

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS

ANDRE NEMI CONFORTE

**AS METALINGUAGENS DO SAMBA**

RIO DE JANEIRO  
2007

ANDRÉ NEMI CONFORTE

**AS METALINGUAGENS DO SAMBA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador : Prof. Dr. André Crim Valente

RIO DE JANEIRO  
2007





UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CONFORTE, André N. *As metalinguagens do samba*. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2006.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. André Crim Valente (orientador)

---

Prof. Dr. Cláudio Cezar Henriques (co-orientador)

---

Prof. Dr. Helênio Fonseca de Oliveira (UERJ)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Aparecida Lino Pauliukonis (UFRJ)

---

Prof. Dr. José Carlos de Azeredo (suplente - UERJ)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Sigrid Gavazzi (suplente - UFF)

Às mulheres, seres superiores, que, em diferentes etapas de minha vida, me acolheram, apoiaram, aconselharam, ensinaram, ajudaram, suportaram: minha mãe Odeth, pela vida; Angela Nami, pelas aulas que me abriram tantas portas; Marly Confort, pelo abrigo; Sonia e Carolina Tupinambá, por me inserirem na vida acadêmica.

Agradeço imensamente a meu Orientador, Professor Doutor André Valente, mestre, conselheiro, amigo, por ter confiado em mim desde o primeiro momento em que o procurei, ainda na graduação; e ao Professor Doutor Cláudio Cezar Henriques, por ter me dado todo o apoio necessário na ausência temporária de meu orientador.

*Quem vai pra escola de samba se matriculá  
Não precisa sabê lê e escrevê ou murtipricá  
Letra de samba não tem caligrafia  
Ô, u qui u samba tem que tê  
Vou lhe dizê pra você  
É cabrocha gingando, sacolejando, derretendo gelo  
Provocando muita dô de cotovelo  
Quem vai pra escola de samba pra sê bacharé  
Não precisa di lápis  
Não precisa nem di papé  
Letra de samba não qué papé nenhum  
Nem qué caneta Parki 51  
O que o samba tem que tê*

(Oswaldo Moles e Hervê Cordovil – LP *História das malocas*. Esterzinha de Souza e orquestra regida por Ciro Pereira. São Paulo, Chantecler, s/d)

## **Sinopse**

Principais características e funções da metalinguagem. Metalinguagem e metadiscurso.

Metalinguagem e intertextualidade. A letra de samba como gênero textual. O samba e sua relação com as diferentes formas de metalinguagem.

## **Resumo**

CONFORTE, André Nemi. **As metalinguagens do samba**. 2007. 109f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Este trabalho estuda a função metalingüística em letras de samba, sob três diferentes formas: metassambas, sambas metapoéticos e sambas metalingüísticos propriamente ditos; também se faz uma discussão sobre a abrangência da metalinguagem, além de sua relação com o metadiscurso, a intertextualidade e conceitos afins.

**Palavras-chave:** Metalinguagem; Samba

## **Abstract**

This is a study on metalinguistic function in samba lyrics, under three different ways: *metassambas*, *metapoetic sambas* and *metalinguistic sambas*; Also, a discussion is carried on about the scope of metalanguage, as well as its relationship with metadiscourse and, intertextuality and cognate concepts.

**Keywords:** Metalanguage; Samba

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>1. O samba como gênero textual.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1. O contrato de comunicação do samba .....</b>	<b>17</b>
<b>2. Metalinguagem: pressupostos teóricos .....</b>	<b>21</b>
<b>2.1. Funções da linguagem .....</b>	<b>21</b>
<b>2.2. A função metalingüística .....</b>	<b>24</b>
<b>2.3. As funções da metalinguagem .....</b>	<b>30</b>
<b>3. Metalinguagem e metadiscorso .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. Samba, metalinguagem e metadiscorso .....</b>	<b>40</b>
<b>4. Metalinguagem e intertextualidade .....</b>	<b>45</b>
<b>4.1. Samba, intertextualidade e interdiscorso .....</b>	<b>49</b>
<b>5. O metassamba .....</b>	<b>56</b>
<b>5.1. O metasamba-enredo .....</b>	<b>62</b>
<b>6. O samba metapoético .....</b>	<b>69</b>
<b>7. O samba metalingüístico <i>propriamente dito</i> .....</b>	<b>72</b>
<b>7.1. A metalinguagem engajada e bem-humorada de Lopes e Moreira .....</b>	<b>74</b>
<b>7.2. Os sambistas e os estrangeirismos .....</b>	<b>80</b>
<b>7.3. A metalinguagem implícita de Adoniran Barbosa .....</b>	<b>86</b>
<b>7.4. Martinho da Vila e a lusofonia .....</b>	<b>88</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>93</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>96</b>
<b>Discografia básica .....</b>	<b>100</b>
<b>Notas .....</b>	<b>101</b>

## Introdução

A gravação de *Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida, pelo cantor Baiano, em 1917<sup>i</sup>, pode ser tomada como marco inicial do samba na condição de produto cultural a ser consumido pelas massas. Desde então, o gênero foi gradativamente ganhando espaço entre outros na função de retratar os temas do cotidiano brasileiro. Na atualidade, não há quem discorde do fato de que ele é o gênero musical brasileiro por excelência, a despeito de tantos ritmos e manifestações culturais que encontramos em toda a extensão de nosso território.

Historicamente, o samba é música negra, de origem africana, daqueles que foram postos à margem de uma sociedade que não se preparou para acolhê-los com o fim da escravidão. É consenso que o espaço geográfico situado nos arredores da atual Praça Onze, próximo ao Centro do Rio de Janeiro, foi a zona de maior concentração de sambistas, muitos vindos do interior do estado (ex-escravos remanescentes das falidas fazendas dos barões do café) ou mesmo de outros estados, em especial da Bahia, de onde vieram figuras emblemáticas e fundamentais como Hilário Jovino, Perciliana Constança (mãe de João da Baiana), Tia Amélia (mãe de Donga) e Tia Ciata, que hoje dá nome a uma escola municipal construída naquela área. Segundo Roberto M. Moura (1998),

Essas pessoas habitavam uma área entre os bairros do Centro e da Saúde e se aglutinavam em torno delas, para animar suas festas, os maiores talentos musicais da época. Chegou-se, assim, ao cenário definido por Heitor dos Prazeres: “a Praça 11, em 1915, era uma verdadeira África em miniatura”. Adentravam a cena Pixinguinha, Donga e João da Baiana, além de Sinhô e do próprio Heitor dos Prazeres, que seria um dos fundadores, anos depois, da Portela, a escola mais vezes campeã do carnaval brasileiro. (p. 23)

É bem conhecida a história de perseguição e segregação por que passaram os praticantes deste ritmo, confinado sempre aos fundos das casas nas ocasiões de festas. Nas primeiras décadas do século XX, não era decerto fácil a vida de quem se dispusesse a portar violões ou instrumentos percussivos pelas ruas do Rio de Janeiro, como testemunha o samba *Delegado Chico Palha*, composto em 1938 por Tio Hélio e Nilton Campolino, e gravado por Zeca Pagodinho em 2000:

*Delegado Chico Palha*  
*Sem alma, sem coração*  
*Não quer samba nem curimba*  
*Na sua jurisdição*

*Ele não prendia, só batia (...)*  
*Era homem muito forte*  
*Com um gênio violento*  
*Acabava a festa a pau*  
*E ainda quebrava os instrumentos (...)*  
*Os malandros da Portela*  
*Da Serrinha e da Congonha*  
*Pra ele eram vagabundos*  
*E as mulheres sem-vergonhas (...)*

Era a força da lei atuando contra todas as manifestações de origem negra. O samba, como diz a letra, era tão combatido quanto a umbanda ou o candomblé (curimba), ou mesmo a capoeira. Foi somente no contexto nacionalista do Estado Novo de Vargas que essas manifestações vieram a adquirir o *status* de representantes de nossas matrizes culturais. O desfile das escolas de samba, por exemplo, só foi oficializado em 1935. No entanto, na opinião de Valença (1996), haveria uma “clara intenção por parte das autoridades de controlar uma manifestação espontânea do povo, tentando torná-la inofensiva” (p. 56). Uma vez regulamentado, o samba poderia ser mais facilmente controlado.

Foi, portanto, um processo gradativo de legitimação, que contou com a ajuda de alguns importantes “mediadores” para sua consolidação, como atesta Hermano Vianna (2002). Os mediadores seriam figuras que, por terem trânsito tanto entre as classes mais abastadas quanto entre as menos privilegiadas, podiam servir de ponte entre elas, fazendo com que manifestações como o samba e o maxixe fossem ficando cada vez mais conhecidas. Vianna destaca o fundamental papel mediador de pessoas como, entre outros, o poeta romântico Laurindo Rabello (no séc. XIX) e o compositor Catulo da Paixão Cearense, responsável pela apresentação do corta-jaca *Gaúcho* (neste caso, um maxixe), de Chiquinha Gonzaga, no Palácio do Catete, sob os auspícios de Nair de Teffé, em 1914. Nair era esposa do presidente Hermes da Fonseca, e o fato de se ter executado um ritmo popular no palácio presidencial despertou a ira dos setores mais conservadores da sociedade. Escreveria ninguém menos que Rui Barbosa: “Nas recepções presidenciais o *Corta-jaca* é executado com todas as honras da música de Wagner e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas se enrubesçam e que a mocidade se ria” (Vianna, *op. cit.*, p. 46).

Advirta-se, desde já, que esta parte da introdução tem por intuito somente localizar histórica e socialmente a origem do gênero samba, sem aprofundar-se em controvérsias históricas acerca de sua origem ou aceitação, uma vez que a bibliografia conhecida mostra suficientes divergências. O próprio Hermano Vianna irá relativizar esta “perseguição”

sofrida pelos sambistas, em dissonância com estudos de Nei Lopes, Muniz Sodré e Raquel Valença, entre outros. Portanto, não mais que isso se fará por ora. Este pretende ser um estudo sobre metalinguagem e assuntos afins, e que se utilizará de letras de samba para seu *corpus* de análise, acreditando que elas são importante instrumento de estudo lingüístico, além de preciosas fornecedoras de pistas para investigação cultural e social. Enfim, far-se-á um estudo lingüístico e discursivo de letras de sambas nas quais determinados pontos merecerão destaque. Não queremos com isso afirmar que os estudos dos aspectos históricos, sociológicos, antropológicos e culturais do gênero já se tenham exaurido, apenas não serão foco deste trabalho.

