

O ESTILO NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Álvaro Antônio CARETTA¹

RESUMO

Partindo do conceito de gênero discursivo, apresentamos neste artigo uma proposta para o estudo dialógico-discursivo do estilo no gênero canção popular brasileira. O trabalho com as teorias discursivas dialógicas exige a proposição de novas formas de abordagem da canção popular que deem conta da complexidade de seu sincretismo entre a letra e a melodia e, ao mesmo tempo, das relações entre o enunciado e seu contexto discursivo. Este artigo detém-se especificamente nas relações entre o prosaico e o poético na constituição das letras de canções populares, pretendendo mostrar que a sua principal característica é o dialogismo entre a linguagem prosaica do cotidiano e a linguagem poética. A fim de observar as características do estilo do gênero canção popular, analisamos a letra de algumas canções, procurando compreender como se estabelecem as relações entre o prosaico e o poético nesses enunciados e também como se constituem as relações dialógicas entre os diversos enunciados desse gênero.

PALAVRAS-CHAVE: estilo; canção popular; dialogismo; gêneros discursivos

Introdução

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 documental, seja na observação do contexto sócio-político, seja na análise dos enunciados.

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

¹ UNIFESP, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras, Estrada do Caminho Velho, 333, Guarulhos, SP, CEP 07252-312. alcaretta@yahoo.com.br

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 Luiz Tatit já oferecia um modelo de análise bastante produtivo. Seguindo outra linha teórica, Costa (2001) adaptou os conceitos de enunciação propostos por Dominique Maingueneau ao estudo da MPB.

Em se tratando da análise da canção, os estudos linguísticos que já possibilitavam análises mais científicas e objetivas, no século XXI, voltaram-se para o discurso. Por compreender o enunciado como produto de uma conjuntura discursiva e a enunciação como o elo entre as condições de produção e o enunciado, as teorias discursivas oferecem 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 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.

Nesse contexto, partindo do conceito de gênero discursivo, pois o gênero determina o enunciado na sua constituição estilístico-composicional e medeia as relações da enunciação com as condições de produção, elaboramos uma proposta para o estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira. O trabalho com as teorias discursivas dialógicas exigiu a proposição de novas formas de abordagem da canção popular que dessem conta da complexidade de seu sincretismo e, ao mesmo tempo, observassem as relações entre o enunciado e seu contexto discursivo.

O artigo que aqui apresentamos detém-se especificamente nas relações entre o prosaico e o poético na constituição das letras de canções populares. Algumas vezes tratadas como poemas cantados e outras como texto sem valor literário, as letras de canção sempre tiveram como parâmetro de avaliação a linguagem literária. Entretanto,

este artigo pretende mostrar que a principal característica do gênero canção popular é o dialogismo entre a linguagem prosaica do cotidiano e a linguagem poética.

1. 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 (1988:57) 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]: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 preta 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]: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.

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? (TEZZA,1988:58).

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]: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]: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]: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 linguísticas²:

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

² Bakhtin tem como parâmetro para suas reflexões a poesia anterior ao século XX, principalmente a do século XIX.

e nuance. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência linguística (BAKHTIN, 2002a [1934-1935]: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 século³.

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:

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 essa franqueza intencional, irrestrita do discurso poético acabado, é obtida a preço de uma certa convencionalidade da linguagem poética (BAKHTIN, 2002a [1934-1935]:133).

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

³ O mesmo ocorreu com o advento da poesia concreta que buscou no visual gráfico uma nova alternativa pós-modernista.

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, 2006:208).

2. O prosaico e o poético na canção popular brasileira

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 conseqüentemente 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 discursivas distintas. 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 samba⁴.

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 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 fisgada. 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, fisgá-la com a melodia (TATIT, 1996:19).

Costa 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 as torna variedades do mesmo gênero (COSTA, 2001:387-8).

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

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

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. 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 de canção 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. 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.

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]: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]: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
Ensinaremos 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

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. 2002. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP.

_____. 2002a [1934-1935]. "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.

_____. 2003 [1951-1953]. "Os gêneros do discurso". In: Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306.

COSTA, Nelson Barros da. 2001. A produção do discurso lítero-musical brasileiro. (Tese de doutorado). São Paulo: PUC.

TATIT, Luiz. 1996. O cancionista. São Paulo: EDUSP.

TEZZA, Cristóvão C. 1988. "Discurso poético e discurso romanescos na teoria de Bakhtin". In: FARACO, C. A. [et al.]. Uma introdução a Bakhtin. São Paulo: Hatier.