, próxima aos mitos, já que eram vistos como parte dessa natureza exuberante. Essas três cenas validadas do discurso ufanista épico - os índios, os jesuítas e os bandeirantes - definem uma identidade paulistana herdada de sua história. Percebe-se, entretanto, que os africanos, escravizados para trabalhar nas fazendas de café, são ignorados nessa canção ufanista.

A segunda parte da canção intensifica o ritmo sincopado do samba para fazer uma exaltação da cidade. Em uma extensa parte melódica são cantados cinco pequenos blocos iniciados sempre com a apóstrofe *São Paulo*, seguida por uma descrição que enaltece aspectos históricos, sociais e políticos da cidade, valorizando o seu protagonismo no contexto nacional.

Primeiramente, o enunciador enfatiza a posição de destaque de São Paulo, ao compará-la a uma estrela do céu; depois, faz uma alusão à Bandeira Nacional, em cujo azul a estrela paulista figura entre as outras. A seguir, remete ao pioneirismo bandeirante no desbravamento das terras do interior, até então habitadas pelos índios:

São Paulo, estrela do céu
De minha pátria
Revelaste ao Bandeirante audacioso o segredo
Do Brasil maravilhoso

Adotando como estratégia enunciativa o uso da segunda pessoa, "tu", para tratar o destinatário São Paulo, o destinador da cenografia, "eu", mantém um distanciamento formal, sustentado pelo estilo poético apresentado na letra. A narrativa histórica de São Paulo é apresentada cronologicamente com o relato de um episódio em cada bloco. No segundo e no terceiro, destacam-se as revoltas lideradas pelos paulistas contra o Governo Federal já no começo do século XX, principalmente a Revolução Constitucionalista de 1932:

São Paulo, das lutas de liberdade
Nos campos ou na cidade
Na Capital, no sertão.

São Paulo, braço rijo, pulso forte
Defendeste até a morte
A nossa Constituição

No terceiro bloco, ocorre novamente um interdialogismo com o imaginário icônico de São Paulo, a representação do brasão da cidade de São Paulo¹⁰², que representa a imagem de um braço empunhando uma bandeira da Ordem de Cristo e traz a divisa *Non Ducor, Ducor* (Não sou conduzido, conduzo) que confirma o discurso da autonomia e do protagonismo paulistanos:

¹⁰² Criado pelo poeta Guilherme de Almeida e pelo desenhista José Wasth Rodrigues em 1932.

No quarto bloco, é recuperado o discurso da cidade acolhedora, que recebeu imigrantes de todo o mundo de forma igualitária. A imagem de São Paulo é também caracterizada pela ideia de um povo que, apesar de sua simplicidade, possui grande força:

São Paulo, sem preconceito de raça
Sem preconceito de cor
Povo simples, mas viril

São Paulo, seu coração está batendo
Ao mundo inteiro dizendo
São Paulo, é o coração do Brasil

No último bloco, a melodia atinge a região mais aguda da canção, coroando a longa gradação melódica com uma ascendência final. A letra expande o significado da cidade, caracterizando-a ao mesmo tempo como a mais acolhedora e pulsante do país. Na metáfora *coração do Brasil*, executada no ápice da ascendência melódica, o enunciador reproduz o discurso do destinatário, *São Paulo*, que parece declarar ao país que ele é o *coração do Brasil*.

Essa homenagem à cidade de São Paulo, composta no estilo samba-exaltação, não foge às características desse estilo musical. A canção apresenta uma melodia extensa, associada a uma letra de tema patriótico que, realçadas pelo arranjo orquestral, adquire um caráter de grandiosidade para exaltar a cidade de São Paulo.

O samba-exaltação, muito difundido a partir do sucesso de *Aquarela do Brasil*, composta por Ary Barroso em 1939, é um estilo musical propício para a propagação do discurso ufanista. Nele, o *ethos* do enunciador caracteriza-se pelo excesso. O componente linguístico apresenta adjetivações e apóstrofes que valorizam o objeto, enaltecendo-o por meio da grandiloquência verbal e musical. Esse tom é levado ao extremo pelo movimento ascendente da melodia, pela aceleração do ritmo e pelo aumento da dinâmica, provocando um movimento de ascendência gradativa até a apoteose final, como acontece em *São Paulo*,

Coração do Brasil. Esse *ethos* ufanista fez do samba-exaltação o estilo musical perfeito para enaltecer a cidade de São Paulo nos seus quatrocentos anos.

O IV Centenário foi uma festa cívica programada para criar a imagem de uma cidade progressista e incentivar o sentimento patriótico do povo paulista. A programação para os três dias incluíam diversos eventos cívicos como solenidades de inauguração, desfiles militares, execução de hinos, concursos musicais e recital de poesias. Dessa forma, o discurso ufanista cívico também participou da configuração do imaginário da cidade de São Paulo.

Após os acontecimentos políticos das últimas décadas, desde a Revolução Constitucionalista de 1932, passando pela ditadura do Estado Novo, a cidade de São Paulo ansiava por mostrar a sua autonomia e liderança nas questões políticas do país. Um aspecto dessa auto-afirmação foi a valorização dos símbolos patrióticos. Visto que durante todo o regime ditatorial foram proibidas a reprodução e a exposição de símbolos regionais, como brasões e bandeiras¹⁰³, as comemorações do IV Centenário eram uma grande oportunidade para a reafirmação da identidade paulista e para a exaltação de sua bandeira de treze listras:

Símbolo de resistência durante a revolução de 1932, o pavilhão paulista foi muito difundido durante as comemorações do IV Centenário. Ele foi impresso em jornais, revistas, cartazes e panfletos. A retomada do poema *Nossa Bandeira*, de

¹⁰³ Em 1937, a Carta Constitucional determinou que não haveria mais, em nosso país, outras bandeiras que a nacional, abolindo, assim, todos os símbolos regionais. Somente em 1946, a nova Constituição Federal determinou que os Estados e Municípios poderiam ter símbolos próprios.

Guilherme de Almeida, escrito em 1934, representou a recuperação de uma tradição histórica de lutas do povo paulista:

Bandeira da minha terra,
Bandeira das treze listas:
São treze lanças de guerra
Cercando o chão dos paulistas!

Prece alternada, responso
Entre a cor branca e a cor preta:
Velas de Martim Afonso,
Sotaina do Padre Anchieta!

Bandeira de Bandeirantes,
Branca e rota de tal sorte,
Que entre os rasgões tremulantes,
Mostrou as sombras da morte.

Riscos negros sobre a prata:
São como o rastro sombrio,
Que na água deixara a chata
Das Monções subido o rio.

Página branca-pautada
Por Deus numa hora suprema,
Para que, um dia, uma espada
Sobre ela escrevesse um poema:

Poema do nosso orgulho
(Eu vibro quando me lembro)
Que vai de nove de julho
A vinte e oito de setembro!

Mapa da pátria guerreira
Traçado pela vitória:
Cada lista é uma trincheira;
Cada trincheira é uma glória!

Tiras retas, firmes: quando
O inimigo surge à frente,
São barras de aço guardando
Nossa terra e nossa gente.

São os dois rápidos brilhos
Do trem de ferro que passa:
Faixa negra dos seus trilhos
Faixa branca da fumaça.

Fuligem das oficinas;
Cal que das cidades empoa;
Fumo negro das usinas
Estirado na garoa!

Linhas que avançam; há nelas,

Correndo num mesmo fito,
O impulso das paralelas
Que procuram o infinito.

Desfile de operários;
É o cafezal alinhado;
São filas de voluntários;
São sulcos do nosso arado!

Bandeira que é o nosso espelho!
Bandeira que é a nossa pista!
Que traz, no topo vermelho,
O Coração do Paulista!

Nesse poema, as treze listras branco e pretas são representadas por diversas metáforas. Seja por suas formas ou por suas cores, as listras ganham conotações que enaltecem a história paulista. Inicialmente remetem à fundação de São Paulo e aos bandeirantes. Associadas à Revolução Constitucionalista, representam as trincheiras que defenderam o estado; ao progresso paulista, os trilhos das estradas de ferro e a fumaça dos trens que carregavam as riquezas; à cultura cafeeira, o cafezal alinhado e os sulcos do arado; à industrialização paulistana, a fuligem das fábricas e as filas dos operários. No final, todos esses aspectos são sintetizados na cor vermelha que representa o coração paulista.

O discurso ufanista cívico era enfatizado nas diversas homenagens à bandeira paulista. Em se tratando da canção, a "bandeira das treze listras", símbolo de luta, resistência e progresso foi enaltificada em diversas composições. Destacamos aqui a marcha-hino *Treze listras*, composta em 1954 por João Pacífico, a partir do poema de Guilherme de Almeida¹⁰⁴:

Abra a cortina das treze listras
E apresente aos turistas
Esse imenso São Paulo
E gigantes troféus
Mostre atrás dessa bandeira
A joia bem brasileira
Cidade dos arranha-céus

¹⁰⁴ Gravada por Nelson Gonçalves, *Treze listras* fez enorme sucesso e João Pacífico obteve a honra de receber das mãos de Guilherme de Almeida, presidente da comissão do IV Centenário de São Paulo, a medalha Anchieta.

Abra os braços ao mundo inteiro
E conte ao estrangeiro
A história desta criança
Conte o seu passado de glória
E conte enfim toda a história
Que é do Brasil a esperança

Mostre atrás da serra meu sertão
Minha casinha de sapê
Mostre o ouro branco nosso algodão
O ouro verde o café

Mostre as nossas verdes matas
Sob o céu azul de anil
Mostre nosso cartão de visitas
Esta bandeira paulista, este São Paulo, Brasil

Essa marcha toma a cena validada da bandeira paulista para fazer uma exaltação de São Paulo. Na cenografia, o destinador em sincretismo com o enunciador dirige-se a um destinatário por meio de verbos no imperativo *Abra*, *mostre* e *conte*, todos na terceira pessoa (você), entretanto somente no final da canção o destinatário é revelado como *Brasil*. Assim, em cada parte da canção o enunciador propõe ao seu país que desfralde os valores da terra paulista. São Paulo é apresentado com as cenas validadas de seus arranha-céus, símbolo do progresso, o seu passado de conquistas, a simplicidade do sertão, a sua riqueza agrícola, a sua natureza, elementos todos representados pela bandeira paulista.

O *ethos* do enunciador constroi-se segundo os paradigmas do discurso ufanista. Na letra da canção, o tom que predomina é o de exaltação do objeto por meio da exposição dessas cenas validadas avaliadas positivamente. Na parte musical, esse tom apoteótico é promovido pela tematização através da reiteração dos motivos melódicos, pela gradativa ascendência melódica e pela presença do coral nos dois últimos versos. A designação para essa canção foi dada como marcha-hino, estilo musical que usa o ritmo das marchinhas carnavalescas associado a uma letra laudatória, com um tom cívico, diferentemente daquelas produzidas para as festas momescas.