Da mesma forma, não iremos repisar o que já consideramos um debate ultrapassado: a questão poesia x letra de música. Pensamos já ter sido suficientemente demonstrado que a distinção entre os dois gêneros se dá não por mérito qualitativo, mas sim por suas diferentes naturezas e suportes utilizados. Portanto, esse tipo de discussão não será feita em nosso trabalho. E somente em poucos casos iremos fazer alguma correlação entre a letra da música e a música em si, ou seja, o caráter semiótico ou intersemiótico das canções também não será objeto de nosso estudo.

Acreditamos na importância de se estudar o material lingüístico-discursivo fornecido por compositores de samba pelo mesmo fato de acreditarmos que toda produção lingüístico-discursiva deve ser objeto de atento estudo. Como já foi dito acima, nenhum outro gênero musical retrata o brasileiro, pelo menos o carioca, como o samba o faz.

A temática do samba não parece, de modo geral, ser muito diferente da temática da música popular em geral, resguardadas as diferenças socioeconômicas dos compositores de cada gênero. Se aos compositores de bossa-nova, por seu *status* notoriamente mais elevado, eram caros temas como barquinhos navegando ou terraços à beira-mar, isso se deve à realidade que os cercava e que tornava esses bens de consumo acessíveis ou pelo menos visíveis. No entanto, o samba retrata o cotidiano como qualquer outro gênero, cada qual com suas particularidades.

O mesmo se dará com os sambas que tematizarem o amor. Ora se falará de amores bem-sucedidos, ora do contrário. Também o cotidiano do morro<sup>ii</sup> é tema dos mais freqüentados pelos compositores populares. Destarte, retratados o amor e o cotidiano, que parcela sobra para os chamados sambas metalingüísticos?

Chega o momento de definir mais exatamente o que seria um samba metalingüístico, uma vez que a própria definição do que é metalinguagem tem por vezes se mostrado problemática. Mas, por ora, não nos aprofundaremos nesta questão, que será discutida em momento oportuno. Nesta breve introdução, apenas mostraremos ser possível identificar, em princípio, três tipos de sambas metalingüísticos, a saber:

- 1) o samba que se volta para o próprio gênero, ou seja, para sua história, para suas agruras e seus sucessos; denominemo-lo **metassamba**. Justifica-se: se o samba, com todas as suas características peculiares e seus códigos próprios, pode ser considerado uma linguagem em si - assim como se diz ser a moda (Barthes, *apud* Chalhub, 2002b) -, a letra de samba que o descrever poderá ser, portanto, considerada uma forma de metalinguagem;
- 2) o samba visto como composição poética, voltado para o próprio ato do fazer poético, para os mistérios que regem o processo da inspiração. Na verdade, o samba como gênero musical tem aí papel de suporte para que se realize a *metapoesia*. Trata-se, portanto, do **samba metapoético**;
- 3) enfim, há os sambas nos quais o compositor faz questionamentos acerca do idioma no qual escreve, no nosso caso o português: as diferenças entre a fala do morro e do “asfalto”, as falas estigmatizadas, a invasão dos estrangeirismos etc. São os sambas metalingüísticos **propriamente ditos**, uma vez que aqui se trata do código língua portuguesa sendo utilizado (e, mais uma vez aí teremos o gênero samba como suporte) para falar de língua portuguesa.

Pode-se dizer que, somente no último sentido, o conceito de metalinguagem coincide estritamente com aquele proposto por Roman Jakobson, o que não nos parece desmerecer que se vejam as outras formas como metalinguagem, uma vez que o conceito de linguagem já se tornou, ao longo do tempo, bastante elástico, sem que isso signifique, a nosso ver, lassidão teórica. É o que justifica a existência de um assim chamado metacinema, ou ainda dos metaquadrinhos e de um metateatro, já que cada uma dessas manifestações, por seu caráter semiótico único, é considerada uma linguagem própria. No decorrer do trabalho, faremos uma discussão mais ampla sobre os limites da chamada metalinguagem.

No que concerne à parte teórica deste trabalho, abordaremos ainda os conceitos de metadiscurso, intertextualidade, interdiscursividade, polifonia e dialogismo, criados ou

resgatados (como no caso dos estudos bakhtinianos) pelo que se convencionou chamar de Análise do Discurso. No que toca à metadiscursividade, em especial, mostraremos que muitas vezes esse conceito se confunde com o de metalinguagem, o que poderia consistir numa impropriedade teórica, visto que cada um deles se refere a diferentes elementos envolvidos no processo da comunicação. E, no caso da intertextualidade, faremos uma discussão acerca da sua ligação (ou não) com o conceito de metalinguagem.

O trabalho pretende ainda fazer uma análise do *corpus* conforme a discussão teórica apresentada, privilegiando sambas ditos “de raiz” (mas não se restringindo a eles). Embora esse termo não conte com a simpatia de estudiosos como Nei Lopes (2003), empregamo-lo aqui para que se distinga de gêneros afins, como a bossa-nova (que eventualmente será chamada a colaborar com nosso estudo) ou o chamado “pagode” em sua vertente mais comercial, uma vez que sua temática praticamente se restringe ao amor, por questões claramente mercadológicas.

### **1. O samba como gênero textual**

É-nos clara a idéia de que, embora sendo a letra de samba um dos mais presentes gêneros textuais em nossa cultura, não podemos tratar os sambas ditos metalingüísticos como gênero ou mesmo como subgênero. Em um estudo prévio (Conforte, 2006), procuramos classificá-los como *tipos* de samba, classificação talvez ainda insatisfatória, mas que servirá aos propósitos do momento.

O samba metalingüístico é um samba como outro qualquer, e a atitude de se alcunhá-lo dessa forma nada mais é do que uma tentativa de abordagem científica e didática, voltada para os interesses do pesquisador ou do professor de língua portuguesa. Se, consoante Marcuschi (2005, p. 19), os gêneros textuais são “fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social.”, “entidades sócio-discursivas”, é necessário, para que determinada produção seja considerada como gênero textual, que ela seja reconhecida como um produto cultural a ser “consumido” por uma parcela da sociedade em um dado momento histórico. Portanto, não obstante ser a letra de samba um gênero textual claramente identificável e com suas características peculiares, não se pode, pelo já exposto, classificar o samba metalingüístico como gênero ou mesmo subgênero de samba. Sendo o gênero um “produto cultural, tanto quanto um sapato ou um automóvel”, como afirma Oliveira (2004, p. 184), não se imagina que alguém vá a uma loja de CDs procurar por um que contenha sambas com essa temática, ou que alguma gravadora vá produzir uma coletânea deles. Por fim, conclui-se que tal classificação (como *tipo* ou coisa que o valha) é uma abstração, um recorte do estudioso da língua, no entanto satisfatório para fins descritivos e didáticos.

### **1.1. O contrato de comunicação do samba**

Segundo Ieda de Oliveira (2003), “os atos de linguagem se dão dentro de um quadro de *restrições e liberdades*, nos limites do qual nos movimentamos” (p. 33). Esse conjunto de restrições e liberdades, que é determinante para a *margem de manobra* de que esses atos dispõem, se dá em todos os planos do processo de comunicação, e varia de gênero para gênero, sendo regulado pelos entes envolvidos no processo comunicativo.

Adotaremos neste ponto, assim como fez a autora acima citada, o esquema comunicativo proposto por Patrick Charaudeau, em sua *Grammaire du sens et de l'expression* (apud Oliveira, 2003), que compreende a noção de que há um *circuito externo* e um *circuito interno* envolvidos no processo de comunicação. Este se refere a sujeitos do discurso, aquele se refere a sujeitos da vida real, de carne e osso. O circuito externo compreende as pessoas chamadas por Charaudeau de *Eu-comunicante* e *Tu-interpretante*. O circuito interno, por sua vez, compreende o *Eu-enunciador* e o *Tu-destinatário*. “O Eu-comunicante e o Tu-interpretante são pessoas reais, com identidade psicossocial, ao passo que o Eu-enunciador e o Tu-destinatário são entidades do discurso, só tendo existência

teórica.” (*idem*). O Eu-enunciador é “a imagem de si mesmo que o Eu-comunicante pretende passar para o Tu-interpretante e que este poderá ‘comprar ‘ ou não (*idem*). Neste modelo de comunicação, é importante ainda lembrar que há dois Eu-enunciadores, um imaginado pelo Eu-comunicante, e outro pelo Eu-interpretante.

Uma estratégia de comunicação bem sucedida é aquela na qual o Tu-destinatário, imagem que o Eu-comunicante faz do Tu-interpretante, coincide com este, pois isso provará que as hipóteses formuladas pelo Eu-comunicante estavam corretas.

O contrato de comunicação estabelecido entre o compositor de samba e seu público, de modo geral, reza que a imagem típica figurada por ele é a do homem nascido no morro, de origem humilde, em grande parte das vezes descendente de escravos e umbilicalmente ligado aos ritmos e tradições culturais de origem africana.

Não é difícil imaginar a representação social do sambista típico, como bem faz Sodré (1998):

Os compositores são marceneiros, pintores de parede, serralheiros, fundidores, mecânicos, guardadores de automóveis, contínuos de repartições públicas ou de bancos, biscateiros, enfim membros do vasto conjunto de empregados ou subempregados que compõe as camadas de baixa renda da população carioca (pp. 58-59)

Aqui, o conceito de *ethos*, resgatado da antiga Retórica pelos analistas do discurso, é de grande valia. O termo designa “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 220); ainda segundo Maingueneau, qualquer discurso “implica uma certa representação do corpo de seu responsável, do enunciador que assume a responsabilidade desse discurso. A sua fala participa de um comportamento global (...). Atribui-se-lhe, assim, um *caráter*, um conjunto de traços psicológicos (...) e uma *corporalidade*.” (Maingueneau, 1997, p. 46). Em geral, o alocutário tem uma *imagem prévia* do locutor, a qual este deve corresponder. É o que percebemos ao observar trecho da letra de *A Felicidade*, de Vinícius de Moraes (a música é de Tom Jobim):

*A felicidade do pobre parece  
A grande ilusão do carnaval  
A gente trabalha o ano inteiro  
Por um momento de sonho  
Pra fazer a fantasia  
De rei ou de pirata ou jardineira  
Pra tudo se acabar na quarta-feira*<sup>iii</sup>

Sabemos que Vinícius de Moraes pertencia à classe média alta, apesar de intimamente ligado às classes populares, por meio de sua poesia, de sua música e de sua própria vivência cotidiana. Malgrado sua origem distanciada da dos menos favorecidos, era mister que aqui se configurasse o *ethos* do sambista pobre, que só tem seus momentos de felicidade durante os poucos dias do carnaval. Nada mais fictício para quem conhece um pouco da vida do autor da letra, mas aqui ele se mostrou coerente ao respeitar o contrato de comunicação do samba. Vale ainda lembrar que esta música fora composta para o filme *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus (1959), portanto estava de certa forma atrelada ao enredo da peça, cujo protagonista se encaixava perfeitamente no *ethos* do sambista prototípico.

