

# As relações dialógicas na canção popular brasileira

(Les relations dialogiques dans la chanson brésilienne)

Álvaro Antônio Caretta<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Departamento de Linguística - Universidade de São Paulo (USP)

alcaretta@yahoo.com.br

**Resumé:** Dans cet article, nous étudions les relations dialogiques dans la chanson brésilienne dans les premières décennies du XXe siècle. Basé sur les théories de Bakhtine et le Cercle, nous observons le processus de formation dialogique de ce genre que a gagné en importance et est diffusée dans la société, principalement en raison du succès de la radio et du disque. Avec les notions d'intertextualité et interdiscursivité, nous analysons exemples de la chanson brésilienne, afin d'observer les relations dialogiques constituants de ces énoncés et corroborer l'importance de ces processus dialogique discursive dans la formation de la chanson brésilienne dans le début du XXe siècle.

**Mots-clés:** dialogisme; genres du discours; chanson brésilienne.

**Resumo:** Neste artigo, estudamos as relações dialógicas na canção popular brasileira das primeiras décadas do século XX. Fundamentados nas teorias de Bakhtin e do Círculo, observamos o processo de constituição dialógica desse gênero discursivo que ganhava importância e disseminava-se na sociedade, principalmente devido ao sucesso do rádio e do disco. A partir dos conceitos de interdiscursividade e intertextualidade, analisaremos exemplos do cancionário popular brasileiro a fim de observar as relações dialógicas constituintes desses enunciados e corroborar a importância dos processos discursivos dialógicos na formação do gênero canção popular no começo do século XX.

**Palavras-chave:** dialogismo; gêneros discursivos; canção popular brasileira.

## As relações dialógicas

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. Ele é sempre uma resposta a enunciados anteriores, 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, 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 possui 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, 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 um 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 conceito de enunciado é representativo do caráter dialógico que orienta as reflexões do Círculo de Bakhtin. Para estudá-lo, deve-se considerá-lo uma unidade da comunicação verbal, seja na esfera do cotidiano, seja na esfera artística, por meio de gêneros primários ou secundários respectivamente.

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, p.21)

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.

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, depreende-se 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.

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 Dostoiévsky”, 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 apresentada 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, ganha 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 enunciatador 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 enunciatador.

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)

### **As relações dialógicas na canção popular**

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. Às relações dialógicas entre as canções dentro da esfera musical, propomos chamar de intradiálogo e às relações entre a canção e gêneros de outras esferas, interdiálogo. O diálogo 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 no teatro de revista.

Neste artigo pretendemos estudar as relações intradialógicas na esfera da canção popular. Para isso, 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 (2006, 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 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, compreenderemos que, na intertextualidade, um enunciado apresenta excertos de outros, citando-os, parodiando-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.

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 os primórdios 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 de 1900:<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> Segundo Tinhorão (1972, p. 22).

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.<sup>2</sup>

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 anterior.<sup>3</sup>

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  
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 letra,<sup>4</sup> entretanto alguns casos de intertextualidade melódica podem ser observados na canção popular brasileira.

<sup>2</sup> 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 e queimavam-se.

<sup>3</sup> *Mamãe eu quero, mamãe eu quero/ Mamãe eu quero mamar!/ Dá a chupeta, dá a chupeta/ Dá a chupeta pro bebê não chorar! [...]*

<sup>4</sup> Um dos motivos para a pouca ocorrência de intertextualidade entre melodias é o plágio.

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 paródia.<sup>5</sup>

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!  
(Estrilho)  
Ai! Como é bom pescar  
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.

O 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  
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”.

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

<sup>5</sup> Conforme Máximo J. e Didier C. (1990, p.120).

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 aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, que realizaram a primeira travessia atlântica.<sup>6</sup>

- Ó Saquedura por que 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 canção.<sup>7</sup> 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 determinado 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. A marcha carnavalesca, a conhecida marchinha, apresenta letras que tratam os temas com irreverência. Como a marchinha tem a finalidade de fazer os foliões dançarem e cantarem nos salões e blocos durante o carnaval, a melodia explora a repetição dos motivos melódicos para produzir um efeito somático. A marchinha apresenta um conteúdo temático que permite trabalhar com qualquer aspecto da realidade, geralmente de forma irreverente.<sup>8</sup>

A interdiscursividade pode ocorrer também por meio da avaliação axiológica dos temas abordados nas canções. Observemos esse processo com o tema do amor. Em *Esses moços*, samba-canção de Lupicínio Rodrigues, de 1948, o amor é 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. *Nada além*, de Custódio Mesquita e Mário Lago, de 1936, também vê o amor como causa de sofrimento e dor.

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

<sup>6</sup> Conforme Alencar (1979, p. 272).

<sup>7</sup> 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”.

<sup>8</sup> A marcha pode não ser irreverente, como *Cidade Maravilhosa*, que exalta e reverencia as belezas do Rio de Janeiro.



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, a relação é polêmica, como ocorre entre *Esses moços* e *Carinhoso*, que apresenta o amor como sinônimo de felicidade.

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

A interação enunciativa, processo em que os enunciados exercem a função de réplicas do diálogo, também é um procedimento importante para a constituição intradiológica do cancionário popular brasileiro. 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*,<sup>9</sup> *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*.

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”. (SANDRONI, 2001, p.70-1)

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.

<sup>9</sup> Nessa expressão, o verbo “formar” é usado com o sentido de dispor-se em determinada ordem; enfileirar-se ou alinhar-se.

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, Iaiá  
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 a 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.

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*, canção 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)*,<sup>10</sup> 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, estreava a peça *O pé de Anjo*, um exemplo de outro processo de produção de enunciados por meio das relações interdialogicas entre a canção e a esfera teatral.

A polêmica musical entre Sinhô e a “turma dos baianos” é um exemplo do tratamento dado ao discurso do outro na entonação expressiva dos enunciados. Essas canções relacionam-se por interdiscursividade, já que se constituem como réplicas de um diálogo musical. Esse dialogismo entre as canções, bastante comum no começo do século XX, foi muito importante para consolidar o gênero canção nessa época e definir os estilos musicais assimilados e propagados pelo rádio e pela indústria fonográfica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 262-306

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: Uma Biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro-1917-1930*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SOUZA, Geraldo Tadeu. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/ Medvedev/ Volochinov*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

<sup>10</sup> Oh! Oh! Oh!/ Oh! C'est pas difficile/ Il n'y a que chanter/ Oh!, Oh!, Oh!