

## A ESCOLHA LEXICAL NA CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA

Álvaro Antônio Caretta (USP)

### Introdução

Toda canção possui uma letra e toda letra é constituída por elementos linguísticos. Entretanto, uma canção não é apenas letra; é, no mínimo, uma letra relacionada a uma melodia. Tendo em vista esse sincretismo entre o elemento linguístico e o musical na canção, pensar a escolha lexical por parte do compositor, leva-nos obrigatoriamente a observar não apenas a letra, mas principalmente como ela se relaciona com a melodia. Para isso, adotamos como método de abordagem do enunciado-canção a amplificação do ato de fala, proposta pelo teórico russo Tzvetan Todorov.

Fundamentado no princípio dialógico bakhtiniano, em *Os gêneros do discurso*, Todorov (1980) parte do pressuposto de que os gêneros se constituem a partir de atos de fala por meio de uma amplificação<sup>1</sup>. Todorov propõe que esse núcleo dos gêneros discursivos é inicialmente amplificado por elementos retóricos como a narrativização, a expansão temática e a representação verbal.

### 1. A amplificação da canção popular

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

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

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

A linguagem se manifesta sob a forma de enunciados que refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo da atividade humana. Uma esfera de comunicação, concebida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que esses enunciados se constituem dialogicamente. Os gêneros secundários, como a canção, são fruto de um convívio cultural complexo, desenvolvido e organizado. Estes gêneros pertencem às esferas artística, política, religiosa, publicitária etc. Uma característica importante dos gêneros discursivos é que eles estão em constante dialogismo; que, na canção passa pelo resgate dos gêneros primários da esfera do cotidiano que têm sua forma, significado e tom adaptados à canção. A canção é um gênero discursivo em que a fala, advinda da esfera discursiva prosaica, associa-se à melodia, um elemento musical, para inserir-se, então, na esfera artística da comunicação.

Posto que o enunciado da canção é sincrético, constituído pela relação entre a linguagem verbal e a musical, é necessário que primeiramente observemos os elementos que compõem a letra e a música, para depois estudarmos como se estabelece a compatibilidade entre eles.

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

---

<sup>1</sup> A amplificação é uma figura de retórica (amplificatio) que consiste no desenvolvimento de uma ideia, destacando as suas particularidades e acrescentando outros elementos com a finalidade de enfatizá-la.

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduziam “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.” (TATIT, 2004, p.77).

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

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

*Quem dá mais?  
Por uma mulata que é diplomada  
em matéria de samba e de batucada  
Com as qualidades de moça formosa  
fiteira, vaidosa e muito mentirosa*

*Cinco mil-réis? Duzentos mil-réis?  
Um conto de réis?  
Ninguém dá mais de um conto de réis?  
O Vasco paga o lote na batata  
e em vez de “barata”  
oferece ao Russinho uma mulata*

*Quem dá mais? [...]*

Essa canção reproduz as falas de um leilão: os lances, a descrição do lote, a venda, o arremate e, principalmente a expressão *Quem dá mais?*, uma réplica a um lance, ambos gêneros da língua falada. Por utilizar os gêneros primários da comunicação, a canção herda características dos gêneros prosaicos. As marcas discursivas aparecem na representação de situações populares, na reprodução de expressões populares, na readaptação de modelos composicionais – gêneros - da esfera do cotidiano, e na predominância da fala na orientação das inflexões melódicas.

## 2. Letra de canção e poesia

A letra de canção, além de dialogar com os gêneros da oralidade e da escrita ordinárias, 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.

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 de canção, predominam as palavras usadas no cotidiano e há uma liberdade maior no trabalho com a sintaxe da língua, visto que tem como parâmetro a fala e não a escrita. Como a poesia só dispõe da significação verbal, a coesão e a coerência do texto é bastante valorizada; já na letra, muitas vezes o elemento musical dá coesão ao elemento linguístico. Pragmaticamente, a poesia é um gênero cujo modo de recepção se dá muito mais pela leitura do que pela audição, caso ela seja declamada; enquanto que 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.

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

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

*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 [...]*

Nessa bem-humorada marchinha, a letra busca o 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*. 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*

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

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-parnasianista que vigorava à época, como *batuque* e *samba* remete ao léxico das classes populares.

O poético sempre foi característica das letras de canções. Na primeira metade do século XX, vários letristas imitavam o estilo dos poetas romântico-parnasianistas que o valorizavam excessivamente, como o renomado letrista 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 sôlio 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 aliterações vinculam o enunciado a uma estética que valoriza a poesia burilada e sentimental. Esse enunciado distancia-se do plurilinguismo prosaico e investe no poético.