O mesmo se percebe em diversos sambas de Chico Buarque, como, por exemplo, *Cotidiano*:

*Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com boca de hortelã (...)  
Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio-dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com boca de feijão*

A imagem, construída no discurso, do trabalhador pobre e que almoça feijão, empresta mais verossimilhança ao samba e vem contrapor seu perfil ao *ethos* do jovem de classe média retratado pela bossa nova:

*Eu, você, nós dois,  
Aqui nesse terraço à beira-mar (...)*

Não é demais reafirmar que a imagem do sambista como pertencente às classes menos abastadas é uma imagem *prototípica*, não constituindo de forma alguma regra geral. Além do mais, se pensarmos as letras de samba, pelo menos em sua maioria, como obras ficcionais, nossa expectativa face a elas será de compromisso com a *verossimilhança*, e não com a *verdade*.

## **2. Metalinguagem: pressupostos teóricos**

Foi ao defender a inclusão da poética entre os estudos da linguagem que o lingüista tcheco Roman Jakobson (Jakobson, 1993) apresentou as seis funções da linguagem, a partir do esquema inicial já criado pelo alemão Karl Bühler, na obra *Teoria da linguagem*, publicada em 1934. Segundo Rector & Yunes (1980, p. 19), Bühler propôs um modelo triádico de funções da linguagem – função de *Expressão* (calcada no *Eu*), função de

*Representação* (calcada no *objeto*) e função de *Apelo* (calcada no *Tu*); esse esquema, embora “apoiado nas *Investigações lógicas* de Husserl” (*idem*, p. 20), portanto de inspiração fenomenológica, lembrava o esquema proposto por Aristóteles: “a busca de todos os meios possíveis de comunicação implica a pessoa que fala (quem), o discurso que se pronuncia (o quê), e a pessoa que escuta (quem)” (*idem, ibidem*).

Portanto, por um longo caminho histórico, existiu um pensamento acerca da comunicação humana que a via como um triângulo composto do que modernamente chamamos de emissor, receptor e objeto. A contribuição essencial de Jakobson foi ter percebido que a comunicação vai além disso.

## 2.1. Funções da linguagem

A linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre as funções da linguagem. Para se ter uma idéia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo lingüístico, de todo ato de comunicação verbal. (Jakobson, *idem*, pp.122-123)

Inicialmente, o lingüista tcheco enumerou os cinco elementos participantes do processo comunicativo: o *remetente*, o *destinatário*, o *contexto* (até aqui, mantém-se em essência o esquema aristotélico-husserliano-bühleriano), mais a *mensagem*, o *contato* e o *código* (elementos que gerariam as novas funções). Em seguida, Jakobson relacionou cada um desses elementos da comunicação às funções da linguagem:

- *Remetente* – função *emotiva*, porque centrada no *eu*;
- *Destinatário* – função *conativa*, porque centrada no *tu*;
- *Contexto* – função *referencial*, centrada no assunto de que se fala;
- *Mensagem* – função *poética*, porque incide sobre o signo lingüístico, seguindo o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o da combinação, isto é, prioriza-se a relação paradigmática em relação à sintagmática;
- *Contato* – função *fática*, que “serve para prolongar ou interromper a comunicação e verificar se o canal funciona” (Jakobson, *op. cit.*).
- *Código* – função *metalingüística*, em termos básicos, linguagem sobre a linguagem, podendo-se tomar a palavra *linguagem* em sentido mais amplo do que o meramente lingüístico.

O sociolingüista americano Dell Hymes reproduziu o esquema jakobsoniano, com pequenas modificações na nomenclatura, acrescentando-lhe mais uma função,

correspondente ao elemento comunicativo *situação*: a função *contextual*, “representada pelas descrições do ambiente físico que cercam o transmissor e o receptor” (Rector & Yunes, *op. cit.*).

Já o lingüista britânico M.A.K. Halliday defenderia que uma língua desempenharia três funções (por ele chamadas de *metafunções*) gerais: *ideacional*, *interpessoal* e *textual* (Halliday, 1976). A primeira “refere-se ao que é comumente chamado de ‘sentido cognitivo’ ou ‘conteúdo proposicional’ das orações” (*idem*, p. 134); a segunda “diz respeito a distinções como as de ‘modo’ ou ‘modalidade’ (*idem, ibidem*); e a terceira refere-se ao modo por que a estrutura gramatical e entonacional das orações as relaciona umas com as outras em textos contínuos e com as situações em que são usadas” (*idem, ibidem*). Bechara (1986), no entanto, lembra-nos que o próprio Halliday, no início da década de 70 (mais precisamente em *Explorations in the functions of language*, 1973), “retomou, em termos radicalmente novos, a problemática das funções da linguagem e elaborou, sem pretender esgotar, uma proposta de sete funções: *instrumental, reguladora, interativa ou interpessoal, pessoal, heurística, imaginativa e representativa*” (p. 20).

A função *instrumental* estaria ligada ao universo infantil, seria a função do “eu quero”; a *reguladora* serviria para regular o comportamento de outrem; A *interpessoal* “consiste no uso da linguagem para estabelecer uma interação entre a pessoa e os outros” (*idem, ibidem*); A *pessoal* “usa a linguagem para manifestação de sua própria individualidade” (*idem, ibidem*); A *heurística* trata do uso da linguagem para indagação da realidade, resolução de problemas etc.; A função *imaginativa* estabelece uma relação, como o próprio nome diz, imaginária entre a pessoa e o mundo ao seu redor; por fim, a função *representativa* é aquela por meio da qual se expressam nossos pensamentos.

Ilari (1986) localiza a maior parte dessas funções dentro do universo infantil; na linguagem adulta, atuarão de fato as três metafunções descritas anteriormente.

Segundo José Carlos de Azeredo (2000), as (três) metafunções propostas por Halliday “só muito superficialmente apresentam alguma relação com as funções de Roman Jakobson”, pois estas correspondem a “opções do enunciador”, ao passo que aquelas “são necessariamente interligadas e simultâneas em qualquer ato de discurso.” (p. 22). Ainda, segundo Maria Helena de Moura Neves (2001), a questão das funções da linguagem pode ser um pouco mais complicada devido à própria dificuldade em se definir exatamente o termo *função*, que “tanto pode referir-se ao propósito do uso (isto é, à intenção do usuário), como

ao papel, ou efeito, do uso” (p. 8). Ou ainda, “o termo função nem sempre tem o mesmo sentido e a mesma abrangência, e (...) existem diferentes critérios e diferentes níveis de generalização nas diferentes classificações oferecidas dentro de cada quadro teórico” (p. 10).

Insistindo na questão do sentido do termo *função*, acrescenta Neves:

Na escola britânica de John Rupert Firth, Michael Halliday e seus seguidores, o conceito de “função”, como aponta de Beaugrande (1993, cap. I, p. 20), é semelhante ao dos tchecoslovacos, embora a formação daqueles estudiosos não tenha sido em línguas eslavas, mas em língua inglesa e em línguas orientais. (...)

Halliday (1973a) afirma que usa o termo função do mesmo modo que Bühler, embora não se mova na mesma teoria, já que o esquema de Bühler tem um ponto de vista psicológico, pondo sob consideração *as funções a que a linguagem serve na vida do indivíduo*. Para Halliday, Bühler tem interesse psicolinguístico, não buscando explicar a natureza do sistema lingüístico em termos funcionais, mas usando a linguagem para investigar coisas que estão fora dela. Halliday, diferentemente, insiste em uma teoria não apenas extrínseca, mas também intrínseca, das funções da linguagem, uma teoria segundo a qual a multiplicidade funcional se reflete na organização interna da língua, e a investigação da estrutura lingüística revela, de algum modo, as várias necessidades a que a linguagem serve. A pluralidade funcional se constrói claramente na estrutura lingüística e forma a base de sua organização semântica e sintática, ou seja, lexical e gramatical (*idem*, p. 11 - o grifo é meu).

Pode-se ainda considerar o modelo comunicativo proposto por Charaudeau no subcapítulo 1.1 como crítico de uma certa “ingenuidade” do modelo de Jakobson, uma vez que, ao propor que a linguagem consta de um circuito interno e um circuito externo, em que se confrontam sujeitos reais e discursivos, não há como imaginar que a mensagem emitida por um “Eu” chegará a um “Tu” como uma imagem especular, sem “ruído”, para dizer o mínimo. Como o receptor (*Tu-interpretante*), na ótica da Análise Semiolingüística do Discurso, é co-construtor do discurso, e não pólo passivo do processo interacional, não se pode dizer *a priori* que a mensagem chegará a um pólo da mesma maneira que saiu do outro. Em tese, será sempre reconstruída.

No entanto, apesar da diversidade de propostas acerca das funções da linguagem e das críticas de que o modelo jakobsoniano pode ser alvo, é esse modelo que, desde o advento das teorias da comunicação no ensino, tem sido adotado nos livros didáticos escolares de modo mais ou menos satisfatório.

## 2.2. A função metalingüística

Após essas considerações, nos proporemos unicamente a discutir a função metalingüística, ou metalinguagem. Segundo André Valente (1997), “a metalinguagem é a linguagem através da própria linguagem, ou seja, ela explica ou comenta a si mesma” (p. 95).

Acrescenta: “Também ocorrerá função metalingüística quando houver dúvida sobre o código utilizado e quando se inquirir a respeito dele” (*idem, ibidem*). Durante muito tempo, os livros didáticos do ensino escolar somente consideraram este último aspecto da metalinguagem, ou seja, viam-na como que restrita aos verbetes dos dicionários e das enciclopédias. Valente (*idem*) expande os horizontes da metalinguagem: identifica a existência de um *metacinema*, de um *metateatro*, de *metaquadrinhos*, de uma *metapoesia*, de uma *metamúsica* etc. Tantas serão as metalinguagens quanto forem as linguagens.

Segundo Gallison & Coste (1986), a manifestação da função metalingüística se dá por meio de um “discurso desviado do seu objeto habitual (a realidade) e centrado sobre o próprio código, isto é, transformado em glosa de certos elementos, para verificar se o emissor e o receptor lhe concedem o mesmo conteúdo” (pp. 468-469). Na mesma obra, o verbete *Metalinguagem* é assim definido:

**1** É uma linguagem sobre uma linguagem, isto é, uma linguagem construída para descrever a linguagem natural. Também se usa a designação de metalíngua.