O dialogismo entre a canção e poema *Nossa bandeira* é realizado por meio da relação temática. Por também exaltar a bandeira paulista, essa marcha recorre a cenas validadas do poema. Essa relação interdialogica é contratual, situando ambos

os enunciados no interdiscurso do imaginário da cidade de São Paulo alinhados com o discurso ufanista. Esse posicionamento é notável na construção do *ethos* ufanista, caracterizado pelo exagero, tanto no aspecto melódico com a melodia ascendente, bem aguda e forte no final, enfatizada pela orquestração brilhante e apoteótica; quanto no linguístico, que prima pelo enaltecimento do objeto por meio das cenas validadas.

A predominância do discurso ufanista à época do IV Centenário da cidade possibilitou-lhe assimilar outros discursos com os quais dialogava, como o progressista, o épico e o cívico. Essa assimilação ocorre por meio da reelaboração desses discursos segundo a orientação do discurso ufanista na exaltação da cidade de São Paulo.

O discurso ufanista dialogava também com o discurso nostálgico. A exaltação da São Paulo antiga estava presente nas canções do começo do século XX. À época do IV Centenário, com o fortalecimento do discurso progressista, tanto o discurso nostálgico quanto o paródico perderam espaço no interdiscurso. O discurso nostálgico, assim como ocorreu com o épico e com o cívico foi assimilado pelo discurso ufanista progressista. Nesse caso, a valorização do passado não implica uma negação do presente, e o enaltecimento deste não corresponde à desvalorização daquele, ambos coexistem de forma contratual.

Na canção *Perfil de São Paulo*, composta por Bezerra de Menezes e gravada por Sílvio Caldas, em 1954, o enunciador valoriza a São Paulo antiga, entretanto rende-se aos encantos da cidade moderna:

Aonde estão teus sobrados
De longos telhados e teus lampiões?
E os moços da academia
Na noite tão fria cantando canções?

E sinhazinha delgada
Pisando a calçada na tarde vazia?
O tempo tudo mudou
Mas não apagou a tua poesia

Não mudou, não se apagou a tua sedução
A garoa cai à toa pra guardar a tradição
São Paulo num só minuto é o Brás, Tietê, viaduto
Barracas de flores e a multidão

Os pardais em madrigais
O sol rasgando a cerração
E a noite com seus pintores
Apagando, acendendo em cores
Teu nome, no meu coração

A primeira parte desse samba-exaltação remete a uma São Paulo romântica do final do século XIX. O enunciador cria uma cenografia na qual um destinador dirige-se a um destinatário, a metrópole paulistana, questionando sobre o seu passado e apresentando cenas validadas da São Paulo antiga, como os telhados dos velhos casarões, destruídos para a construção da nova cidade; os lampiões a gás, substituídos pela luz elétrica; as serenatas, trocadas pelas gravações e pelo rádio; a sinhazinha, ultrapassada pela mulher moderna; as tardes tranquilas, transformadas pelo ritmo frenético da metrópole. Esse questionamento do enunciador poderia pressupor um posicionamento discursivo de oposição ao discurso progressista, entretanto isso não ocorre; pois, apesar da transformação sofrida pela cidade no decorrer do século XX, o lirismo paulistano sobrevive na grande metrópole.

Na parte B da canção, o enunciador retoma a cena validada da tradicional garoa paulistana como elemento de continuidade do passado para o presente. A seguir, enumera cenas validadas que resumem a São Paulo moderna: o bairro do Brás, o rio Tiête, os viadutos, as barracas de flores, a multidão, o chilreio dos pardais, o amanhecer e a noite paulistanos. Esse caleidoscópio, apresentado no ritmo da nova cidade - *São Paulo num só minuto* - revela a imagem da metrópole, avaliada positivamente pelo enunciador.

Musicalmente, esse samba-exaltação principia investindo na passionalização por meio da duração das vogais e pela expansão do percurso melódico. Essa estratégia permite a compatibilização da melodia com a letra saudosista. Na parte B, passa a predominar a tematização por meio da reiteração dos motivos melódicos, propiciado pelo ritmo de samba da melodia, compatibilizando-se, assim, com a letra que retoma os valores eufóricos por meio da conjunção entre o passado e o presente. A tensão do percurso musical da canção é ascendente, partindo de um ritmo lento e suave para um final rápido e

forte, enfatizado pela orquestração. O clímax é atingido na última frase linguístico-melódica em uma ascendência apoteótica que expressa a plena conjugação entre o enunciador e a cidade de São Paulo - *Teu nome, no meu coração*.

A escolha do estilo musical samba-exaltação já determina o vínculo do enunciador com o discurso ufanista. A presença do discurso nostálgico nessa canção, o "outro", é assimilada, colocando-o a serviço da exaltação da nova cidade. O *ethos* do enunciador, constituído na relação entre os elementos linguístico e melódico é ufanista progressista, ainda que saudosista. A tensão instituída pelos elementos passionais da letra e da melodia, como as cenas validadas da São Paulo antiga e as ascendências melódicas, respectivamente, são atenuadas pela tematização do ritmo sincopado do samba. A função do arranjo nessa canção, como em todos os sambas-exaltação, é muito importante, pois acentua a tematização, incrementa a orquestração e fortalece a dinâmica, conduzindo a melodia para um final apoteótico. A letra ufanista e poética realiza a avaliação axiológica positiva da moderna cidade de São Paulo. A compatibilidade entre os elementos musicais e linguísticos, não só em *Perfil de São Paulo*, mas em todos os sambas-exaltação, é marcada semanticamente pelo sema do excesso, do exagero. A grandiloquência da voz, as grandes orquestrações, a expansão para as alturas apresentam o desenvolvimento da cidade em uma ascensão até o ápice.

A grandiloquência é uma das características principais do *ethos* do enunciador-cancionista vinculado ao discurso ufanista progressista. A estética da monumentalidade orienta o estilo do enunciado, aproximando-o do poético e do sinfônico. De acordo com Naves (1998, p. 69), na música da primeira metade do século XX, pode-se observar uma estética da monumentalidade representada nas obras sinfônicas, nas grandes orquestrações e nos arranjos que exploram contrastes dinâmicos e melódicos. Na letra das canções populares essa estética orienta-se para o poético, marcado pelo excesso na adjetivação, pelo rebuscamento lexical, pela literariedade da linguagem. Ainda segundo Naves (1998), em oposição à estética da monumentalidade, existiria uma estética da simplicidade, que valorizava o prosaico em oposição ao poético, optando muitas

vezes pelo discurso paródico. Na música popular paulistana, Adoniran Barbosa viria a ser um bom exemplo da estética da simplicidade, pois seus sambas, voltados para os gêneros discursivos prosaicos e para o despojamento linguístico, fariam uma paródia do discurso progressista.

4. Da paráfrase à paródia

Passada a febre ufanista, ocorre uma mudança na disposição do interdiscurso da metrópole paulista. A imprensa e o rádio, que estavam com suas penas e antenas voltadas para o enaltecimento da cidade - e agora também a televisão - continuavam propagando o discurso progressista. A grande cidade moderna ainda inspirava artistas, poetas e cancionistas, entretanto o tratamento dado a ela já não era somente ufanista, pois os discursos nostálgico e paródico ganharam força após 1954 e o interdiscurso do imaginário paulistano reequilibrou-se. Ainda que canções exaltadoras da São Paulo progressista continuassem sendo compostas, o discurso ufanista arrefeceu, e o nostálgico foi retomado em oposição ao progressista. Nessa conjuntura discursiva, o discurso paródico, por meio da crítica e da sátira, ganhou espaço no interdiscurso.

4.1 A paráfrase

Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*,

A paráfrase é uma relação de equivalência entre dois enunciados, um deles podendo ser ou não a reformulação do outro. [...]

De uma maneira geral, a paráfrase exige uma continuidade semântica entre os dados que ela aproxima. Por mais óbvia que seja a ligação, sua presença é necessária para a manutenção da relação. [...] Assim como a reformulação, a paráfrase é o vetor pelo qual se marca a heterogeneidade no discurso, seja ela mostrada ou constitutiva (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, 366).

Para-phrasis, em grego antigo, significa a continuidade ou repetição de uma sentença. Uma frase, um enunciado, um estilo ou um discurso, quando parafraseados, estabelecem relações dialógicas com outro discurso. Nas relações interdiscursivas constituídas pela paráfrase, os discursos envolvidos têm a mesma

orientação semântica; diferentemente da paródia, cuja orientação é oposta à do “outro”. Naquela, ocorre não só uma reprodução dos elementos semânticos, mas também uma reafirmação de valores; nesta a orientação semântica é contrária.

Para Sant'Anna (2008, p.28), a paráfrase pode ser compreendida como uma intertextualidade das semelhanças; e a paródia, como uma intertextualidade das diferenças. A primeira caracteriza-se pela repetição de um paradigma discursivo, a segunda pela constituição de novos paradigmas. A paráfrase reforça o discurso do “outro”, promovendo uma interação semântico-discursiva, por meio da qual os discursos assumem a mesma valoração do objeto, perpetuando o discurso do “outro”, seja pela reprodução de um estilo, seja pela reafirmação de uma ideia. A paródia provoca uma ruptura interdiscursiva inaugurando uma polêmica com o “outro”, ao assumir uma posição contra-discursiva, valorizando aspectos desvalorizados e ignorados pelo discurso do “outro” ou desvalorizando aspectos enaltecidos.

Reelaborando os conceitos discursivos propostos por Bakhtin em “O discurso em Dostoiévski”, Sant'Anna (2008, p. 36) compreende a paráfrase e a paródia como efeitos da estilização. O pensador russo escreveu que o discurso bivocal está presente na estilização e na paródia; pois, em ambas, o discurso é orientado para o discurso do “outro”. Todavia, a paródia apresenta uma intenção oposta à do “outro”, provocando um antagonismo discursivo. Ao contrário da paródia, na estilização, o discurso do “outro” é inserido pelo enunciador, segundo as intenções daquele. O estilizador utiliza a palavra do “outro” para avaliar o mundo a partir do ponto de vista do “outro”, logo a sua voz funde-se com a dele, o que não acontece na paródia, na qual as vozes são distintas.

A paráfrase e a paródia são compreendidas por Sant'Anna como finalidades orientadas para a afirmação ou negação do discurso do “outro”. A paráfrase seria uma estilização, cuja orientação semântica estaria de acordo com a do “outro”, enquanto a paródia seguiria em sentido oposto. As relações contratuais estabelecidas pela paráfrase perpetuam o discurso do “outro”, ao contrário da paródia que promove uma descontinuidade. Essas orientações semânticas opostas determinam a produção dos enunciados. Na esfera da canção popular, o

samba continuou parafraseando o discurso progressista, com sambas-exaltação; entretanto, devido à versatilidade de seu conteúdo temático, o samba serviu também à paródia. Essas orientações semântico-discursivas, a paráfrase e a paródia, determinam aspectos como o tom de voz, a constituição do *ethos*, a cenografia e o tratamento das cenas validadas nas canções populares. São esses elementos discursivos do enunciado que vão estabelecer os elos interdiscursivos, seja em direção à paráfrase ou à paródia, cujos excessos levam ao ufanismo ou à carnavalização, respectivamente.