A canção é um gênero que dialoga tanto com o prosaico quanto com o poético. O estilo da letra de canção sempre é poético, o que interessa observar é o quanto 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.

Na perspectiva bakhtiniana, o discurso poético não se caracteriza apenas pela beleza das palavras, pela forma em versos, pela polissemia linguística, pela poeticidade do tema, mas principalmente pelo lugar que a linguagem do outro ocupa na linguagem do autor. No estilo poético, a palavra do poeta é soberana. Ela diferencia-se da voz do outro através de recursos estilísticos próprios (forma, sintaxe, rimas, léxico etc), deixando claro que a voz que fala no poema é a voz do poeta, única, sem a interferência da voz do outro, do prosaico. Nesse aspecto, o estilo poético tende para o discurso monológico.

No poético, o letrista é solidário com a sua palavra. Mesmo quando requisitada, a palavra do outro submete-se ao ritmo e à entonação de sua voz, de seu estilo. O poético intenta apagar o dialogismo com o prosaico. Ainda que uma canção possa utilizar palavras, expressões e gêneros da língua ordinária, esses elementos são retrabalhados pelo enunciador que lhes dará outro ritmo, outra entonação e outra forma poéticas.

Um dos elementos poéticos mais importantes nas letras das canções é a rima, um recurso de coesão sonora<sup>2</sup>. 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*

*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*

<sup>2</sup> Ainda que seja um recurso muito utilizado, a letra de uma canção não necessariamente é 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.

*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?*

### 3. Letra e música

Como a canção é um gênero discursivo da esfera musical, a amplificação do seu ato de fala original ocorre não só por meio de recursos poético-linguísticos, mas também musicais. O ato estético fundante da canção é a estabilização da letra pela melodia. Falada, as palavras possuem uma sonoridade voltada para a entonação dos fonemas; a duração das palavras e das frases, a altura dos fonemas e sua intensidade, todos os elementos sonoros da palavra obedecem às limitações e possibilidades da língua. Cantada, a língua orienta-se pelas normas estabelecidas pela melodia, cujos componentes – duração, altura e intensidade - estabilizam a fala. Dessa forma, a sonoridade das palavras não obedece mais às regras da língua, mas às indicações daquela melodia com a qual a letra se casará para formar uma determinada canção.

É imprescindível que se estude a canção como um enunciado sincrético. Sem a letra, a canção seria música; sem a melodia, seria poesia ou nem existiria. Com as duas é canção. Trataremos a seguir de três aspectos determinantes para a compatibilidade da letra com a melodia: os estilos musicais, os elementos composicionais e a sonoridade das palavras.

Toda canção é construída tendo em vista um estilo musical<sup>3</sup> que lhe determina elementos como a melodia, a forma e a instrumentação. Além disso, o estilo musical sugere elementos da letra, como o conteúdo e a escolha lexical. No baião, o tema do sertanejo nordestino é muito presente; no samba dos anos 30, o do malandro. Um samba-canção não faz uma crítica política; uma marcha, sim. Os estilos musicais também determinam relações com as variantes linguísticas, fato que promove o plurilinguismo nas canções. Por exemplo, no lundu africano, advindo das comunidades negras do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, observamos a presença de palavras de origem africana, como em *Yaô*, de Pixinguinha e Gastão Viana, de 1938.

*Aqui có no terreiro  
Pelú adié  
Faz inveja pra gente  
Que não tem mulher (Bis)  
No jacutá de preto velho  
Há uma festa de yaô (Bis)  
Ôi tem nêga de Ogum  
De Oxalá, de Iemanjá  
Mucama de Oxossi é caçador  
Ora viva Nanã  
Nanã buruku (Bis)  
Yô yôo  
Yô yôoo  
No terreiro de preto velho iaiá  
Vamos saravá (a quem meu pai?)  
Xangô!*

O samba da década de 30, resgatou a gíria dos malandros nos morros cariocas, como em *Eu Vou Pra Vila*, de Noel Rosa, gravada em 1930.

*Não tenho medo de bamba  
Na roda de samba  
Eu sou bacharel  
Andando pela batucada  
Onde eu vi gente levada*

<sup>3</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”.

*Foi lá em Vila Isabel...*

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

A Valsa-canção privilegia o léxico da estética romântico-parnasianista, como em *Rosa*, de Pixinguinha e Otávio de Souza, gravada em 1937.