Enquanto linguagem natural, chamada “linguagem objecto”, reenvia a referentes extralingüísticos e fala dos signos da linguagem objecto. Ex: os termos técnicos (*substantivo, condicional, sintagma, determinante*, etc.) que servem para descrever a gramática de uma língua, e os definidores (muitos hiperónimos como *ser, líquido, qualidade, órgão*, etc.), que servem, nos dicionários, para descrever o sentido das palavras de uma língua, determinam a existência de duas metalinguagens distintas, que têm em comum o facto de funcionarem sobre o mesmo modelo sintático da linguagem natural.

HJELMSLEV define a metalinguagem como uma linguagem “cujo plano do conteúdo, é, ele próprio, uma linguagem”. (...)

**2** (JAKOBSON): termo igualmente utilizado, no quadro da linguagem natural (linguagem objecto), para caracterizar qualquer enunciado emitido a propósito e um outro enunciado no sentido de fazer com que o receptor tome mais claramente consciência da significação do discurso do emissor. (...) (pp. 467-468)

Se há um processo de reflexão metalingüística universal, pertencente a todo usuário de qualquer língua, há também uma metalinguagem exclusiva daqueles que trabalham com outras linguagens, em especial a artística, nas suas mais variadas formas. Dessa forma, entender-se-á também por metalinguagem toda e qualquer manifestação que vise a demonstrar o processo de criação artística ou a refletir sobre ele. Valente (*op. cit.*) afirma, por exemplo, da metapoesia: “a palavra, matéria-prima da arte poética, fascina os poetas e convida-os a reflexões sobre a importância dela para a poesia. (p. 110)”.

E, embora essa reflexão deva ocorrer desde os primórdios do fazer artístico, cremos que a metalinguagem nas artes se tornou mais evidente com o advento das novas tecnologias e, conseqüentemente, das novas formas de fazer artístico, como o cinema, a televisão e a

música para as massas. Reforça essa hipótese a intensa reflexão sobre indústria cultural feita pela chamada Escola de Frankfurt.

Segundo Gomes e Vecchi (*apud* Andrade & Medeiros, 1997), pode-se estudar diacronicamente a literatura “a partir de quatro teorias”, bastando para isso relacioná-las a cada um dos quatro elementos envolvidos no processo de produção e recepção literária – a saber, o *contexto*, o *leitor*, o *escritor* e a *obra*. Respectivamente, poderíamos, de acordo com o enfoque de cada período literário, conceber as teorias literárias *mimética*, *pragmática*, *expressiva* e *objetiva* (p. 69). Pode-se daí estabelecer uma correlação entre esta classificação e as funções da linguagem. Assim, a teoria mimética relaciona-se diretamente com a função referencial; a pragmática, com a conativa; a expressiva, com a emotiva, e a objetiva, com a metalingüística. A teoria mimética trata do período clássico, marcado pela mimese aristotélica; o Neoclassicismo seria explicado pela teoria pragmática; o Romantismo pela expressiva; e a teoria objetiva, por sua vez, explicaria o Modernismo. Segundo Andrade e Medeiros (*idem*), “o Modernismo privilegia o próprio código verbal; a preocupação do artista é distanciar-se do mundo, dando à palavra valor absoluto. Por isso, volta-se para a palavra, para o fazer poético ou literário” (*ibidem*). Acrescentam ainda:

Segundo Gomes e Vecchi (1991:54), “o mundo cada vez menos se oferece ao artista como realidade possível de ser representada esteticamente”. O artista já não crê na possibilidade de apreensão objetiva do mundo real por meio da arte: os avanços tecnológicos substituem a criação artística, como é o caso da máquina fotográfica. Então, ao artista cabe distanciar-se da representação do mundo físico. O real deixa de interessar enquanto real, e passa a despertar interesse enquanto sensações que provoca no sujeito. Na literatura, o texto deixa de ter obrigação de preservar a memória do real (a imprensa e os meios de gravação eletrônica cumprem essa função). A obra de arte passa a ser vista “como coisa entre coisas, de modo que o mais importante não é o que o artista diz, e sim o ‘como’ ele diz – o referencial do objeto artístico é o próprio objeto” (Gomes e Vecchi, 1991: 55).

Tal teoria somente reforçaria nossa posição já explicitada de que a metalinguagem nas artes se nos apresenta com muito mais intensidade a partir do momento em que o séc. XX abre espaço para as vanguardas artísticas.

Ainda segundo Valente (*op. cit.*), a metalinguagem “não tem caráter alienante. Em verdade, significa para o autor uma necessidade vital de pensar sobre a obra que produz, ou melhor, sobre a linguagem de tal obra” (p. 118). Na apresentação da obra “A tela de Narciso”, de Erika Liporaci (s/d), Valente retoma o assunto: “(...) ao contrário do que pensam certos autores, a metalinguagem não é alienante: constitui, sim, excelente recurso lingüístico utilizado por grandes artistas que querem repensar seu ofício” (*idem*, p. 5).

Cabe refletir sobre a “acusação” da qual Valente tenta defender a metalinguagem: por que razão poderia ela ser tachada de “alienante”? Tal juízo poderia indicar ainda haver a percepção de certa visão utilitarista ou teleológica da arte, oposta à visão de que o fim da arte é a própria arte, como já dizia o ditado latino, o que prova que a discussão já é bem antiga.

No entanto, é certo que, historicamente, momentos de maior turbulência política pedem um maior engajamento dos artistas, o que pode gerar certo patrulhamento ideológico sobre aqueles que se voltam para o próprio fazer artístico e não para o contexto político que os rodeia. Donde se conclui que a pecha de “alienada” irá atingir a arte metalingüística em maior ou menor grau consoante o momento histórico que se vive. Por exemplo, um poeta como João Cabral de Melo Neto, um de nossos mais profícuos “metapoetas”, teria sido, durante os anos da ditadura militar no Brasil, mais valorizado por seu *Morte e vida Severina* do que por sua produção metapoética? O contrário, então, ocorreria hoje? Acrescente-se a isso o que afirma Liporaci (*op. cit.*):

Na função metalingüística, pouco importa o emissor, receptor ou mesmo a mensagem. O que está em evidência é o código, a maneira pela qual se transmite. Então, é correto dizer que ela tem um quê de narcisismo. É uma exaltação, uma auto-homenagem, é a linguagem que se explica, que olha para si mesma. E não é exclusividade do cinema: está na literatura, poesia, teatro, música, ou qualquer outra forma de expressão.

Não é raro ler um livro onde o personagem principal é um escritor ou onde se faz referência ao ato de escrever. No romance “Bufo & Spallanzani”, de Rubem Fonseca, o protagonista Gustavo Flávio escreve um romance que se chama... Bufo & Spallanzani! Em “Borges e os orangotangos eternos”, Luís Fernando Veríssimo nos apresenta Vogelstein, um escritor gaúcho fascinado por outro escritor, o argentino Jorge Luís Borges (p. 10).

Se a metalinguagem sugere auto-referência, narcisismo, também pode suscitar essa idéia de alienação, idéia esta que, nos tempos ditos “pós-modernos”, se faz representar por um hedonismo generalizado, em que a obra de arte já perdeu sua antiga “aura”, no sentido benjaminiano. Muitas vezes, dá-se mais ênfase ao artista do que à própria obra de arte; outras tantas vezes, o artista é a *própria* obra de arte.

Se a reflexão sobre a obra de arte é metalinguagem, então poderíamos concordar com Haroldo de Campos quando diz, no prefácio da 4<sup>a</sup> edição de *Metalinguagem e outras metas* (1992) que

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – para que ele não vire conversa fiada ou desconversa (*causerie* como já advertia em 1921 Roman Jakobson), é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de

mediação). No exercício rigoroso de sua atividade, a crítica haverá de convocar todos aqueles instrumentos que lhe pareçam úteis, mas não poderá jamais esquecer que a realidade sobre a qual se volta é uma realidade de signos, de linguagem portanto. (...)

Os trabalhos aqui reunidos procuram situar-se dentro desta concepção de crítica como metalinguagem. (...) (pp. 11-12)

O também crítico literário Afrânio Coutinho, já em 1957, na obra *Da crítica e da nova crítica*, dizia o mesmo por outras palavras, na sua incansável luta para combater a chamada crítica literária impressionista:

Partindo da premissa de que há diferença de meio de expressão entre a crítica e a obra literária imaginativa, a primeira analisando a produção estética através da “metalinguagem”, enquanto a segunda constitui forma direta da “linguagem-objeto” mostra (*sic*) como a função do crítico não pode converter-se em mero suplemento da criação literária, e como não subsiste à análise do ponto de vista lógico a identificação da crítica à literatura imaginativa. Afirma com absoluta razão o filósofo: a motivação do crítico é de tipo reflexivo e determina o julgamento estético apoiado em certas evidências que provêm das propriedades estruturais da obra de arte. (...) Enquanto o julgador lança mão de argumentos para demonstrar as suas conclusões interpretativas, o ficcionista procura transmitir ao leitor a impressão da autenticidade de sua mensagem.

Creemos que o pensamento de Coutinho ajuda a esclarecer o de Campos e a nos fazer concordar com o paralelo linguagem-objeto/literatura x metalinguagem/crítica literária.

Dilman Augusto Motta (1976) propõe a existência de uma chamada *metalinguagem crítica* (por ele oposta à *metalinguagem intensional, emotiva* ou *ocasional* quando se utiliza um signo com o qual é explicitada claramente uma referência a uma linguagem-objeto), que consiste numa “operação na qual os significados de um sistema são constituídos pelos signos de outro sistema” (pp. 12-13). Nessa forma de metalinguagem, “o objeto é a obra de arte que contém uma linguagem original e coerente e a metalinguagem crítica é a linguagem do crítico” (p. 13). Motta afirma ainda que a metalinguagem crítica pode ser *ontológica* ou *semântica*. A ontológica seria “a relação dos signos com o próprio ser a partir do criador da obra de arte” (*ibidem*). Como exemplo, Motta cita *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, em que o autor do romance vê “o homem em si, com toda a sua problemática”; já a metalinguagem semântica “é a própria explicação da linguagem estética pelo artista com uso nos signos. Está aí a paródia, a sátira, a paráfrase, a parábola, etc”. (*ibidem*).