O discurso progressista continuou sendo parafraseado por canções que enalteciam o progresso paulistano, afinal a jovem cidade do começo do século transformou-se em uma grande metrópole quatrocentona e não perdeu o seu encanto. O samba *São Paulo antigo*, de Lauro Miller, composto em 1960 e gravado por Sílvia Caldas, é um exemplo dessa paráfrase:

Eu hoje
De cabeça inteira branca
Contemplando com saudade
Meu São Paulo da garoa

Saudade
De quando eu era menino
De você tão pequenino
Da nossa vida tão boa

São Paulo,
Eu recordo aquelas noites
De garoa muito intensa
E de intensa boemia

Do tempo
Em que o amor era negado
Aos rapazes que trocavam
As noites pelos dias

Saudade
Das noites enluaradas
Das lindas rimas cantadas
Dos soturnos violões

Donzelas
Que por trás dos seus estores
Ouviam seus trovadores
Sob a luz dos lampiões

E agora

Vendo você tão crescido
E depois de ter vivido
Tudo o que você viveu

São Paulo,
Minha terra, meu orgulho
É de um pai que olha vaidoso
Para o filho que cresceu

Nessa canção, o discurso nostálgico está a serviço do progressista. O enunciador, cujo *ethos* é saudosista, vincula-se ao discurso nostálgico. A convergência entre esses discursos torna-se evidente no final da canção quando o enunciador faz uma avaliação da Metrópole, assumindo um *ethos* progressista. O samba-exaltação, modelo no qual a canção é composta, é um estilo próprio dos discursos ufanistas. A grandiloquência vocal, apoiada por uma orquestração densa, apresenta um percurso melódico que progride gradativamente em direção ao clímax na última parte. Essas características, associadas à duração dos sons vocálicos, às ascendências e descendências melódicas e aos saltos entre as partes, criam um efeito de passionalização, coerente com o tom saudosista próprio do discurso nostálgico. A relação dialógica entre esses dois discursos produz uma paráfrase interdiscursiva. Em *São Paulo antigo*, o enunciador faz uma exaltação do processo de crescimento da cidade. Para isso, utiliza elementos próprios do discurso progressista, como o samba-exaltação, e do discurso nostálgico, como as cenas validadas *garoa*, *lampião de gás* e *boemia*.

Dividida em oito partes, a canção não apresenta refrão, constituindo-se de forma linear. O enunciador distribui o conteúdo linguístico nessas partes. Na primeira, ele constroi a cenografia de uma pessoa idosa que recorda a *São Paulo da garoa*, cena validada do discurso nostálgico. Na segunda, ele assume o *ethos* saudosista e relembra a infância vivida na cidade pacata. A seguir, comenta os tempos de juventude, particularmente a vida boêmia, as serenatas e os amores à luz dos românticos lampiões. Nas duas últimas partes, ocorre a apoteose da narrativa. Nelas o enunciador interrompe o relato de suas reminiscências e transforma a cenografia, dirigindo-se diretamente à cidade por meio do vocativo *São Paulo* e do pronome *você*, além de trazer a narrativa para o momento presente da enunciação, *agora*. Na penúltima parte, o enunciador enfatiza a sua

identificação com a cidade ao comparar-lhe a caminhada para o progresso com a sua vida, um recurso estilístico próprio do ufanismo nostálgico. Na última parte, a melodia atinge o seu ápice para discorrer, em uma longa descendência, a avaliação do percurso progressista da cidade, apreciação apresentada pelo enunciador na metáfora do pai orgulhoso do próprio filho.

Nessa paráfrase interdiscursiva, o discurso nostálgico está de acordo com o discurso progressista e ambos convivem harmoniosamente no interdiscurso. *São Paulo antigo* parafraseia tanto o discurso nostálgico, quanto o progressista. Os elementos discursivos estão totalmente voltados para a mesma orientação do discurso do “outro”, corroborando ambos os discursos. A avaliação axiológica do objeto, a cidade de São Paulo, é absolutamente positiva e orienta os elementos discursivos, como o estilo samba-exaltação, o *ethos* ufanista, as cenas validadas positivas e o estilo poético. Nesse processo, o saudosismo dá ao samba um caráter passional. Com a valorização final da grande Metrópole, o enunciador assume um *ethos* saudosista-progressista. A paráfrase, compreendida no interdiscurso como a aceitação, a reprodução, a confirmação e a consequente perpetuação de um discurso, orienta os investimentos discursivos realizados pelo enunciador.

A paráfrase é um processo interdiscursivo que se orienta na mesma direção do discurso do “outro” e, quanto mais tende ao excesso, mais se aproxima do discurso ufanista. O ufanismo é o excesso da paráfrase. Em *São Paulo antigo*, o discurso nostálgico supervaloriza as cenas validadas da São Paulo do início do século, enquanto o progressista exalta a Metrópole. Essas relações dialógicas constituem uma paráfrase interdiscursiva.

4.2 A paródia

As relações dialógicas entre o discurso nostálgico e o progressista no interdiscurso da canção popular paulista apontam dois sentidos: a paráfrase ou a paródia. Na paráfrase o discurso nostálgico converge com o progressista, como acontece em *São Paulo antigo*. Na paródia, o discurso nostálgico opõe-se ao

progressista. Essas relações interdiscursivas são relativas e ocorrem segundo diversas condições discursivas que lhe determinam o grau de convergência ou de divergência em relação ao outro.

Na canção *Lampião de gás*, composta por Zica Bergami, em 1958, e imortalizada na voz de Inezita Barroso, a polêmica entre o discurso nostálgico e o progressista é orientada pelo discurso paródico. Essa polêmica é a gênese do processo enunciativo, e o antagonismo semântico determina todos os elementos discursivos que compõem o enunciado:

Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Da sua luzinha verde azulada
Que iluminava a minha janela
Do almofadinha lá na calçada
Palheta branca, calça apertada

Do bilboquê, do diabolô
Me dá foguinho, vai no vizinho
De pular corda, brincar de roda
De Benjamim, Jagunço e Chiquinho

Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Do bonde aberto, do carvoeiro
Do vassoureiro, com seu pregão
Da vovozinha muito branquinha
Fazendo roscas, sequilhos e pão

Da garoinha fria, fininha
Escorregando pela vidraça
Do sabugueiro grande e cheiroso
Lá no quintal da Rua da Graça

Lampião de gás
Lampião de gás
Quanta saudade
Você me traz

Da minha São Paulo calma e serena
Que era pequena, mas grande demais
Agora cresceu, mas tudo morreu
Lampião de gás, que saudade me traz

Nessa valsa, o enunciador cria uma cenografia na qual um destinador dirige-se a um destinatário, *Lampião de gás*. A canção é composta na forma AB, cuja parte A é o refrão, repetido após a execução de cada parte B. As cenas validadas presentes no enunciado completam semanticamente o termo *saudade*. A primeira parte B representa a vida social por meio de duas cenas da São Paulo antiga, o *lampião de gás* e o *almofadinha*. Na segunda estrofe, aparecem figuras da infância: nomes de brinquedos; *bilboquê*, *diabolô*; de brincadeiras, *pular corda*, *brincar de roda*; de pessoas, *Benjamim*, *Jagunço* e *Chiquinho* e expressões usadas nos jogos, *“me dá foguinho*, *“vai no vizinho”*. A seguir, uma descrição do espaço externo - *bonde aberto*, *carvoeiro* e *vassoureiro com seu pregão* - em oposição ao espaço doméstico, caracterizado pelos semas positivos do carinho e da delicadeza - *Da vovozinha*, *muito branquinha/ Fazendo roscas*, *sequilhos e pão*.

Na segunda parte B, aparece a cena validada da garoa, e a enunciação caracteriza-se por um ritmo discursivo lento que se estende, marcado no enunciado pela duração tanto das formas linguísticas quanto musicais. O gerúndio *escorregando*, a recorrência dos diminutivos *garoinha*, *fininha* e a assonância do fonema vocálico /i/ são compatibilizados com uma melodia que valoriza a duração das notas e, conseqüentemente, a passionalização.

Na última parte, *São Paulo* é determinada pelo pronome *minha*, que contém os semas da proximidade, da intimidade e do afeto, e pelos adjetivos *calma* e *serena*, valorando positivamente a São Paulo antiga e vinculando-se ao discurso nostálgico. O verso *Agora cresceu, mas tudo morreu*, deixa perceber a valoração negativa do progresso. A interferência desse tema provoca uma ruptura da continuidade discursiva que denuncia a polêmica com o discurso progressista.

O *ethos* do enunciador constitui-se na compatibilização dos elementos linguísticos e melódicos que obedece às coerções próprias do gênero discursivo canção. A forma como o enunciador explora as possibilidades que o gênero discursivo e o estilo musical lhe permitem determina o seu *ethos* inerente. O *ethos* estabelece-se não apenas pelo dito, mas pela forma de dizer, que revela as posições que o destinador e o destinatário assumem na interlocução configurada

na cenografia criada pelo enunciador. A habilidade do enunciador com as coerções estabelecidas pelo gênero da canção: a rima, o ritmo, a composição das estrofes, assim como o domínio da técnica para relacionar a letra com a melodia, atribui-lhe o direito de cantar. Essa manipulação enunciativa efetivada pelo simulacro criado pelo enunciador constitui o seu *ethos* inerente.

Luiz Tatit (1996, p.9), em suas propostas para o estudo da canção, observa que o cancionista apresenta uma *gestualidade oral*. Essa competência do enunciador qualifica-o a cantar e ser reconhecido pelo enunciatário. No componente linguístico, o enunciador articula o seu discurso por meio de cenas validadas axiologizadas positivamente, remetendo ao discurso nostálgico, por valorizar o saudosismo. A escolha e a axiologização das cenas, além do ritmo discursivo imposto ao enunciado, determinam o estilo e conseqüentemente o *ethos*, marcado pelos semas da delicadeza e da nostalgia. Esse tom faz durar as recordações, determinando um *ethos* saudoso da infância na São Paulo antiga.

A canção *Lampião de gás* investe na passionalização para explorar os estados de alma enunciador, que trabalha os conteúdos passionais na melodia de forma contida e equilibrada, conseqüência da repetição lenta dos motivos, pelo refrão que retorna ciclicamente e pela baixa tensividade melódica. Essa gestualidade musical confere corporalidade ao *ethos* assumido: calmo, tranquilo, sereno. Vivendo suas reminiscências, o sujeito está em conjunção com o passado, por isso a enunciação se alonga nas vogais e no ritmo lento, fazendo durar o momento, a fim de viver o estado passional da saudade.