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

O Baião, forró, xote ou xaxado trabalham com o léxico da região Nordeste, como em *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada em 1947.

*Quando oiei a terra ardendo  
Qual a fogueira de São João  
Eu perguntei a Deus do céu, ai  
Por que tamanha judiação  
Que braseiro, que fornaia  
Nem um pé de prantação  
Por farta d'água perdi meu gado  
Morreu de sede meu alazão  
Inté mesmo a asa branca  
Bateu asas do sertão  
"Intonce" eu disse adeus Rosinha  
Guarda contigo meu coração [...]*

A Música Caipira resgata o léxico do interior paulistano, como em *Cabocla Teresa*, de João Pacifico e Raul Torres, de 1940.

*Lá no alto da montanha  
Numa casa bem estranha  
Toda feita de sapé  
Parei uma noite o cavalo  
Pra mordi de dois estalos  
Que ouvi lá dentro batê  
Apeei com muito jeito  
Ouvi um gemido perfeito  
E uma voz cheia de dô:  
"vancê, tereza, descansa  
Jurei de fazer vingança  
Pra mordi de nosso amor"  
Pela réstia da janela  
Por uma luzinha amarela  
De um lampião apagando  
Eu vi uma caboca no chão  
E o cabra tina na mão*

*Uma arma alumiano [...]*

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

Na prosódia da canção, a letra compatibiliza-se com a melodia segundo o princípio de tonicidade. A melodia, além das marcas de tonicidade do tempo forte dos compassos, estabelece também as frases melódicas, pelas quais a organização frasal da letra se orienta. O motivo melódico é a mínima ideia musical que, expandido ou combinado com outro motivo, estabelece uma frase que, em relação com outra, forma um período. Uma frase musical, geralmente, é composta por quatro compassos, o que equivale na letra a um verso.

A compatibilidade da letra com a melodia leva em conta também a sonoridade das palavras. Há melodias que devido ao seu ritmo bastante subdividido exigem as segmentações e aliterações provocada pelas consoantes, como na marchinha *O teu Cabelo não Nega*, de Lamartine Babo e Irmãos Valença, lançada no carnaval de 1932, na qual o compositor explora a sonoridade dos fonemas /k/ e /t/.

*O teu cabelo não nega mulata  
Porque és mulata na cor  
Mas como a cor não pega mulata  
Mulata eu quero o teu amor  
Tens um sabor bem do Brasil  
Tens a alma cor de anil  
Mulata mulatinha meu amor  
Fui nomeado teu tenente interventor [...]*

Já outras, valorizam os sons vocálicos, que se compatibilizam com melodias mais lentas e com notas longas. Como no samba-canção *Esses Moços*, de Lupicínio Rodrigues.

*Esses moços pobres moços  
Ah! Se soubessem o que eu sei  
Não amavam..  
Não passavam aquilo que eu já passei  
Por meus olhos  
Por meus sonhos  
Por meu sangue tudo enfim  
É que eu peço a esses moços  
Que acreditem em mim [...]*

## Conclusão

O estudo da escolha lexical na canção popular brasileira passa obrigatoriamente pela observação das relações estabelecidas entre o elemento linguístico e o melódico, visto que essa é a característica fundamental da canção. Além disso, é necessário que se compreendam as relações dialógicas que constituem esse gênero musical. Dessa forma, a análise da letra de uma canção, a fim de se observar a escolha lexical por parte do compositor, deve compreendê-la tendo em vista o dialogismo que ela estabelece principalmente com os discursos prosaico e poético.

Fundamentados nesse raciocínio, estudamos a escolha lexical na letra de canções da primeira metade do século XX, tomando como método a amplificação. Para isso, observamos como o compositor trabalha os gêneros, as expressões e o léxico prosaicos; como utiliza os recursos poéticos, como as rimas, a sonoridade das palavras e o estilo; como relaciona a letra e a melodia e como dialoga com o plurilinguismo.

Entendemos, assim, que o estudo da escolha lexical na canção não deve limitar apenas à observação da letra, mas compreender a sua relação com o aspecto musical, já que essa é a característica fundamental desse gênero discursivo. Importante também é pressupor que o léxico da canção não é extraído do sistema virtual da língua, mas do interdiscursivo com o qual a canção estabelece relações dialógicas e do qual resgata as palavras prenes de valores e sentidos que o compositor reelabora.

### **Referências bibliográficas**

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TATIT, Luiz. *O Século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.