A distinção entre metalinguagem e linguagem-objeto é lembrada pelo próprio Jakobson (*op. cit.*) no mesmo artigo em que propõe as seis novas funções da linguagem:

Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem –objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em

nossa linguagem cotidiana. Como o Jourdain de Molière, que usava a prosa sem o saber, praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalingüístico de nossas operações. Sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; Desempenha uma função METALINGÜÍSTICA (isto é, de glosa) “Não o estou compreendendo – o que quer dizer?”, pergunta quem ouve ou, na dicção shakespeariana, “Que é que dizeis?” (...) todo processo de aprendizagem da linguagem, particularmente a aquisição, pela criança, da linguagem materna, faz largo uso de tais operações metalingüísticas; e a afasia pode ser definida, amiúde, como uma perda da capacidade de realizar operações metalingüísticas. (p. 127)

Trask (2004) também adverte que “precisamos distinguir cuidadosamente a **língua-objeto**, a língua a cujo respeito estamos falando, da **metalinguagem**, a língua que estamos usando para falar da língua-objeto”. Seu dicionário explicita essa diferença com um exemplo bastante claro:

Usando o português<sup>iv</sup> como metalinguagem para falar do português, podemos afirmar o seguinte: uma sentença portuguesa, para ser gramatical, não pode conter duas ocorrências consecutivas da preposição *de*. Isso é certo. Mas qualquer estudante de primeiro ano poderia questionar essa afirmação apontando exemplos como este: *As funções gramaticais de de em português são bastante numerosas*. Será que isso vale como um contra-exemplo?

Não, não vale. Parece ser um contra-exemplo somente porque confundimos metalinguagem com língua-objeto. A sentença lembrada pelo aluno é uma afirmação feita em metalinguagem, e a primeira ocorrência de *de* nessa sentença é parte da afirmação. Mas a segunda ocorrência é diferente: é apenas uma unidade da língua-objeto, cuja presença é circunstancial. (pp. 191-192)

Edward Lopes (1993) afirma que

(...) uma propriedade essencial do signo é a de poder comportar-se tanto como signo-objeto – quando substitui, por assim dizer, o “objeto” do qual esse signo é signo -, quanto poder comportar-se como meta-signo – quando substitui não já um “objeto”, diretamente, mas, sim, outros signos ( p. 19).

Já Rajagopalan (2003) identifica uma pequena estratégia dos lingüistas nessa diferenciação. Para ele, ao tentar compreender seu objeto de estudo, a língua, a ciência lingüística tem de se valer da língua mesma para se estudar, o que não ocorreria, exemplo dele, com a botânica. Acrescenta:

Como é sabido, há artifícios bastante engenhosos como a distinção entre “linguagem-objeto” e “metalinguagem” que foram instituídos para afastar qualquer possibilidade de “contaminação” ou “distorção” do objeto de análise pelo instrumento de análise e vice-versa.

Permanece, porém, o fato de que tais recursos foram adotados justamente para evitar que a necessidade de o lingüista utilizar o próprio objeto como instrumento de análise faça com que sua empreitada seja vista como algo diferente das demais áreas científicas. Ou seja, a maior justificativa para postular a suposta distinção entre o objeto e o instrumento, ainda que os dois sejam indistinguíveis um do outro sob qualquer outro prisma, é a necessidade premente de reivindicar para a lingüística o *status* de uma ciência com todo o respeito que essa palavra inspira em nossos meios (pp. 23-24).

Ou seja, a distinção metalinguagem/linguagem-objeto, seria, na visão de Rajagopalan, meramente de caráter epistemológico, caudatária ainda de um positivismo que deixou como principal seqüela o fato de toda forma de conhecimento reivindicar para si o estatuto de ciência legítima, não importando muito que artifício utilizar para tal consecução.

Chalhub (1986) define as metalinguagens como um leque consideravelmente aberto de linguagens sobre linguagens:

Um livro sobre metalinguagem é um livro metalingüístico. Aquela canção que fala sobre fazer a canção, composta e cantada por Caetano Veloso (“Eu vou fazer uma canção pra ela/uma canção singela, brasileira”) é uma canção sobre a canção. (...) Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: *isto é*, rediz em outras palavras o que já havia dito. Se Woody Allen – diretor e ator de cinema – andou vestindo uma camiseta que o estampou, Woody Allen, num curioso narcisismo metalingüístico, referia-se a si próprio.

Na lata de azeite Carbonell observamos a figura de uma camponesa que mostra, em sua mão, uma lata de azeite Carbonell. Essa lata, por sua vez, reduplica a camponesa, que mostra o azeite Carbonell (...)

Enfim, os exemplos seriam infinitos, porque, enquanto extensão conceitual, *linguagem* acerca de *linguagem* refere-se a tudo desde que o homem é um animal simbólico, o ser da fala (...) a extensão do conceito de metalinguagem liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas e um sistema de línguas, de linguagem. (pp. 7-8)

Note-se que, a partir da definição de Chalhub, torna-se mais elástico o conceito de metalinguagem justamente por tornar-se mais elástico o conceito de linguagem. É nessa dependência que se vislumbra uma maior ou menor extensão do conceito de metalinguagem, extensão que nos proporemos a discutir mais à frente.

### **2.3. As funções da metalinguagem**

Ao tratar da função metalingüística, suspeitamos estar falando de diferentes tipos de metalinguagem, ainda que todas possam situar-se dentro de uma mesma teoria. Ora falamos de auto-referência; Ora falamos de linguagem nos sentidos os mais diversos; ou falamos, em consonância com Jakobson, de uma metalinguagem que freqüentemente recorre ao código para verificá-lo a si mesmo. É dessa metalinguagem que, por exemplo, Alves (2005) trata, ao estudar as reformulações metalingüísticas nas interações jornalísticas. Segundo ela, “os diálogos estudados revelam, continuamente, atividades de formulação e de reformulação” (p. 159). Essas atividades, que visariam fugir ao ruído na comunicação, constituiriam, portanto, “atividades metaformativas” (*idem, ibidem*). No mesmo estudo, reconhece-se ainda o

caráter didático da metalinguagem (a que ela chama de “enunciados definitórios”) na linguagem jornalística. Tomemos da autora alguns dos exemplos:

As <cartas rogatórias> são documentos que os ministros do STF precisam assinar quando uma pessoa que mora no exterior deseja citar alguém no Brasil. (*Veja*, 1818)

O <correspondente bancário> é uma máquina da Caixa operada pelo dono de um estabelecimento comercial. O que permite às pessoas fazerem pagamentos de água, luz, telefone, depósito, retirada, transferência. Acabamos de inaugurar um no alto da favela da Rocinha. (*Istoé*, 1808)

Em geral, o caráter didático da função metalingüística é o principal (quando não o único) a ser destacado pelos livros escolares. Como exemplo clássico, temos o dicionário, objeto de finalidade metalingüística por excelência.

No entender de Metzeltin & Candeias (1990) à metalinguagem utilizada para descrever e interpretar uma língua dá-se o nome de *Gramática*, uma vez que o termo *metalinguagem* seria aplicado a qualquer ramo do conhecimento humano:

Para descrever e interpretar o seu objecto toda a ciência precisa de uma linguagem objectivante, na qual os significantes têm um significado univocamente definido e são aceites pelos cientistas do ramo. Esta linguagem recebe o nome de *metalinguagem*. Para descrever e interpretar uma determinada língua utilizamos uma metalinguagem denominada *gramática* (p. 21).

Abaixo, tomamos um exemplo de como a publicidade pode fazer bom uso dessa forma de metalinguagem:



Pode-se tratar da metalinguagem, ainda, como atividade reflexiva sobre a língua, como faz Azeredo (2005):

Desde longa data, aprendemos que, entre todos os animais, o homem é o único que se comunica com seus semelhantes por meio da palavra, dos sons articulados das sílabas, vocábulos, frases. Mas a simples observação da realidade também nos ensina que o ser humano é o mais imperfeito e o mais dependente dos seres vivos. (...)

Essa é uma crença bastante corrente: a palavra seria uma espécie de utensílio, como a roda; um tipo de ferramenta, como o serrote. As ferramentas, os utensílios valem pela utilidade que têm. E essa utilidade determina a forma que apresentam. Quando se trata de ferramentas e utensílio, forma e função são inseparáveis. (...)

Mas voltemos à palavra. As ferramentas, os utensílios “valem pela utilidade que têm. E qual é a utilidade da palavra? “As palavras”, diria alguém mais distraído, “servem para pôr nome nas coisas: sapato, peixe, estrela. Algumas palavras até imitam o que nomeiam: ovo, por exemplo. Em qualquer direção que se olhe a palavra, ou o objeto, a gente vê a mesma forma, a mesma coisa”. Alguém mais detalhista diria provavelmente que a palavra não ‘põe nome’ só nos objetos que percebemos, mas também nos sentimentos que experimentamos e nas ações que praticamos; e que assim podemos nos comunicar, trocar idéias, participar da vida social. Expressões como “Bom dia, “por favor”, “parabéns”, “obrigado”, “valeu”, “liga mais tarde” são utensílios, são ferramentas, por meio das quais modificamos ou criamos situações e atingimos objetivos. (...)

Na verdade, o mundo que nos cerca, o que sentimos, pensamos ou imaginamos não circula entre os homens e se transfere de um indivíduo para o outro senão pelo filtro da palavra, que não é um condutor neutro de conteúdos, mas um gerador e modelador de sentidos. De fato, a linguagem coloca-se entre o homem e o mundo que o cerca como uma espécie de mapa que o orienta para a percepção das coisas e das relações entre as coisas. (...) Ela não é uma fotografia da realidade, mas, antes, uma forma socialmente adquirida de interpretá-la e torná-la assunto de nossos atos de comunicação. (...)

Essa espécie de reflexão sobre a natureza da língua, por sinal bastante comum nos artigos e livros deste autor, (metalinguagem esta que difere ligeiramente da metalinguagem utilizada nos artigos científicos de natureza lingüística, e muitas vezes aplicada à *guisa de* introdução destes) já vem de longa data. Vamos já encontrá-la em um dos mais célebres diálogos de Platão, o *Crátilo*, no qual seu mestre, Sócrates, arremata uma discussão metalingüística travada com Crátilo e Hermógenes com a seguinte reflexão:

Se, de fato, é possível aprender as coisas tanto por meio dos nomes como por elas próprias, qual das duas maneiras de aprender é a mais segura e bela? Partiremos das imagens, para considerá-las em si mesmas e ver se foram bem concebidas, e ficarmos, desse modo, conhecendo a verdade que elas representam, ou da própria verdade, para daí passarmos à imagem e vermos se foi trabalhada por maneira adequada? (*apud* Valente, *op. cit.*, p. 37).