O *ethos* do enunciador, constituído pelo *ethos* inerente de cancionista e pelo *ethos* assumido saudosista, é também construído dialogicamente pela polêmica com o “outro”, no caso, o discurso progressista. O verso *Agora cresceu, mas tudo morreu* revela e resume a adversidade entre os discursos progressista e nostálgico. O conector *mas* responde não apenas pela oposição entre os temas do crescimento e da morte, mas principalmente pelo posicionamento que o enunciador assume ao manifestar essa contradição. Maingueneau (1997, p.166) observa que “o operador de contrajunção “mas” institui “um afrontamento entre um locutor e um destinatário (real ou fictício). (...) São dois interlocutores que se

opõem, não dois conteúdos”. O conectivo “mas” relaciona duas enunciações distintas. No verso *Agora cresceu, mas tudo morreu*, de um lado temos o discurso progressista e, de outro, o discurso do enunciador que o critica, assumindo assim, uma orientação axiológica oposta e constituindo uma paródia.

Pressupondo-se um interdiscurso dominado pelo discurso progressista, *crescer* subentende que o progresso é bom, porém *tudo morreu* é um argumento mais forte com o qual o enunciador nega o discurso do progressista e afirma o nostálgico. Nesse verso, percebemos que a heterogeneidade discursiva estabelece-se através de um diálogo com a alteridade. Assim, o *ethos* do enunciador constitui-se dialogicamente. A partir do interdiscurso, o enunciador faz do seu discurso um contraponto ao discurso progressista, estabelecendo uma paráfrase do discurso nostálgico e uma paródia do discurso progressista.

Arrefecida a febre ufanista, as canções passaram a tratar de uma outra realidade, obnubilada pelas festividades do IV Centenário. No discurso paródico, a cidade que interessa aos compositores não é a magnífica metrópole, mas a outra, banida para as periferias da cidade e de seu imaginário:

Pouco ou quase nada se falou dos problemas ou das dificuldades que a cidade em crescimento vertiginoso enfrentava. Os aspectos negativos desse processo foram silenciados pela promessa de superação. A ideia era de que não havia limites para o desenvolvimento de São Paulo. A periferia, como imagem da cidade, diluía-se ou ficava oculta nos principais trabalhos sobre São Paulo, em 1954 (LOFEGO, 2004, p.188).

Desde o princípio do século XX, o discurso progressista predominou no interdiscurso. As consequências dessa preponderância são bem esclarecidas pela historiografia da cidade de São Paulo (PORTA, 2004). Na concepção das elites paulistas, o projeto de urbanização da cidade e de sua entrada na modernidade cultural contemporânea era exclusividade sua, ignorando a participação de outras parcelas da população. O discurso progressista orientou a divisão social e cartográfica da cidade, discriminando, de um lado, a cidade da moral, da ordem, do trabalho e do cosmopolitismo, inspirada nos valores modernos e progressistas;

e, do outro, a cidade da imoralidade, da desordem e da vadiagem, remanejada para a periferia. A marginalidade territorial a que foram condenados os bairros proletários era estendida a seus moradores e sua cultura, provocando um fosso social entre as essas duas cidades:

A expansão socioeconômica e o crescimento urbano da Cidade de São Paulo, desde as primeiras décadas do século XX, envolveram um esforço de construção de uma ordem social europeizada, que supôs uma forte segregação espacial e social. Lançados para os bairros periféricos da Cidade, imigrantes pobres, migrantes e negros desenvolveram seus modos de vida, sociabilidade e cultura próprios, sem qualquer incentivo por parte dos setores dominantes ou do Estado. Muito pelo contrário, foram muitas vezes proibidos de manifestar suas formas de sociabilidade e lazer, especialmente os negros, já que, considerados pouco racionais e ameaçadores, eram pressionados a incorporar os padrões normativos e os códigos morais das elites dominantes (RAGO, 2004, p.434).

A urbanização da cidade de São Paulo definiu-se segundo um modelo de higienização da vida e do lazer próprio das elites. A partir dos anos 20, imperou a respeitabilidade burguesa, cujos padrões civilizados de comportamento e sociabilidade foram instituídos como norma. O discurso médico proscovia as festas populares e o discurso operário tachava-as de imorais. A política de higienização da cidade representava o espaço público como o mundo da perdição, e o privado, sintetizado na figura do lar, como um refúgio. Em 1944, a polícia procedeu à limpeza do centro da cidade fechando salões de dança e dispersando agrupamentos de "negros". Ainda que a rua Direita resistisse como um espaço público de reunião para manifestações culturais como as batucadas, a vigilância policial era ostensiva. Como eram reprimidos, os sambistas organizavam rodas de samba nos terreiros dos cortiços, como o de Zé Soldado, ou na casa das tias Olympia ou Madrinha Eunice.

Desses encontros nasceram os blocos, como *Baianas teimosas* e *Bambas da Barra Funda*, que deram origem às primeiras escolas de samba paulistanas, a *Lavapés*, a *Primeira de São Paulo* e a *Camisa Verde e Branco*:

Se no centro do discurso oficial vislumbra-se a cidade modelada em arranha-céus e chaminés, com seu fluxo dinâmico e veloz, irradiando a modernidade, à margem desta perspectiva pulsa uma outra cidade. Esta se compõe exatamente das contradições que ali foram silenciadas. É a cidade da gente miúda daqueles que com seus poucos recursos sobrevivem à margem da ordem que legitima a metrópole como palco da encenação do progresso (ROCHA, 2002 p. 86).

Nesse contexto, o discurso paródico ganha espaço no interdiscurso, opondo-se ao discurso progressista. O samba *Último sambista* (1968), de Geraldo Filme, é um retrato da exclusão social das classes desprivilegiadas, promovida pelo progresso e pelo crescimento da cidade, no caso, os negros, particularmente os sambistas:

Adeus, tá chegando a hora
Acabou o samba
Adeus, Barra Funda, eu vou-me embora

Veio o progrésio
Fez do bairro uma cidade
Levou a nossa alegria
Também a simplicidade

Levo saudade
Lá do Largo da Banana
Onde nós fazia samba
Todas noites da semana

Deixo este samba
Que eu fiz com muito carinho
Levo no peito a saudade
Nas mãos o meu cavaquinho

Adeus, Barra Funda

Nesse samba, para cantar a cidade, o enunciador não se remete a seus cartões-postais, mas a cenas validadas próprias da periferia da metrópole, o bairro operário da Barra Funda. Na parte A, que exerce a função de refrão, o enunciador apresenta uma despedida, *Adeus, Barra Funda*, compondo uma cenografia na qual um destinador, o último sambista, justifica a sua partida devido ao progresso

da cidade que, à medida que ocupava o espaço urbano, mais afastava o samba para a periferia.

Na parte B desse samba, são apresentadas as causas que motivaram, mais do que a partida, a desilusão desse sambista. O progresso é avaliado como o responsável pelo triste fato apresentado no refrão, pois o crescimento da cidade acabou com a alegria e a simplicidade de seu bairro. O crescimento urbano de São Paulo é citado pelo enunciador como responsável por uma de suas maiores decepções, a extinção do Largo da Banana, que calou um dos mais antigos redutos do samba paulistano.

O recurso metalinguístico utilizado pelo enunciador na passagem *Deixo este samba que eu fiz com muito carinho* promove um deslocamento enunciativo em que a instância da cenografia é colocada em segundo plano, enfatizando a enunciação, efeito estilístico que ratifica seu *ethos* inerente. Além do discurso antiprogressista, o enunciador toma a seu serviço o discurso nostálgico, ao remeter à ideia da saudade de uma cidade mais pacata.

Essa canção assume um posicionamento polêmico na relação interdiscursiva com o discurso progressista, pois este é axiologizado negativamente. A orientação paródica assumida pelo enunciador representa uma voz que somente com o fim do ufanismo progressista pôde vir à tona.

Na sua odisseia rumo ao progresso; a cidade, embevecida pelos cantares ufanistas, ignorou suas mazelas. A falta de políticas públicas que privilegiassem as classes populares já era evidente na década de 20. Ainda que na década de 30, em função dos objetivos políticos nacionalistas, tenha havido um investimento maior no lazer público, parques foram destruídos para facilitar a circulação de automóveis na cidade. Na década de 40, a inauguração do imponente Estádio do Pacaembu, é um exemplo da política do Estado Novo de despolitização da sociedade por meio da diversão de massa. Somente em 1954, na esteira do IV Centenário, é criado o Parque do Ibirapuera, infelizmente distante dos bairros populares e do centro da cidade. Com o fim da preponderância do discurso ufanista-progressista, o discurso paródico ganhou espaço no imaginário

paulistano. Nessa nova configuração interdiscursiva, a crítica ao discurso progressista passou a fazer parte das diversas esferas discursivas:

Incapazes de equacionar os problemas gerados pelo crescimento desordenado e mal planejado, as autoridades públicas deixaram cada vez mais distantes a imagem ufanista do quarto centenário. Nos anos que seguem, emerge uma São Paulo cuja grandeza é mais um incômodo do que motivo de orgulho (LOFEGO, 2004, p.196).

Em 1953, Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. dos Santos compuseram o samba *Conselho de mulher* que fazia uma paródia do discurso progressista. Entretanto, a canção não fez grande sucesso, visto que à época predominava o ufanismo progressista devido à proximidade do IV Centenário da cidade:

"Quando Deus fez o homem,
Quis fazer um vagulino que nunca tivesse fome
E que tinha no destino
Nunca pegar no batente e viver forcadamente.
O homem era feliz enquanto Deus ansim quis.
Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a muié.
Deis dintão, o homem travaia prela.
Vai daí, o homem reza pra Deus uma oração.
Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão,
Que me tire o travaio, a muié não!".

Pogréssio, pogréssio
Eu sempre iscuitei falá
Que o pogréssio vem do trabalho
Então amanhã cedo, eu vou trabalhá

Quanto tempo
Nóis perdeu na boemia
Sambando noite e dia
Cortando uma rama sem pará
Agora iscuitando o conselho da muié
Amanhã vou trabalhá
Se Deus quisé
(Breque)
Mais Deus não qué

Apesar de inicialmente valorizar o discurso progressista e a ideologia trabalhista, o tom paródico já se anuncia na introdução falada. O estilo prosaico é

ênfatisado no componente linguístico por meio da caricaturização do falar paulistano. Aliás, um traço marcante no estilo do compositor Adoniran Barbosa. A polêmica é, então, perceptível no componente linguístico do enunciado, cujo estilo prosaico resgata o plurilinguismo linguístico em detrimento do estilo poético que caracteriza o discurso ufanista.

