

As relações dialógicas na constituição do imaginário da Cidade de São Paulo

(The dialogical relations in the constitution of the imaginary of city of São Paulo)

Álvaro Antônio Caretta¹

¹Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

alcaretta@yahoo.com.br

Abstract: As the Brazilian popular music is an important representation of our culture, many studies have been performed in order to investigate, analyze and evaluate our repertoire. In this context, we intend to present a dialogical and discursive study, on the role played by the discursive gender in the formation of the imaginary of the city of São Paulo in the popular music from the first half of the twentieth century. From the dialogical theories of Bakhtin Circle, we will observe the discursive constitution of the imaginary, which is related to the city of São Paulo in popular music.

Keywords: Discourse Analysis, popular music, São Paulo, dialogism, speech genres.

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, apresentamos um estudo dialógico-discursivo do papel do gênero discursivo canção popular na formação do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. A partir das teorias dialógicas do Círculo de Bakhtin, observaremos o processo discursivo de constituição do imaginário da cidade de São Paulo na canção popular.

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

O imaginário

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* (2000). Nessa obra, 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 (2000) 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. Esse imaginário é resultado de um processo interdiscursivo produzido pelo dialogismo entre os discursos veiculados nos enunciados de uma determinada formação discursiva.

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 polêmica 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 teorias discursivas desenvolvidas a partir do princípio dialógico da linguagem.

As relações interdiscursivas

O dialogismo mereceu atenção em toda a obra do Círculo, as reflexões do teórico russo apresentadas em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005 [1929]), obra na qual Bakhtin desenvolve suas reflexões sobre as relações dialógicas, tomam o discurso como “a língua em sua integridade concreta e viva”, e propõem uma metalinguística, cuja finalidade é estudar a palavra a partir dos seus princípios dialógicos. A metalinguística com-

preende que a palavra ou o discurso, por serem constituídos dialogicamente na relação com o “outro”, sempre carregam em si outras vozes.

Responsáveis pelo estabelecimento dos elos discursivos na conformação das redes de comunicação das diversas esferas discursivas, as relações dialógicas continuaram sendo objeto de investigação de diferentes correntes dos estudos da linguagem no século XX, como a Análise do Discurso Francesa. As propostas de Dominique Maingueneau para o estudo das relações interdiscursivas compreendem que para estudar o interdiscurso é imprescindível identificar nos enunciados as relações dialógico-discursivas que o determinam. No livro *Gênese do discurso* (2005), 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.

As relações dialógicas são compreendidas por essas correntes como eventos constituintes de um interdiscurso, conceito fundamentado no princípio dialógico. Na tentativa de expandir os limites da Linguística no 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.

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 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 “linguagreira” converge amplamente com nossas preocupações sobre a interdiscursividade. (MAINGUENEAU, 2005, p. 34)

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.

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.

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 coenunciador. 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.

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 inter-semióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”.

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.

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)

As relações interdiscursivas na canção popular paulistana

Para estudar a constituição 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.

O imaginário da São Paulo moderna na década de 30 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.

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.

O crescimento populacional da cidade de São Paulo foi vertiginoso. Segundo Porta (2004, p. 520), 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 2.213.300. 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.

Nesse contexto, o discurso progressista impregnava o imaginário paulistano. Nas esferas política, literária, artística e do cotidiano, esse discurso era invocado como imagem da nova metrópole, cujo processo de crescimento extasiava todos aqueles que o vivenciavam. Na poesia, não foram poucos os poetas que expressaram em versos o encanto pela moderna cidade de São Paulo. 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

Nas artes plásticas, o discurso progressista também estava presente. Uma das obras mais representativas do progresso industrial e da diversidade étnica que caracteriza 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.

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” e “São Paulo, a cidade que não para de crescer”:

A marcha *São Paulo grandioso*¹ 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

1 *São Paulo grandioso*. Aloísio Silva Araújo e Francisco Malfitano, 1937, marcha; interpretação: Déo. 78 RPM, Columbia, 8.232-B.

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*, da autoria de André Filho e gravada em 1934 por Aurora Miranda.

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,² 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 breque, 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 – *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*

2 Segundo Tatit e Lopes (2008), 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.

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 Paulo. 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.

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 era bem mais calma. Fundamentado na imagem de uma cidade rural, mais tranquila, mais humana e romântica 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” –, 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...

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 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 um 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*³ representa bem o discurso nostálgico:

Quanta saudade que eu tenho,
De ti São Paulo querido,
Oh meu jardim reflorado,
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
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.⁴ 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*

3 *Saudades de São Paulo*. Paraguassu, 1943, valsa-choro; interpretação: Paraguassu. 78 RPM, Columbia, 55.371-a.

4 De acordo com Tatit e Lopes (2005), 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.

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 destinatador. A cenografia da canção apresenta um destinatador “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 destinatador 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 destinatador “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 re florido*, 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 destinatador, 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 destinatador “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 destinatador 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.

Considerações finais

O estudo do papel da canção popular na construção do imaginário da cidade de São Paulo apresentado permitiu a observação das relações dialógicas entre os discursos progressista e nostálgico na canção popular da primeira metade do século na cidade de São Paulo. Esses discursos promovem 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.

Esse estudo dialógico-discursivo da canção popular em São Paulo permite também compreender a transformação desse gênero discursivo concomitantemente com o progresso da cidade. 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. O sucesso da canção popular na primeira metade do século XX deveu-se à coocorrência do progresso urbano nas grandes cidades, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, com o advento do disco e do rádio.

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 objetos, mas uma riquíssima cultura linguística e musical. Nas duas primeiras décadas do século XX, intensificaram-se as imigrações europeias, principalmente a italiana, e também as procedentes do interior do estado, das Minas Gerais e do Nordeste. Esse processo migratório 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 folclórica. 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. As relações dialógicas da canção com a esfera do cotidiano permitiu-lhe assimilar gêneros, estilos, léxico e personagens prosaicos.

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, a seresta e a música sertaneja – a canção popular teve um importante papel na formação do interdiscurso em que foi erguida a metrópole paulistana.

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”, convivía com o discurso nostálgico, enaltecendo a cidade dos lampiões e das serenatas. 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. Essa orientava o posicionamento interdiscursivo do enunciador.

O estudo dialógico-discursivo da canção popular que realizamos 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 no 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 disso, frente à importância da canção popular na formação da cultura brasileira, 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 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.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 [1929].

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

GUEDES, Luiz Roberto (Org.). *Paixão por São Paulo: antologia poética paulistana*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

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.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivan Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.