A poesia recorrentemente tratará de discutir a natureza da palavra. No Brasil, talvez seja João Cabral de Melo Neto quem mais tenha levado essa experiência às últimas conseqüências. De sua vasta produção sobre o tema, destacamos, a título de exemplificação, o célebre *Catar feijão*:

*Catar feijão se limita com escrever:  
jogam-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras da da folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.*

*Certo, toda palavra boiará no papel,  
 água congelada, por chumbo seu verbo:  
 pois para catar esse feijão, soprar nele,  
 e jogar fora o leve e oco, palha e eco.  
 Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
 o de que entre os grãos pesados entre  
 um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
 um grão imastigável, de quebrar dente.  
 certo não, quando ao catar palavras:  
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
 obstrui a leitura fluviente, flutual,  
 açula a atenção, isca-o com o risco*

Da música popular brasileira, destacamos *Uma palavra*, de Chico Buarque:

*Palavra prima  
 Uma palavra só  
 A crua palavra  
 Que quer dizer  
 Tudo  
 Anterior ao entendimento,  
 Palavra  
 Palavra minha  
 Matéria, minha criatura, palavra  
 Que me conduz  
 Mudo  
 E que me escreve desatento, palavra  
 Palavra viva  
 Palavra com temperatura,  
 Palavra  
 Que se produz  
 Muda  
 Feita de luz  
 Mais que de vento, palavra  
 Palavra dócil  
 Palavra d'água  
 Pra qualquer moldura  
 Que se acomoda  
 Em balde,  
 Em verso,  
 Em mágoa  
 Qualquer feição de se manter palavra  
 Talvez, à noite  
 Quase-palavra que um de nós murmura  
 Que ela mistura as letras que eu invento  
 Outras pronúncias do prazer, palavra  
 Palavra boa  
 Não de fazer literatura, palavra*

*Mas de habitar*

*Fundo*

*O coração do pensamento, palavra*

No dizer de Valente (*op. cit.*), “a palavra, matéria-prima da arte poética, fascina os poetas e convida-os a reflexões sobre a importância dela para a poesia. Para eles, a palavra torna-se o grande desafio dos que fazem poemas” (p. 111).

É como se o exercício metapoético consistisse em um processo de realimentação, de renovação do poeta por meio da reflexão sobre seu próprio fazer artístico. A metalinguagem o tornaria mais consciente do ofício. E isso se poderá encontrar em todas as formas de linguagem. De Chalhub (*op. cit.*) retiramos o seguinte exemplo: “(...) uma das cenas do filme *persona*, de Bergman, é queimada com a ponta do cigarro, e a imagem vai se desvanecendo, numa concretização de que o celulóide é a parte material que encena a ficção do filme (...)” (p. 15).

Resumindo, poderíamos situar pelo menos estas duas “funções” na metalinguagem, sem, no entanto, hierarquizá-las: uma seria a de regular a própria língua, explicá-la; a outra seria voltada para uma reflexão não necessariamente sobre a língua, mas sobre a *linguagem* de que se faz uso. Mas é claro que os entendimentos atuais do que seja metalinguagem vão além desses limites, o que não deixa de gerar certa polêmica.

Baseando-se em estudo de O. Rebol, Manuel Luiz G. Corrêa (1993) enumera algumas “propriedades gerais” da função metalingüística, colocando-as em confronto com a função poética. Por questões práticas, destacaremos somente as propriedades referentes à primeira função:

- Propriedades gerais:
  - pressupõe uma linguagem-objeto e uma metalinguagem;
  - fala da linguagem como objeto;
  - pode ser feita conscientemente ou sem que nos demos conta, mas sempre na direção de uma convenção;
  - o objeto que se substitui é o próprio signo;
  - o plano do conteúdo da mensagem metalingüística é comutável em relação ao plano do conteúdo da língua-objeto.
- para que serve:

- o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código para preservar a compreensão;
  - é utilizada em nossa linguagem cotidiana, mas pode ser instrumento científico (ocasião em que busca a univocidade);
  - é utilizada no processo de aprendizagem da língua, particularmente da aquisição da língua materna pela criança;
  - serve para definir a linguagem que se está utilizando;
  - não tem por função significar por si, mas dizer o que o outro sentido significa;
  - serve para informar sobre o código lexical do idioma por meio de estruturas equacionais.
- onde pode ser empregada:
- ocorre em textos explicativos ou didáticos de maneira privilegiada;
  - ocorre quando uma linguagem fala de outro tipo de linguagem, (legenda/foto, por exemplo). (p. 45 - adaptado)

Talvez pelo fato de o artigo de Corrêa ter fins educativos, ele tenha limitado tanto o último subitem. Uma análise não muito profunda das linguagens publicitária, jornalística, musical etc. apresenta-nos um leque de aplicações muito maior para a função metalingüística.

### 3. Metalinguagem e metadiscorso

Retomemos o que entende Chalhoub (*op.cit*) como um dos exemplos de metalinguagem: “Todas as vezes que, no diálogo informal, necessitamos explicar-nos melhor, estamos no âmbito da metalinguagem, isto é, quando alguém diz: *isto é*, rediz em outras palavras o que já havia dito”.

O fato é que, a depender do caso, ou seja, do que se segue a esse *isto é*, podemos estar entrando no campo da *metadiscursividade*, e não da metalinguagem, uma vez que, ao interferirmos em nosso próprio discurso, vamos incidir, seguindo a terminologia jakobsoniana, sobre a *mensagem* e não sobre o código.

Segundo Maingueneau (1997),

(...) o locutor pode, a qualquer momento, comentar a sua própria enunciação no interior dessa enunciação: o discurso é recheado de *metadiscorso*. Este *metadiscorso* pode incidir igualmente sobre a fala do *co-enunciador* para a confirmar ou a reformular: ao mesmo tempo que se realiza, a enunciação avalia-se a si própria,

comenta-se, solicitando a aprovação do co-enunciador (“se me for permitido dizer” “estritamente falando” “ou antes” “quer isto dizer que...”) (p. 70)

Assim como a metalinguagem, o metadiscorso também tem suas funções, algumas das quais vêm confundir-se com as daquela: prossegue Maingueneau (*idem*):

As FUNÇÕES deste metadiscorso são variadas:

- autocorriger-se (“eu deveria ter dito que...” “mais exatamente...”) ou corrigir o outro (“de fato”, “tu queres dizer que...”);
- marcar a inadequação de certas palavras (“se é que isto se pode dizer”, “por assim dizer”...);
- eliminar, antecipadamente, um erro de interpretação (“no sentido exato”, “metaforicamente”, “no verdadeiro sentido da palavra”...);
- desculpar-se (“passe a expressão”, “se me é permitido”...);
- reformular o propósito (“dito de outro modo”, “por outras palavras”, “dessa maneira, para ti...” (p. 70).

Como se depreende dos exemplos dados acima por Maingueneau, é por vezes difícil traçar com exatidão a linha de fronteira que separaria a metalinguagem do metadiscorso. Charaudeau & Maingueneau (2004) afirmam ser o metadiscorso uma das manifestações da *heterogeneidade enunciativa*, segundo terminologia de Authier-Revuz (*apud* Maingueneau, 1997). No entanto, o metadiscorso ainda “pode igualmente recair sobre a fala do co-enunciador, para confirmá-la ou reformulá-la” (Charaudeau & Maingueneau, *op. cit.*).

O *Dicionário de Didática das Línguas* de Gallison & Coste (1983), no verbete *Metalinguagem*, já previa essa possível confusão:

Pelo menos teoricamente, pode resultar uma certa ambigüidade:

- da flutuação nocional entre (...) a “metalíngua” e o “metadiscorso” ou a “metafala” (p. 468)

É de fato tênue a delimitação entre metalinguagem e metadiscorso; segundo Jubran (2000),

Para definirmos metadiscorso, consideraremos sua propriedade específica de auto-reflexividade: é típico das operações metadiscursivas o movimento que leva o discurso a dobrar-se sobre si mesmo e a firma-se enquanto discurso para referenciar o próprio “fazer” discursivo (Risso, 1999). Os fragmentos metadiscursivos focalizam o exercício da linguagem, no contexto das atividades de linguagem em curso em uma interação verbal, comportando a característica de discurso e de glosa sobre o discurso no qual estão imersos (p. 97)

Algumas dessas propriedades, tomadas isoladamente, como por exemplo, “dobrar-se sobre si mesmo”, podem levar a confusões entre metalinguagem e metadiscorso. Mais adiante, a autora procura situar com mais exatidão o local do metadiscorso:

A tomada de elementos discursivos como objeto de referência demonstra que *o metadiscorso tem um estatuto diferente em relação às proposições articuladoras da estrutura informacional do texto*. Enquanto estas atuam imediatamente no plano ideacional, *os enunciados metadiscursivos operam efetivamente no âmbito da*

*atividade enunciativa.* (...) o metadiscorso tem papel importante no estabelecimento da significação de base informacional, ao promover a *ancoragem* dos enunciados ideacionais no espaço discursivo que os gerou e lhes atribuiu sentido. Desse modo, *o metadiscorso desempenha uma função acentuadamente pragmática*, instituindo-se como um dos procedimentos pelos quais a atividade interacional se explicita no texto. (*idem*, p. 97, grifos nossos)

Um exemplo da dificuldade de se definir o local exato da metalinguagem e do metadiscorso pode ser visto nesta antiga tira de Rog Bollen, em *Os bichos*:



No último quadrinho da tira, o Gnu (personagem que se caracteriza por sua fobia a saltar sobre abismos) lembra-nos do código utilizado ao fazer menção “às bordas onduladas dos quadrinhos”, o que é indicador, nessa linguagem especificamente, de sonho – trata-se, portanto, de metalinguagem, uma vez que a utilização desse recurso gráfico é constitutiva desse tipo de linguagem; porém, não há como negar que o enunciado do último quadrinho tem um quê de metadiscursividade, uma vez que a personagem comenta o próprio desenvolvimento da mensagem e sua “ingenuidade” em não perceber isso.

Gaulmyn (*apud* Charaudeau & Maingueneau, 2004) introduziu uma distinção entre enunciados *metadiscursivos*, *metacomunicacionais* e *metalingüísticos*, mas Charaudeau & Maingueneau admitem a freqüente dificuldade de distingui-los. Segundo a classificação de Gaulmyn, os enunciados metacomunicacionais referem-se à “conduta da interação”, como no seguinte exemplo: “vou fazer-lhe uma primeira pergunta”; os metadiscursivos referem-se ao discurso proferido: “portanto, isso também quer dizer...”. Já os enunciados metalingüísticos referem-se à língua e aos seus usos.

No Romance *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez, há uma passagem que, a nosso ver, representa muito bem essa dificuldade de delimitação. Já viúva,

Fermina Daza passa a receber visitas freqüentes de Florentino Ariza, que esperara quase que toda uma vida por estar com ela a sós novamente. Como Fermina lhe tratasse o tempo todo por “o senhor”, Florentino arrisca-se a lembrar-lhe que, nos tempos de juventude, o tratamento dispensado era outro:

- Antes nós nos tratávamos por você.<sup>v</sup>

A princípio, trata-se de um enunciado metacomunicacional, uma vez que, repetindo o que foi dito acima, refere-se “à conduta da interação”; no entanto, não deixa de ser uma referência ao discurso; e, ainda não deixa de ser também um comentário sobre uma particularidade da língua.