A cenografia apresenta um destinador "eu", dirigindo-se a um destinatário. Nessa interlocução, o pronome "nós" pode ser compreendido como inclusivo ou exclusivo em relação ao destinatário. O enunciator assume um *ethos* arrependido, por haver negado a ideologia trabalhista e não ter obtido progresso. A valorização de personagens excluídos da sociedade é uma das características do discurso paródico em Adoniran Barbosa. "Sua escrita subverte a ordem imposta pelo esforço da modernização na medida em que narra através do olhar dos excluídos" (ROCHA, 2002, p. 38).

O título da canção, *Conselho de mulher*, parece disfarçar a intenção do enunciator de parodiar o discurso progressista; entretanto, justifica-se quando estabelecidas as relações entre a mulher e seu papel na figura da família na década de 50. O binômio trabalho e família era um pilar do discurso progressista ao qual o enunciator parece aderir já na introdução falada.

A voz que defende o discurso do trabalho não é a voz do enunciator, é a voz do "outro", no caso, o discurso progressista. Essa voz que acredita no discurso do progresso é a que o enunciator parodia, deixando diversas marcas no enunciado: o samba de breque, a linguagem prosaica, as personagens, o tom paródico. O reconhecimento final da polêmica ocorre no "breque", *Mais Deus num qué*, no qual o enunciator, falando, explicita a sua voz e o seu posicionamento discursivo polêmico em relação ao discurso progressista. As duas vozes divergentes se separam nesse breque final. Nele o enunciator nega o discurso do trabalho e assume a paródia como posicionamento interdiscursivo.

Adoniran Barbosa foi um compositor que cantou a cidade de São Paulo em seu processo de metropolização sob a ótica dos excluídos. Os seus sambas provocaram uma transformação no imaginário da cidade. Logo após a febre ufanista, suas canções, que parodiavam o discurso progressista, passaram a fazer

sucesso nas rádios, como *Saudosa maloca*. Esse samba já havia sido gravado pelo próprio compositor em 1951, porém não obteve grande repercussão. No ano seguinte ao IV Centenário, foi regravado pelos Demônios da Garoa, agora com grande sucesso, consagrando o seu autor. A partir da grande aceitação popular de *Saudosa maloca*, Adoniran Barbosa e Geraldo Moles deram início ao programa humorístico *Histórias das malocas*, sucesso na rádio Record, que marcou definitivamente a imagem do maior sambista paulista:

No "palco" dessa São Paulo marcada por profundas contradições, o radioator e cancionista Adoniran Barbosa inventa-se como poeta da cidade. Seu gesto encena uma arte que, como dissemos, busca recolher na polifonia sonora da metrópole, determinadas vozes com as quais ele estava identificado. Poeta da oralidade, seu trabalho guarda a memória de determinadas falas. São fragmentos sonoros de um espaço onde circulam negros, retirantes nordestinos e imigrantes (ROCHA, 2002, p. 128).

Em *Saudosa maloca*, o enunciador narra o despejo de moradores de rua de um antigo "palacete" para a sua demolição e construção de um prédio. Contrapondo-se ao discurso progressista, o enunciador assume um posicionamento parodístico que se reflete no estilo da canção. Ao assumir o *ethos* de um morador de rua, ele demonstra a opção pelo prosaico, dando voz ao discurso dos excluídos da cidade progressista:

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossa vida
Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossa vida

Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contar
Que aqui onde agora está
Este edifício arto
Era uma casa vieja
Um palacete assobradado
Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mas, um dia, nem quero me lembrar
Veio os homens com as ferramentas

O dono mandô derrubar

Peguemo tuda nossas coisas
E fumos pro meio da rua
Ispia a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caía
Doía no coração
Mato Grosso quis gritar
Mas em cima eu falei
O home está co'a razão
Nóis arranja outro lugar
Só se conformemo
Quando o Joca falou
Deu dá o frio conforme o cobertor
E hoje nós pega páia
Nas grama do jardim
E pra isquecê nós cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias feliz de nossa vida
Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias feliz de nossa vida

A orientação contrária ao discurso progressista adotada pelo enunciador de *Saudosa maloca* caracteriza o discurso paródico, entretanto não se trata de uma sátira, como em *Conselho de mulher*. O lirismo presente na fala do destinador que narra ao destinatário a desventura de seu despejo é apresentado em uma melodia passional que se estende do começo da canção até o início do refrão. As oscilações de altura e a valorização das notas vocálicas dão à melodia um caráter passional, enquanto a letra apresenta uma narrativa disfórica. Todavia, a estratégia do enunciador na compatibilização entre o componente melódico e o linguístico nessa canção é também provocar um efeito prosaico, dando-lhe um caráter de fala, característico da figurativização. É o trabalho com essas duas estratégias, a figurativização e a passionalização, que atribui ao enunciador um ethos humilde e sentimental, resumidos na resignação da personagem frente ao voraz crescimento da Metrópole.

A paródia do discurso progressista que orienta esse samba é notável nos elementos discursivos que compõe o enunciado, pois todos eles são semantizados pela avaliação axiológica negativa do progresso. Em *Saudosa maloca*, o enunciador promove uma polêmica com o discurso progressista,

resgatando aquela voz marginalizada no interdiscurso pela preponderância do ufanismo progressista:

Adoniran, como narrador da metrópole, traduz a modernidade a partir de uma percepção que se alimenta de um sentido do cotidiano, negado pela racionalidade que move a transmutação do espaço da cidade - valor de uso - em metrópole - valor de troca. A sua obra, inscrita no universo da cultura popular, apropria-se do urbano, inventando uma narrativa do moderno à margem das imposições da ordem dominante (ROCHA, 2002, p. 19-20).

Essa inversão da ordem interdiscursiva estabelecida é própria do discurso paródico que sempre procura instituir novos paradigmas. A orientação semântica oposta ao discurso do “outro”, no caso o discurso progressista, é variável, relativizada pelas intenções do enunciador. Como observamos nas canções analisadas, ele pode assumir um posicionamento polêmico crítico, resignado, nostálgico ou cômico.

O cômico, estilo caracterizado pelo excesso da paródia, representa um posicionamento discursivo diametralmente oposto ao discurso do “outro”, negando-lhe os pressupostos valorativos e impondo novos valores no debate interdiscursivo. O que faz do discurso cômico uma paródia do outro é a carnavalização, que subverte os valores instituídos para provocar o riso. Assim como o ufanismo progressista que, à época do IV Centenário da cidade, encontrou no samba-exaltação o estilo musical para representar o excesso da paráfrase interdiscursiva; a paródia demonstra o seu excesso nos sambas-de-breque de Adoniran Barbosa:

Um samba no Bixiga (1955)

Domingo nós fumos
Num samba no Bixiga
Na rua Major,
Na casa do Nicola
À mezza notte o' clock
Saiu uma baita duma briga
Era só pizza que avoava

Junto com as brajola

Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se metê
Não fumos lá pra brigá
Nóis fumos lá pra comê
Na hora "h" se enfiemo debaixo da mesa
Fiquemo ali, de beleza
Vendo o Nicola brigá
Dali a pouco escuitemo a patrulha chegá
E o sargento Oliveira falá
Num tem portância
Vô chamando as ambulância
(Breque)
Carma, pessoar,
A situação tá cínica
Os mais pió vai pras Crínica.

Nesse samba-de-breque, o enunciador narra as aventuras vividas por ele e seus amigos em um samba no Bixiga, tradicional bairro paulistano com grande concentração de imigrantes italianos. A relação entre o samba e a colônia italiana soa um tanto inusitada, entretanto o Bixiga era um bairro com uma grande população de ascendência africana, que preservou seus valores culturais, como o samba.

O estilo musical, samba-de-breque, exige o trabalho com elementos prosaicos, como a norma popular da língua e o cômico. A letra do samba apresenta uma comédia "pastelão" em que a guerra de tortas é coerentemente trocada por uma briga de pizzas e brajolas, já que o cenário é a casa do Nicola, no Bixiga.

Orientado para a paródia, o enunciado subverte os valores instituídos pelo discurso progressista no tratamento poético da cidade. Em *Um samba no Bixiga*, não é enaltecido o magnífico centro da cidade, mas a sua periferia; não é valorizado o trabalho, mas a boemia; o estilo não é ufanista, mas cômico.

A opção pela heteroglossia é uma característica do estilo paródico. A linguagem popular estava à margem dos modelos linguísticos das elites letradas, logo a norma linguística do enunciador representa uma subversão linguística. O apelo ao prosaico em todos os aspectos discursivos aponta para uma paródia do poético, tomado como a voz do "outro".

Em *Um samba no Bixiga*, o enunciador, orientado para a paródia, transforma a São Paulo da ordem, na capital da desordem. Essa inversão de valores que o estilo paródico provoca é própria da carnavalização, tal como a concebeu Bakhtin (2002b). O cômico, o caricatural e o prosaico são elementos da carnavalização que estão presentes nesse samba. O primeiro aparece no relato da briga, o segundo na linguagem popular e o terceiro no convescote na casa do Nicola. O discurso da ordem está polemizando com o discurso da desordem, pois o que seria uma festa transformou-se em uma briga. A afirmação do enunciador *Não fumos lá pra brigá/ Nós fumo lá pra comê* denuncia a inversão dos valores provocada pela paródia.

O restabelecimento da ordem seria possível com a presença do representante da ordem pública, entretanto a sua intervenção na narrativa reforça o caráter cômico do samba. A fala do Sargento Oliveira *A situação aqui tá muito cínica/ Os mais pió vai pras Crínica* enfatiza o discurso paródico ao explorar as possibilidades da carnavalização por meio do cômico. A fala do Sargento Oliveira, marcada por uma desarticulação semântica e gramatical, é uma paródia do discurso da ordem.

Tendo em vista que o aspecto linguístico nessa canção possui grande importância na elaboração da paródia, o enunciador optou pela figurativização como estratégia para compatibilizar o elemento linguístico com o melódico. O caráter prosaico da canção, além de ser consequência da heteroglossia linguística e das cenas popularescas presentes na letra, é resultado de uma estratégia melódica que valoriza a fala.

A presença dos gêneros primários da comunicação como o relato do enunciador e a declaração do Sargento é outra característica do estilo prosaico. A narrativa é cantada, porém o breque é falado. Essa aproximação com a linguagem popular subverte o estilo poético que predominou na canção popular durante o período ufanista progressista. Esse ufanismo foi marcado pelo excesso da paráfrase, assim como a paródia promovida pelos sambas de Adoniran Barbosa encontra o seu excesso na carnavalização do cômico popularesco.

Por se tratar de um samba-de-breque, *Um samba no Bixiga* guarda para o "breque" falado a confirmação do posicionamento discursivo do enunciador. Ao parodiar o representante da ordem pública por meio de seu próprio discurso, o enunciador assume um posicionamento diametralmente oposto ao discurso progressista que enaltecia a ordem social. O discurso paródico é orientado para a crítica e, no seu excesso, como acontece nesse samba, chega à carnavalização do discurso do "outro", no caso, o discurso progressista.