Também o exemplo de enunciado metacomunicacional dado por Charaudeau & Maingueneau (*idem*) demonstra a dificuldade de se fazer essa distinção, uma vez que muitos o considerariam um perfeito exemplo de metadiscurso.

O metadiscurso está intimamente ligado, dentro dos *modos de organização do discurso*, (Charaudeau *apud* Oliveira, 2004) ao modo *enunciativo*. O modo enunciativo de organização do discurso tem como *função* gerir os demais modos, a saber, o *narrativo*, o *descritivo* e o *argumentativo*, (*idem*). Devido a essa propriedade, Oliveira (2003) constata que será muito difícil encontrar um texto em que este modo predomine. No entanto, ele dificilmente deixará de ocorrer, pois todo texto precisa, em determinado momento, estar-se autocomentando. Também é importante lembrar que podemos pensar não em um modo predominante no texto, mas no conceito de *seqüências* proposto por J. Michel Adam (*apud* Bronckart, 1999). De acordo com Bronckart, as seqüências são “unidades estruturais relativamente autônomas, que integram e organizam *macroposições*, que, por sua vez, combinam diversas *proposições*, podendo a organização linear do texto ser concebida como o produto da combinação e da articulação de diferentes tipos de seqüência” (p. 218); Na perspectiva de Adam, um texto não seria classificado globalmente como pertencente a um modo de organização predominante, mas sim, seria dividido em pequenos trechos, cada qual dentro de um modo específico. Oliveira (2004) apresenta uma proposta de classificação textual por seqüências, a partir de um trecho do discurso de Antonio em *Julio César*, de Shakespeare, do qual selecionaremos algumas partes:

(...)

Vim para sepultar César, não para o louvar (ENUNCIATIVO)

O mal que os homens fazem vive depois deles. O bem que puderam fazer permanece quase sempre enterrado com os seus ossos. (DESCRITIVO A SERVIÇO DO ARGUMENTATIVO)

Que seja assim para César (ARGUMENTATIVO: trata-se de uma concessão)

O nobre Bruto disse-vos que César era um ambicioso. (NARRATIVO A SERVIÇO DO ARGUMENTATIVO)

A ser isso verdade, a culpa era grave, e César dolorosamente a expiou (ARGUMENTATIVO: e = mas)

Com a autorização de Bruto e dos outros (porque Bruto é um homem honrado, assim como todos os outros são honrados) venho falar nos funerais de César. (ENUNCIATIVO – prova disso é o verbo *dicendi* “falar”), exceto o parêntese, que é ARGUMENTATIVO: a conjunção explicativa é introdutora de argumento.

Ele era, para mim, um amigo fiel e justo. (DESCRITIVO A SERVIÇO DO ARGUMENTATIVO)

Mas Bruto diz que ele era ambicioso, e Bruto é um homem honrado. (ARGUMENTATIVO)

(...) (pp. 186-187)

Alguns teóricos, no entanto, sequer reconhecem o modo enunciativo do discurso. Marcuschi (2002) utiliza um exemplo de carta entre amigos para expor sua tipologia, que inclui, além dos modos (que ele denominará *tipos de texto*) narrativo, descritivo e argumentativo, os modos *injuntivo* e *expositivo*, mas não reconhece o modo enunciativo. Um pequeno trecho da carta (já que Marcuschi também dividiu a carta em seqüências) diz: “É acho que vou terminando...”, e embora possamos classificá-lo dentro do modo enunciativo, Marcuschi prefere denominar essa seqüência como *expositiva*, o que, ressalve-se, dentro de sua tipologia é absolutamente coerente. Mas será que não reconhecer as seqüências enunciativas implicaria não reconhecer uma metadiscursividade? Não necessariamente, a nosso ver.

Azeredo (2001) considera a função textual da *nominalização*, que é um aspecto de coesão textual, como fazendo parte do modo enunciativo. Esse recurso coesivo também cumpriria, no texto, funções *modalizantes*, ou seja, “expressões de opinião e julgamento” (p. 247). Como no exemplo por ele retirado de *O Globo*, em 28/05/98:

Cerca de mil estudantes universitários e secundaristas pararam ontem o trânsito em seis avenidas da Zona Sul, Norte e Centro, para protestar contra a falta de verbas para a educação e pedir a melhoria da qualidade de ensino. A *paralisação* surpreendeu a Polícia Militar e a CET-Rio e causou engarrafamentos em bairros como Gávea, Leblon, Maracanã e Humaitá. (...)

O *protesto* contou com apoio de diretórios acadêmicos, mas não foi comandado por entidades estudantis como UNE e Ebes. Na PUC. O *movimento* foi organizado por um grupo desvinculado do diretório, que há um mês vem percorrendo escolas e faculdades para mobilizar os estudantes. (idem, grifos do autor)

A se concordar com a opinião de Azeredo, o modo enunciativo, além de intratextualmente ter a função de *gerir* os demais modos, teria ainda, discursivamente, uma função modalizante, que daria pistas das posições tomadas pelo enunciador.

Porém, como já observado, há quem não reconheça o modo enunciativo. Décio Rocha<sup>vi</sup> questiona o fato de se colocar em paralelo o modo enunciativo com os demais:

Parece-me bastante hesitante a proposta de alinhar sobre um mesmo plano o que Charaudeau considera como sendo os 4 modos de organização do discurso. Recorro aqui a alguns fragmentos da *Grammaire du sens et de l'expression* para sustentar esse ponto de vista:

. na página 634, o autor fornece uma definição dos modos de organização do discurso segundo a qual trata-se de “princípios de organização da matéria lingüística, princípios que dependem da finalidade comunicativa que o sujeito falante atribui a si mesmo: ENUNCIAR ..., DESCREVER ..., CONTAR ..., ARGUMENTAR ...”;

. na página 635, o autor sustenta que os modos de organização “agrupam os procedimentos de *mise en scène* do ato de comunicação que correspondem a certas finalidades (descrever, contar, argumentar)”, ou seja, já não se faz referência ao ato de ENUNCIAR como sendo uma das finalidades anteriormente apontadas;

.na página 641, o autor fala de 4 modos de organização, incluindo o enunciativo ao lado do descritivo, do narrativo e do argumentativo, como se os quatro possuíssem um mesmo estatuto;

. contudo, na página seguinte (p. 642), o autor explicita que o modo enunciativo possui um estatuto particular na organização do discurso e que ele intervém na *mise en scène* dos demais modos.

Essas são apenas algumas das passagens da referida obra do autor que me fazem pensar que, se os modos de organização do discurso remetem a “princípios de organização da matéria lingüística”, então ganharíamos em coerência se não alinhássemos num mesmo plano os 4 modos anunciados, pois, como “finalidade comunicativa”, enunciar não pode estar situado no mesmo nível que descrever, narrar ou argumentar.

Embora se tenha afirmado, de acordo com Oliveira (2003), a dificuldade de se encontrar textos em modo predominantemente enunciativo, parece-nos que o fazemos ao apresentar este famoso soneto de Gregório de Mattos, em que a metadiscursividade se faz presente do primeiro ao último verso:

*Um soneto começo em vosso gabo:  
Contemos esta regra por primeira,  
Já lá vão duas, e esta é a terceira,  
Já este quartetinho está no cabo.*

*Na quinta torce agora a porca o rabo;  
A sexta vá também desta maneira:  
Na sétima entro já com grã canseira,  
E saio dos quartetos muito brabo.*

*Agora nos tercetos que direi?  
Direi que vós, senhor, a mim me honrais  
Gabando-vos a vós, e eu fico um rei.*

*Nesta vida um soneto já ditei;  
Se desta agora escapo, nunca mais:*

*Louvado seja Deus, que o acabei.*

Não obstante as posições contrárias ou indiferentes à existência de um modo enunciativo de organização do discurso, torna-se difícil, a nosso ver, classificar este poema como narrativo, descritivo ou argumentativo apenas. Marcuschi (op. cit.), em sendo coerente com sua terminologia, teria de localizá-lo no modo expositivo; talvez outros enxerguem nele traços de narração, com momentos narrativos explícitos (certo equilíbrio inicial, desequilíbrio, clímax e reequilíbrio). No entanto, mantemos nossa posição de classificá-lo como organizado dentro do modo enunciativo.

### 3.1. Samba, metalinguagem e metadiscurso

É necessário que se antecipem algumas considerações sobre metalinguagem e metadiscurso em letras de samba, de modo que, no momento oportuno, não se tome uma coisa por outra. Este subcapítulo buscará, então, definir o metadiscurso nas letras de samba, para que, mais adiante, os sambas ditos metalingüísticos sejam estudados sem necessidade de maiores problematizações.

Assim como ocorrerá em qualquer outro gênero, o metadiscurso nas letras de samba se dará quando o samba estiver “glosando” a si mesmo; ou seja, a mensagem estará voltada para si mesma. Como a diferença entre esta situação e aquela encontrada nos sambas que este trabalho pretende estudar é por vezes difícil de estabelecer, voltemos a caracterizar cada um dos tipos de samba metalingüísticos objetos de nosso estudo, comparando-os com os sambas em que ocorrer o metadiscurso:

- 1) Os chamados **metassambas** narram a história do samba e descrevem a vivência dos sambistas e o universo que os rodeia;
- 2) Os sambas **metapoéticos**, por seu turno, descrevem o *fazer poético* que se considera ser a feitura de uma letra de samba;
- 3) Já os sambas metalingüísticos **propriamente ditos** constituem um comentário sobre a língua em que foram compostos, no caso, o português.

Portanto, somente ocorrerá metadiscurso caso a letra do samba teça esse comentário como que no momento da enunciação. Tomemos esse exemplo do samba *Mas que nada*, de Jorge Ben:

Este samba, *que é misto de maracatu*  
*É samba de preto-velho*  
*Samba de preto tu* (grifo nosso)

É como se o sambista estivesse chamando a atenção do interlocutor: “vejam bem, estou falando deste samba que está sendo cantado agora”.