Conclusão

O estudo do gênero canção popular brasileira que realizamos na Parte I desta tese adotou como principal orientação teórica as propostas de Bakhtin para a Metalinguística, disciplina que apreende e examina o discurso nas relações dialógicas entre os enunciados. No ensaio "Os gêneros do discurso", o teórico russo aponta os elementos constituintes do gênero - conteúdo temático, forma composicional e estilo - que devem ser observados no estudo do enunciado. Entretanto, esses elementos não podem ser compreendidos como aspectos formais, visto que o gênero, por ser um modo de conceber a realidade linguisticamente - no caso da canção musicalmente também - está sujeito a determinações sociais e históricas. Essa característica torna-o portador de um cronotopo, determinado pelas relações espaço-temporais, conceito que Bakhtin considera fundamental para a formação dos gêneros discursivos. Como são "tipos relativamente estáveis de enunciado" (Bakhtin, 2003 [1951-1953], p.262), os gêneros devem ser estudados por meio da análise dos enunciados, a unidade mínima da comunicação, compreendidos no seu dialogismo com outros enunciados na constituição do interdiscurso.

Baseados no pressuposto de que a canção popular é um gênero secundário, que reelabora os gêneros primários da comunicação cotidiana, analisamos o processo de composição das canções. Para isso, utilizamos as propostas de Todorov, fundamentadas no princípio dialógico bakhtiniano, a respeito dos gêneros discursivos, compreendidos como amplificação de um ato de fala. Dialogando com as propostas da Análise do Discurso para o estudo discursivo do processo enunciativo e considerando que a canção é um enunciado constituído pelo sincretismo entre a linguagem verbal e a musical, observamos particularmente como o enunciator-cancionista realiza a adequação dos componentes linguísticos e melódicos na construção de sua imagem, o seu *ethos*.

Como as relações dialógicas que determinam os enunciados são interdiscursivas, o posicionamento discursivo do enunciador, orientado no interdiscurso para a paródia ou para a paráfrase, pode ser estudado observando-se as escolhas discursivas na composição do enunciado: o gênero, o estilo, o *ethos* e a avaliação social.

A canção popular das primeiras décadas do século XX, fase de consolidação do gênero, estabeleceu os modelos que os cancionistas iriam reproduzir, desenvolver e subverter no decorrer do "Século da Canção". As relações intradialógicas entre as canções e as interdialogicas com outras esferas, como a prosaica, o teatro de revista, o cinema e a política constituíram dialogicamente a canção popular urbana ao definir e expandir a atuação do gênero no interdiscurso.

Esse dialogismo pode ser bem observado na evolução da canção popular na cidade de São Paulo no decorrer de sua metropolização. Na Parte II, *A canção e a cidade*, realizamos um estudo do papel da canção popular na construção do imaginário da cidade de São Paulo. A análise das canções permitiu-nos observar as relações dialógicas entre os discursos progressista, nostálgico e paródico na canção popular da primeira metade do século na cidade de São Paulo. O investimento nesses discursos implica um sistema de restrições semânticas que determinam a composição do enunciado desde a escolha da cena genérica, passando pela constituição do *ethos* linguístico-musical, até a avaliação axiológica do objeto. O investimento do enunciador nesses elementos determina o seu posicionamento discursivo no interdiscurso que constituiu o imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX.

O estudo discursivo da canção popular em São Paulo permitiu-nos observar a transformação desse gênero discursivo concomitantemente com o progresso da cidade. Na virada do século XIX para o XX, São Paulo ainda era caracterizada por uma forte cultura rural, mesmo porque até 1888 a escravidão ainda vigorou, e a cidade era sustentada por uma atividade rural, o café. Em não havendo o rádio, nem o disco, a cena musical paulistana era restrita, tendo ainda em vista a pequena população urbana. As canções, executadas ao piano ou por grupos de

chorões e seresteiros, privilegiavam as modinhas, os lundus, as serestas e as polcas.

No começo do século XX, após transformar várias capitais pela Europa e América, a modernidade anunciou-se na pacata capital paulista. O caminho do progresso paulistano foi traçado e passou a ser construído. O processo de urbanização da cidade trouxe grandes novidades tecnológicas que transformaram a vida social. A necessidade de novas formas de lazer para prover uma população crescente, cuja vida se tornou mais exterior, estimulava a produção, a interpretação e a reprodução de canções, principalmente em função do carnaval.

A partir da década de 20, São Paulo transformou-se em um caldeirão aquecido pela urbanização e pelo progresso. Na Pauliceia fervilhava um caldo multicultural, plurilinguístico e polissonoro de que os compositores populares se serviram. Impulsionada pelo sucesso do disco e do rádio, na década de 30, a canção popular viveu a sua "Época de Ouro", período em que foi estimulada a produção de enunciados devido à valorização desse gênero discursivo na esfera musical. Os compositores e intérpretes cozeram e recozeram esse caldo heteroglótico, alimentando a voraz indústria fonográfica para saciar a sede dos "basbaques"¹⁰⁵. O sucesso da canção popular na primeira metade do século XX foi resultado da coocorrência do progresso urbano das grandes cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, e do advento do disco e do rádio. A canção popular alimentou-se desse caldo urbano que fervilhava no caldeirão paulistano.

Um elemento fundamental para a consolidação do gênero canção popular urbana no começo do século XX foi o intenso dialogismo com a linguagem prosaica. A exteriorização da vida social possibilitou o aumento dos diálogos cotidianos em todas as esferas discursivas. Esse processo deveu-se a vários fatores, como a libertação dos escravos no final do século XIX, que jogou às ruas uma população de africanos e descendentes que chegava à Estação Júlio Prestes advinda das fazendas de café do interior do estado, trazendo na bagagem poucos

¹⁰⁵ O termo "basbaques", segundo Gonçalves (2010, p. 322), designava no começo do século os transeuntes maravilhados com as músicas tocadas pelas vitrolas nas casas comerciais do centro da cidade de São Paulo.

objetos, mas uma riquíssima cultura linguística, musical e gastronômica, para engrossar o caldo cultural paulistano. Nas duas primeiras décadas do século XX, houve uma efervescência no caldeirão paulistano, devido às imigrações europeias, principalmente a italiana, e àquelas procedentes do interior do estado, das Minas Gerais e do Nordeste. Esse processo imigratório transformou o cotidiano da capital paulista, promovendo o aumento da população e o incremento da comunicação em todas as esferas discursivas: prosaica, musical, literária, cinematográfica, fonográfica, jornalística etc.

O processo de formação e consolidação da canção popular no começo do século XX é resultado dessa complexa conjuntura social, política e cultural. A canção popular, até então sempre fora tratada como um gênero musical inferior na esfera musical, ao contrário das canções erudita e folclórica¹⁰⁶. Essas eram valorizadas pelos críticos e intelectuais por representar um ideal de civilização e apreender o nacionalismo na cultura popular respectivamente. Já a nova canção popular urbana, tocada nos discos e propalada pelas rádios, era desvalorizada; ou porque a letra era pobre e prosaica, tendo como parâmetro os modelos poéticos românticos e parnasianos; ou a música era comercial e vulgar, tendo em vista a erudita e a folclórica. Com a urbanização das cidades e a propagação do rádio, a cultura urbana foi cada vez mais popularizada. A elevação da canção a gênero de excelência a partir da década de 30 é parte de um processo de valorização dos gêneros prosaicos que, no começo do século XX, ganhou força e atuação na constituição dialógica das esferas discursivas. Na canção, isso é notável já na década de 20, quando a linguagem prosaica, por meio dos estilos musicais populares, como o samba, a marchinha e a música sertaneja, passou a ser cada vez mais amplificada pelos compositores em suas canções e divulgadas pelo rádio.

¹⁰⁶ Além de Mário de Andrade (1976, p. 321-2), o eminente compositor Villa-Lobos também criticava a nova canção urbana do final da década de 20, como nesse comentário: "Toca-se aqui, hoje em dia, tanta victrola, tanta radiola, tanta meia-sola musical do momento, no meio da rua, como não se vê em nenhuma parte do mundo dentro de casa, nos burgueses serões de família... O mal, aliás, não estará no número e na difusão dessa música mecanizada do século, mas na sua qualidade [...]" (WISNIK, 2004, p. 149).

As relações interdialogicas da canção com a esfera do cotidiano permitiu-lhe assimilar gêneros, estilos, léxico e personagens prosaicos. Esse dialogismo constitutivo da canção popular compreendemos como uma amplificação dos gêneros primários por meio do sincretismo com a música, fundamentalmente com a melodia. O refinamento do artesanato de relacionar a letra e a melodia para transformar um gênero oral em canção possibilitou aos compositores explorar a fonte inesgotável do plurilinguismo ao falarem de casos corriqueiros, fatos cotidianos e assuntos diversos, como futebol e política, além do amor.

Por ser um gênero discursivo de grande divulgação na sociedade brasileira na década de 30, a canção popular participou de forma intensa e marcante na constituição do imaginário paulistano. As canções paulistas defendiam o discurso da proeminência da jovem metrópole no cenário brasileiro. A apologia da terra e do povo paulistas no contexto da Revolução Constitucionalista atestava o anseio da cidade progressista de ocupar uma posição de liderança no cenário brasileiro. Utilizando os principais estilos musicais da década de 30 - o samba, a marcha e a música sertaneja - a canção popular teve um importante papel na formação do interdiscurso em que foi erguida a metrópole paulistana.

As condições de produção discursiva orientaram a evolução da canção e determinaram a sua intensa atuação no interdiscurso da sociedade brasileira. Frente aos acontecimentos políticos e sociais da década de 30, a canção popular produzia ora um discurso paródico, ora um discurso ufanista. As relações intradialógicas entre essas canções observadas à luz da paráfrase e da paródia permitiu-nos compreender como as relações dialógicas interdiscursivas determinam a constituição dos enunciados. A paródia explora o estilo prosaico e a paráfrase, o poético.

O imaginário da cidade era constituído por um interdiscurso em que o discurso progressista, resumido na expressão "São Paulo, a cidade que não para de crescer", convivia com o discurso nostálgico, enaltecendo a cidade dos lampiões e das serenatas. À medida que São Paulo se desenvolvia, o discurso progressista ganhava terreno no interdiscurso sobrepondo-se ao nostálgico. O imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX constituiu-se

a partir da polêmica entre esses discursos. Matriz de um interdiscurso, essa polêmica orientou a produção de enunciados em diversas esferas discursivas, dentre as quais a da música popular. Várias canções exaltaram a metrópole paulista investindo no discurso progressista. Muitas outras vincularam-se ao discurso nostálgico, geralmente expressando um saudosismo da São Paulo antiga. Nesse interdiscurso, coexistia também o discurso paródico. Muitas canções parodiavam o discurso progressista. A polêmica entre o discurso progressista e o nostálgico orientava o posicionamento interdiscursivo do enunciador que poderia optar pela paráfrase, exaltando o progresso da cidade, ou pela paródia, criticando-o ou satirizando-o.

Durante o predomínio do discurso ufanista, à época das comemorações do IV Centenário da cidade, os discursos nostálgico e paródico perderam espaço para o discurso ufanista nas diversas esferas discursivas. Em se tratando da canção popular, o discurso nostálgico foi assimilado pelo progressista, entretanto com o paródico isso não ocorreu. As composições que parodiavam o discurso progressista eram escassas e pouco divulgadas, ao contrário das ufanistas que pululavam nas rádios. Isso se deve ao fato de o discurso paródico necessariamente apresentar uma orientação semântica oposta à do progressista, tornando-se, assim, incompatível com o discurso ufanista.

Em todas as esferas discursivas, o discurso ufanista era preponderante e ditava a orientação semântica na produção de enunciados. Na canção popular, os compositores adotaram-no, contribuindo para a divulgação e consolidação do discurso progressista. A imagem da cidade de São Paulo no seu IV Centenário era constituída também pelo discurso épico, que retomava a figura dos bandeirantes; pelo discurso cívico, que enaltecia o moral dos paulistas e, também, pelo nostálgico, que via a nova São Paulo tão bela quanto aquela que ficou nas memórias do princípio do século XX.

Todos esses discursos participavam do interdiscurso promovido pela canção popular à época do IV Centenário. Os estilos musicais de maior sucesso, como o samba e a marchinha não deixaram de homenagear a cidade quatrocentona. O samba-exaltação, que esteve a serviço do ufanismo nacionalista

durante o Estado Novo, seria retomado em São Paulo para enaltecer a grande metrópole progressista. Além desses estilos musicais, destaca-se o sucesso do dobrado, muito usado nos desfiles cívicos, que atribuía às canções um *ethos* solene e comemorativo.

O discurso ufanista determinava o estilo das canções. A letra enaltecia cenas validadas do imaginário paulistano como os arranha-céus, os viadutos, as multidões, o ritmo frenético, o poder econômico, o paulista, e diversos outros estereótipos da metrópole. A música ufanista era caracterizada por uma melodia tematizada, com um ritmo marcante e vivo. A linha melódica valorizava as variações de altura, explorando as gradações até chegar a um ápice de tensão na região aguda. Essa estratégia melódica era sustentada por uma rica orquestração que conduzia a voz para um final apoteótico.

À época do IV Centenário, o discurso ufanista reinou. Entretanto, findas as comemorações, houve um retorno do discurso paródico e uma revalorização do discurso nostálgico. Essas alterações no interdiscurso determinaram as relações intradialógicas e interdialogicas que constituíram o gênero canção popular. Os modelos criados pelos compositores populares no começo do século foram recuperados pelos compositores paulistas tanto para enaltecer a cidade nos sambas-exaltação, quanto para satirizá-la nos sambas-de-breque. Esse novo arranjo interdiscursivo caracterizado pelo equilíbrio entre esses discursos configurou o imaginário da cidade de São Paulo até a década de 60 e está muito bem representado nos sambas de Adoniran Barbosa.

O estudo dialógico-discursivo da canção popular que realizamos, cujo resultado foi apresentado nesta tese, teve como objetivo principal investigar o papel do gênero canção popular urbana na formação do imaginário da metrópole paulistana. Para isso, as relações dialógicas interdiscursivas que constituem a canção popular foram examinadas desde a sua constituição no interdiscurso até a sua composição do enunciado. Nesse percurso, o gênero discursivo ocupa uma posição central, por relacionar as condições de produção ao enunciado linguístico-musical.

As propostas que apresentamos pretendem contribuir para o desenvolvimento dos estudos discursivos, particularmente para uma análise discursiva e dialógica da canção popular brasileira. Além dessa pretensão, frente à importância da canção popular na formação do imaginário brasileiro, pretendemos também apontar caminhos para desbravar as relações dialógicas que esse gênero estabelece, reconhecer o seu valor na constituição dialógica de importantes esferas da sociedade, como a fonográfica e a política, e possibilitar o seu estudo respeitando as características fundamentais do gênero canção: o sincretismo entre a letra e a melodia e a sua constituição dialógica no interdiscurso.

Bibliografia

ADAM, Jean-Michel. *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan, 1999.

_____. "En finir avec les types de textes". In BALLABRIGA, M. *Analyse des discours. Types et genres: communication et interprétation*. Toulouse: EUS, 2002, p. 25-43.

_____. *A linguística textual: introdução à análise textual do discurso*. Tradução de Maria das Graças Soares Rodrigues. São Paulo: Cortez, 2008.

ADOLFO, Antônio. *Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

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

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

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915 - 1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

_____. *São Paulo atual (1935 - 1962)*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música popular brasileira*. São Paulo: São Paulo/Brasília: Vila Rica/INL, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976.

- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. *Aspectos da musica brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ARANTES NETO, Antônio Augusto. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- BAJTÍN, M./ MEDVEDEV, P. N. *El método formal en los estudios literários. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. "Arte e responsabilidade". In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1919], p. XXXIII-XXXIV.
- _____. "O autor e a personagem na atividade estética". In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1920-1924], p. 3-186.
- _____. "O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a [1923-1924], p. 13-70.
- _____. "O discurso no romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a [1934-1935], p. 71-210.
- _____. "Formas do tempo e do cronotopo no romance: ensaios de poética histórica". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a [1937-1938], p. 211-362.
- _____. "Os gêneros do discurso". In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1951-1953], p. 261-306.

- _____. "O problema do texto na linguística, na filosofia e em outras ciências humanas". In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1959-1961], p. 307-335.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 2002b.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BAKHTINE, M./VOLOSHINOV, V.N. "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique". In: TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981 [1926], p. 181-216.
- BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V.N. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BARBOSA, Adoniran. *O melhor de Adoniran Barbosa: melodias e cifras originais para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARBOSA, Orestes. *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. "Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso", In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007, p. 21-38.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

- BELMONTE. *No tempo dos bandeirantes*. São Paulo: Editora do Departamento de Cultura, 1940.
- BERGAMI, Zica. *À luz do lampião*. São Paulo: Scor Tecci, 1998.
- BOOTH, W.; GREGORY, G.; JOSEPH, M. *A arte da pesquisa*. Tradução de Henrique A. R. Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
- BOTEZELLI, J.C. Pelão; PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005a.
- _____. *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005b.
- _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009a.
- _____. *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009b.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo - Vol. III*. São Paulo: HUCITEC, 1983.
- CALDAS, Waldenir. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Estúdio Nobel/ SESC, 1995.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLEÇÃO Revista da música popular. Rio de Janeiro: FUNARTE/Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.

- COLEÇÃO Raízes da MPB. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.
- CONTIER, Arnaldo. "Música e História". In: *Revista de História*, nº 119. São Paulo: DH-USP, 1985-1988.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. (Tese de doutorado). São Paulo: PUC, 2001.
- _____. (org). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.
- COUTINHO, Maria Antónia Diniz Caetano. *Texto(s) e competência textual*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- _____. "Descrever gêneros de texto: resistências e estratégias". In: *Anais do 4º Simpósio de Estudos de Gêneros Textuais*, Tubarão: SIGET, 2007, p. 639-647.
- DIAFÉRIA, Lourenço. *Brás*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- DIMENSTEIN, Gilberto; SOUZA, Okky de. *São Paulo, 450 anos luz*. São Paulo: Editora de Cultura, 2003.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- _____. *A comunicação nos textos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.
- FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.
- _____. "O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal": In BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009a, p. 95-112.
- FARACO, C. A. [et al.]. *Uma introdução a Bakhtin*. Curitiba: Hatier, 1988.

- FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2000.
- FIORIN, José Luiz. "Polifonia Textual e discursiva" In BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999, p.29-36.
- _____. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006a.
- _____. "Interdiscursividade e intertextualidade" In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006b.
- _____. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FLORES, Valdir do Nascimento [et al.] (org.). *Dicionário de Linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- FONSECA, Cristina. *Juó Bananére: O abuso em Blague*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GALVÃO, Walnice N. "MPB: uma análise ideológica". In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo, 1940-1950*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- GEPP e MAIA. *Um pouco de São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

- GERODETTI, J. E.; CORNEJO, C. *Lembranças de São Paulo: a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Stúdio Flash Produções Gráficas, 1999.
- GIL, Beatriz Daruj; CARDOSO, Elis de Almeida, CONDÉ, Valéria Gil (orgs.). *Modelos de análise linguística*. São Paulo: Contexto. 2009.
- GOMES, Bruno. *Adoniran - um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Funart, 1997.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. "Vitrola paulista pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho". In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 321-368.
- GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. "Campo e esfera". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.133-160.
- GUEDES, Luiz Roberto (org.). *Paixão por São Paulo: antologia poética paulistana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. São Paulo: FUNARTE, 1978.
- HIRSCHI, Stéphane. *Chanson: l'art de fixer l'air du temps*. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres/ Presses Universitaires de Valenciennes, 2008.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914 - 1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular brasileira*. São Paulo: EDUSP, 1976.
- LAPICCIRELA, Roberto (org.). *Antologia musical brasileira: as marchinhas de carnaval*. São Paulo: Musa, 2004.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades de São Paulo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LOFEGO, Sílvio Luiz. *IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: Klick, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.
- _____. *L'analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- _____. *Les analyses du discours en France. Langage*. Paris: Larousse, nº 117, mars de 1995.
- _____. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- _____. *O contexto da obra literária: Enunciação, escritor, sociedade*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.
- _____. "As categorias da análise do discurso". In: *Actas do Seminário Internacional de Análise do Discurso*, 2005, Lisboa: Hugins Editores, 2005, p.82-105.
- MAINGUENEAU, D.; COSSUTTA, F. "L'analyse des discours constitutants". In: *Les analyses du discours en France. Langage*. Paris: Larousse, nº 117, p.112-127, mars de 1995.

MAINGUENEAU, D.; ANSCOMBRE, J. C.; BRONCKART, J.P. *Análise do discurso*. Lisboa: Hugins, 2005.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2001.

_____. *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MEMÓRIA urbana: a grande São Paulo até 1940. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2001.

MEURER, J.L. [et al.] (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo: Parábola, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas - a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Bienal, 1997.

_____. *Metrópole em sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. "Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistas (anos 20/30)". In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 181-191.

- MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- MORSE, Richard M. *De comunidade a metrópole - biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 1954.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.
- MUGNAINI Jr., Ayrton. *Adoniran, dá licença de contar...*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: História e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. *A Síncopa das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente S. *Enunciação e tensividade – A semiótica na batida do samba*. São Paulo: Annablume, 2010.
- PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- QUEIROZ, Suely Robles Reis de. "Política e poder público na Cidade de São Paulo: 1889-1954. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.15-52.

- RAGO, Margareth. "A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950". In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.387-436.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Pauliceia, 1991.
- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: O poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- ROSA, Noel. *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- SALIBA, Elias Thomé. "Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana". In PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo: A cidade na primeira metade do século XX*, v.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 555-588.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro-1917-1930*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira - A cidade não mora mais em mim* v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p.23-36.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2008.
- SCHIMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v. 1. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1985.
- SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SOARES, Maria Thereza Mello. *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/ Medvedev/ Volochinov*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- SQUEFF, Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. São Paulo: Ática, 1998.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.
- _____. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.
- _____; LOPES, Ivan Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TEZZA, Cristóvão C. "Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin". In: FARACO, C. A. [et al.]. *Uma introdução a Bakhtin*. São Paulo: Hatier, 1988, p.51-71.
- _____. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. "Poesia". In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.195-218.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

- _____. *Pequena história da música popular*. Petrópoles: Vozes, 1975.
- _____. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997a.
- _____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997b.
- _____. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Cultura popular: Temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo, três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- TONI, Flávia Camargo (org.). *A música brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ULHÔA, M. T. "Métrica Derramada: tempo rubato ou gestualidade na canção brasileira popular". In: *Actas del VII Congreso latinoamericano IASPM – AL*. La Habana, 2006, p. 1-9.
- URBANO, Maria Aparecida. *Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo*. São Paulo: Plêiade, s/d.
- VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. São Paulo: Graal, 1977.
- WISNIK, José Miguel. "Getúlio da paixão cearense". In: *O nacional e o popular - música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WORMS, Luciana S. e COSTA, Wellington B. *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

Sites consultados

www.abril.com.br/especial450/

www.aochiadorbrasileiro.webs.com

www.dicionariompb.com.br

[www. images.google.com.br](http://www.images.google.com.br)

www.radio.usp.br/programa.php?id=37(Programa Olhar Brasileiro)

www.thmatarazzo.bloguepessoal.com

www.wikipedia.org

Discografia¹⁰⁷

Adiós mis farras. Raul Roulien, 1928, tango; interpretação de Raul Roulien. 78 RPM, Odeon, 10.301-a.

Bambas da Barra Funda. Januário França e Henrique Costa, 1931, samba; interpretação de Januário França. 78 RPM, Columbia, 22.062-B

Bonde camarão. Cornélio Pires e Mariano da Silva, 1930, moda de viola; interpretação de Cornélio Pires, Mariano e caçula. Columbia, 20015-a.

Conselho de mulher. Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. dos Santos, 1953, samba; interpretação de Adoniran Barbosa. 78 RPM, Continental 16.707-B

Invasão de São Paulo. Mandi, 1932, moda de viola; interpretação de Mandi e Sorocabinha. 78 RPM, Parlophon, 13.339-a.

Já tirei meu chapéu. Lamartine Babo, 1937, marcha; interpretação de Lamartine Babo e Silvino Neto. 78 RPM, Columbia, 8.264-B.

Lampião de gás. Zica Bergami, 1958, valsa; interpretação de Inezita Barroso. 78 RPM, Copacabana, 5.890-a.

Oh São Paulo. Mandi, 1936, samba; interpretação de Mandi e Sorocabinha. 78 RPM, Odeon 11.368-a.

Paulistinha. Paraguassu, 1935, marcha; interpretação de Paraguassu. 78 RPM, Columbia, 8.139-B.

Perfil de São Paulo. Bezerra de Menezes, 1954, samba-exaltação; interpretação de Sílvio Caldas. 78 RPM, Columbia, CB-10104-a.

Quarto Centenário. Mário Zan e João Manuel Alves, 1953, dobrado; interpretação de Carlos Galhardo. 78 RPM, RCA Victor, 80.1227-A.

¹⁰⁷ Esta discografia contém somente as canções da parte II, "A canção e a cidade".

São Paulo antiga. Madrinha Eunice e Chico Pinga, 1969, samba-tema; interpretação de Oswaldinho da Cuíca. In: História do samba paulista, 1999, CD, CPC-UMES, CPC 017.

São Paulo antigo. Lauro Miller, 1960, samba; interpretação de Sílvio Caldas. In Isto é São Paulo, 1960, LP, RGE, XLRP 5093.

São Paulo da garoa. Paraguassu, 1934, samba-canção; interpretação de Paraguassu. 78 RPM, Columbia, 22.252-B.

São Paulo grandioso. Aloísio Silva Araújo e Francisco Malfitano, 1937, marcha; interpretação de Déo. 78 RPM, Columbia, 8.232-B.

São Paulo quatrocentão. Garoto, Avaré, Chiquinho, 1954, polca dobrado; interpretação de Hebe Camargo. 78 RPM, Odeon, 13.594-a.

São Paulo, coração do Brasil. Francisco Alves e David Nasser, 1951, samba; interpretação de Francisco Alves. 78 RPM, Odeon, 13.121-a.

Saudades de São Paulo. Paraguassu, 1943, valsa-choro; interpretação de Paraguassu. 78 RPM, Columbia, 55.371-a.

Saudosa maloca. Adoniran Barbosa, 1951, samba; interpretação de Adoniran Barbosa. 78 RPM, Continental, 17.173-A.

Treze listas. João Pacífico, 1954, marcha-hino; interpretação de Nelson Gonçalves. 78 RPM, RCA Victor, 80-1256-a.

Último sambista. Geraldo Filme, 1968, samba; interpretação de Demônios da garoa. In Leva êste. LP, Chantecler, CMG 2486.

Um samba no Bixiga. Adoniran Barbosa, 1955, samba; interpretação de Demônios da garoa. 78 RPM, Odeon, 14.049.

Relação das canções citadas

Adiós mis farras, Raul Roulien, 1928, tango
Asa branca, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1947, toada
Aurora, Mário Lago e Roberto Roberti, 1941, marcha
Bambas da Barra Funda, Januário França e Henrique Costa, 1931, samba
Bonde camarão, 1929, Cornélio Pires, moda de viola
Cabocla Teresa, de João Pacífico e Raul Torres, 1940, moda de viola.
Camisa listrada, Assis Valente, 1938, samba
Carinhoso, Pixinguinha e João de Barro, 1937, samba-choro
Castigo, Dolores Duran, 1958, samba-canção
Cidade maravilhosa, André Filho, 1934, marcha
Com que roupa?, Noel Rosa, 1930, samba
Conselho de mulher, Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. dos Santos
1953, samba
Conversa de botequim, Noel Rosa e Vadico, 1935, samba
Conversa fiada, Wilson Batista, 1935, samba
Cordiais saudações, Noel Rosa, 1931, samba-epistolar
Dá nela, Ary Barroso, 1930, marcha
Dá nele, Sinhô, 1930, samba
Esses moços, Lupicínio Rodrigues, 1948, samba-canção
Eu dei, Ary Barroso, 1937, marcha
Eu vou pra Vila, Noel Rosa, 1930, samba
Feitiço da Vila, Noel Rosa, 1934, samba
Feitio de oração, Noel Rosa e Vadico, 1933, samba
Frankenstein da Vila, Wilson Batista, 1936, samba
Good bye!, Assis Valente, 1933, marcha
Invasão de São Paulo, Mandi e Sorocabinha, 1932, moda de viola
Já tirei o meu chapéu, Lamartine Babo, 1937, marcha

Jardineira, Benedito Lacerda e Orlando Porto, 1939, marcha

Lamento, Pixinguinha e Vinícius de Moraes, 1966, choro-canção

Lampião de gás, Zica Bergami, 1958, valsa

Lenço no pescoço, Wilson Batista, 1933, samba

Linda flor, Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, 1929, samba-canção

Linda morena, Lamartine Babo, 1933, marcha

Luar do sertão, Catulo da Paixão Cearense, 1914, toada

Mamãe eu quero, Vicente Paiva e Jararaca, 1936, marcha

Mocinho da Vila, Wilson Batista, 1934 (1956), samba

Na Pavuna, Almirante e Candoca da Anunciação, 1930, samba

Nada além, Custódio Mesquita e Mário Lago, 1936, fox-canção

Ninguém me ama, Antônio Maria e Fernando Lobo, 1952, samba-canção

No bico da chaleira, Juca Storoni, 1909, marcha

Ó abre alas, Chiquinha Gonzaga, 1899, marcha

O mundo é um moinho, Cartola, 1977, samba-canção

O samba da minha terra, Dorival Caymmi, 1940, samba

O teu cabelo não nega, Lamartine Babo e irmãos Valença, 1931, marcha

Oh São Paulo, Mandi e sorocabinha, 1936, samba

Palpite infeliz, Noel Rosa, 1935, samba

Paulistinha, Paraguassu, 1935, marcha

Pé de anjo, Sinhô, 1920, marcha

Pelo telefone, Donga e Mauro de Almeida, 1917, samba

Perfil de São Paulo, Bezerra de Menezes, 1954, samba

Pierrô apaixonado, Heitor dos Prazeres e Noel Rosa, 1936, marcha

Quarto Centenário, Mário Zan e João Manuel Alves, 1953, dobrado

Quem dá mais?, Noel Rosa, 1930, samba-humorístico

Quem são eles?, Sinhô, 1918, samba

Rapaz folgado, Noel Rosa, 1938, samba

Rato, rato, Casemiro Rocha e Claudino Costa, 1904, polca

Rede e pescador, Sinhô, 1921, samba-maxixe

Rosa, Pixinguinha e Otávio de Souza, 1937, valsa

São Paulo antigo, Lauro Miller, 1968, samba
São Paulo da garoa, Paraguassu, 1934, samba-canção
São Paulo grandioso, Aloísio Silva Araújo e Francisco Malfitano, 1937, marcha
São Paulo quatrocentão, Avaré, Chiquinho e Garoto, 1954, polca dobrado
São Paulo, coração do Brasil, Francisco Alves e David Nasser, 1952, samba
Sassaricando, de Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, 1952, marcha
Saudades de São Paulo, Paraguassu, 1943, valsa-choro
Saudosa maloca, Adoniran Barbosa, 1951, samba
Súplica, Otávio Gabus Mendes, José Marcílio e Déo, 1940, valsa
Talento e formosura, Edmundo Otávio Ferreira, 1905, modinha
Tatu subiu no pau, Eduardo Souto, 1923, samba à moda paulista
Terra de cego, Wilson Batista, 1936, samba
Treze listas, João Pacífico, 1954, marcha-hino
Último sambista, Geraldo Filme, 1968, samba
Um samba no Bixiga, Adoniran Barbosa, 1955, samba
Vingança, Lupicínio Rodrigues, 1951, samba-canção
Volta, Lupicínio Rodrigues, 1957, samba-canção
Yaô, Pixinguinha e Gastão Viana, de 1938, lundu