Na década de 60, o sambista portelense Luiz Ayrão compôs um samba-canção (com uma *roupagem* bem próxima ao pop romântico), cujo título, *Nossa canção*, já chamava a atenção para seu caráter metadiscursivo:

*Olha aqui, preste atenção*  
 Essa é a nossa canção  
 Vou cantá-la seja onde for  
*Para nunca esquecer o nosso amor, nosso amor*  
*Veja bem, foi você*  
*A razão e o porquê*  
*De nascer esta canção assim*  
*Pois você é o amor que existe em mim*  
*Você partiu e me deixou*  
*E nunca mais você voltou*  
*Pra me tirar da solidão*  
 E até você voltar  
 Meu bem, eu vou cantar essa nossa canção (grifos meus)

Fica claro que a pretensão do eu-lírico é mostrar à amada ausente a canção que foi composta especialmente para ela, e que continuará a ser cantada até que ela volte. E que cada enunciação da música é uma atualização de seu discurso, uma perene presentificação da mensagem.

Na bossa-nova, um clássico exemplo de metassamba (porque, em última instância, bossa-nova é samba<sup>vii</sup>) é *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça. Segundo Severiano & Mello (1998), é “o exemplo da mais perfeita integração texto/melodia que se conhece na música popular brasileira” (p. 41). Afirmam ainda:

Produto de um experimentalismo conscientemente desenvolvido por dois compositores de talento, o “Samba de uma nota só” é a mais bossa nova de todas as composições que constituíram o movimento. Jobim e Mendonça trabalhavam juntos música e letra, com a predominância do primeiro na música e do segundo na letra (*idem, ibidem*).

O mais interessante nessa composição, além da predominância da metadiscursividade, é justamente seu caráter intersemiótico, em que as linguagens verbal e musical se integram perfeitamente:

*Eis aqui este sambinha*  
*Feito de uma nota só*  
*Outras notas vão entrar*

*Mas a base é uma só  
 Esta outra é consequência  
 Do que acabo de dizer  
 Como eu sou a consequência  
 Inevitável de você  
 Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada  
 Ou quase nada  
 Já me utilizei de toda a escala e no final não sobrou nada  
 Não deu em nada  
 E voltei pra minha nota  
 Como eu volto pra você  
 Vou contar com a minha nota  
 Como eu volto pra você  
 E quem quer todas as notas  
 Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó  
 Vive sempre sem nenhuma  
 Fique numa nota só.*

É comum nos chamados “sambas-de-roda”, marcados pelo improviso, certa recorrência à metadiscursividade. O próprio *Pelo telefone*, que, embora registrado em nome de Donga e de Mauro Ferreira, foi composto a partir de um recorte de vários improvisos de rodas de samba, apresenta metadiscurso em uma de suas estrofes:

*Porque este samba  
 (Sinhô, sinhô)  
 É de arrepiar  
 (Sinhô, sinhô)  
 Põe perna bamba  
 Mas faz gozar*

Os chamados sambas-de-roda têm tradição derivada de outros ritmos marcados pela improvisação, como o calango e a embolada, entre tantos outros. Segundo Nei Lopes (2005), o calango tem característica de “porfia”, ou seja, de desafio, o que leva muitas vezes o improvisador a chamar a atenção do desafiado para seu próprio canto: de Lopes (*idem*) retiramos este exemplo de um desafio entre os calangueiros Zé Curisco e Plínio, transcrito por Pereira da Silva em 1976:

**Curisco:**

*Óia lá que eu tô falando,  
 Vorte aqui que eu vô falá  
 Mete o dedo sanfonêro  
 Fáis as teclas conversá.  
 Tô aqui porque cheguei  
 Não demoro prá falá*

*A cachaça tá no copo  
E a peroba tá no á  
O calango é meu remédio  
Quando eu tô passando má  
Moro dentro da sanfona  
Perto do baixo de cá*

**Plínio:**

*Falô bunito  
Gostei do seu proseá  
Meu chapéu rasgô na copa  
De tanto cumprimentá  
Eu tô falando,  
De tanto cumprimentá  
Tenho verso na cabeça  
Quiném letra no jorná  
De cada fôia de mato  
Tiro um verso pra cantá. (...) (p. 93)*

O mesmo ocorre neste exemplo tirado de um samba de roda registrado pelo cronista Vagalume, em 1978, em visita ao Morro da Favela:

*Tira, tira, meu bem, tira  
Tira meu bem este tom  
Enquanto no samba se gira  
Vamos só vê quem é bom*

Mais modernamente, Roberto Ribeiro gravou *Roda de Samba* (1988), de Efsen, Marquinhos PQD e Franco, música que buscava reproduzir o clima dos antigos sambas de partido-alto:

*Abre essa roda que eu vou  
Não deixa a roda fechar  
Vou devagarinho, vou bem miudinho  
Eu quero sambar  
Abre essa roda que eu vou  
Não deixa a roda fechar  
Meu samba na roda tá sempre na moda  
E não vai acabar (...)  
Quem não samba bate palma  
Que na palma eu vou sambar  
Vou devagarinho, vou bem miudinho  
Que eu quero sambar (...)*

Poder-se-ia dizer que o exemplo acima é somente mais um exemplo de metassamba, o que não deixa de ser verdade. Isso porque dificilmente um trecho metadiscursivo de um samba deixará de estar fazendo alusão ao próprio samba que está sendo cantado. Portanto,

pode-se dizer que, de modo geral, todo trecho de um samba marcado por metadiscursividade terá grande chance de ser metalingüístico, por também se aproximar do que chamamos de metassamba. E, novamente, talvez por razões outras, se apresentam as dificuldades de traçar uma clara fronteira entre metalinguagem e metadiscurso.

No entanto, pode-se dizer que uma presença constante nos sambas metadiscursivos é o elemento dêitico, que é justamente o que atualiza o enunciado: “Este samba”, “Esta nossa canção”, “Eis Aqui este sambinha”, “Esta outra [nota] é consequência do que acabo de dizer”, “Porque este samba é de arrepiar” etc. Talvez essa seja uma boa pista de investigação para uma tentativa de melhor identificar estes *tipos* de samba.

Nos sambas-de-roda, assim como em todos os gêneros marcados pelo improviso, há a presença constante da glosa, da auto-referência, do comentário do canto do enunciador e do co-enunciador. Enfim, de metadiscurso. No entanto, na prática, sabe-se que grande parte dos versos já está mais ou menos arquivada na memória dos desafiantes, o que caracterizaria um autêntico exercício de intertextualidade, assunto de que trataremos no próximo capítulo.

#### 4. Metalinguagem e intertextualidade

Segundo Valente (*op. cit.*), “a intertextualidade é um dos traços da metalinguagem” (p. 122). A afirmação se justificaria pelo fato de que toda referência a outros textos será uma retomada à linguagem, mas no presente estudo cabe perguntar se toda sorte de intertextualidade, ou mesmo qualquer forma de intertextualidade configurará também metalinguagem.

Chalhub (2002) corrobora a visão de Valente, ao afirmar que “A intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior” (p. 52). A concepção de intertextualidade de Chalhub, assim como a de Valente, engloba tanto o que Laurent Jenny (1979) chamou de intertextualidade *interna* (quando o autor cita a si próprio) quanto de *externa* (quando a citação é a outro autor). Desse modo, Carlos Drummond de Andrade, ao citar a si mesmo em “Consideração do poema”:

*Uma pedra no meio do caminho  
Ou apenas um rastro, não importa.  
Estes poetas são meus (...),*

Estaria em intertextualidade interna com o seu célebre “No meio do caminho”. Já Manuel Bandeira estaria em intertextualidade externa ao citar o bardo lusitano em “A Camões”:

*Não morrerá, sem poetas e soldados  
A língua em que cantaste rudemente  
As armas e os barões assinalados.*

Chalhub (*idem*) vai além e afirma que outra obra de Bandeira, “Poética” (“Estou farto do lirismo comedido/ Do lirismo bem comportado/ Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. Diretor...”) está em relação de intertextualidade – e, por extensão, na visão da autora, metalinguagem – com poemas parnasianos como “Profissão de fé”, de Olavo Bilac (“...Quero que a estrofe cristalina/ Dobrada ao jeito/ do ourives, saia da oficina/ sem um defeito...”).

Tratar-se-ia, nesse caso, de uma batalha entre diferentes concepções de poesia, diferentes modos de ver o mundo, portanto, diferentes linguagens? Pensamos, consoante Fiorin (2004) que um embate entre diferentes visões de mundo, como ocorre no caso dos poemas modernistas que satirizavam os parnasianos, está muito mais ligado ao conceito de *interdiscursividade* (que abordaremos mais adiante) do que de *intertextualidade*. Cabe ainda perguntarmos se tanto a intertextualidade externa quanto a interna configuram aquilo que poderíamos chamar de metalinguagem. É também necessário perguntar a que Chalhub se refere mais especificamente quando fala em “linguagem anterior”. Qual a amplitude do conceito de linguagem que temos de aceitar? Esse parece ser o fator preponderante para delimitar a abrangência da metalinguagem dentro da língua. Cremos ainda que, para tentar chegar a alguma conclusão, é necessário abordar ainda conceitos como polifonia, dialogismo e outros afins.

Segundo Meserani (1995),

*Intertextualidade* é uma expressão do léxico atual da teoria da literatura criada pela semiótica Julia Kristeva, para designar o fenômeno da relação dialógica entre textos. As primeiras formulações sobre esta relação, em termos de imanência do texto e não de influências marcadas extratextualmente, vêm de dois ensaios pioneiros de autores ligados ao formalismo russo. O primeiro, “Dostoievsky e Gogol: contribuição à teoria da paródia”, de J. Tynianov, foi publicado em 1921. Posteriormente, em 1929, surge “Problemas da poética de Dostoievsky”, de M. Bakhtin, a quem se devem as expressões *dialogismo* e *polifonia* transpostas para o campo da crítica e da poética literárias (pp. 63-64)

Portanto, o termo *intertextualidade* teria sido desenvolvido por Kristeva a partir do conceito bakhtiniano de *dialogismo*. No entanto, para Fiorin (2003), o termo criado por Kristeva empobreceu o conceito de *dialogismo*. Assim ele expõe seu pensamento:

Quando o semiótico russo foi introduzido no Ocidente, provocou vivo interesse. No entanto, seu pensamento foi um pouco empobrecido. À rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade. Foi Kristeva quem, no ambiente do estruturalismo francês dos anos 60, pôs em voga esse conceito. (p. 29)

Fiorin justifica sua afirmativa pelo fato de que, em Bakhtin, o dialogismo compreendia uma ordem de fenômenos, como o discurso objetivado - ou seja, o discurso da personagem representada, característica fundamental do romance moderno – que foram deixados de lado ao se propor o conceito de intertextualidade:

Esse fenômeno [*o do discurso objetivado*] não pode ser ignorado, pois é ele que dá ao romance a característica da plurivocidade (Idem, 1988). É isso que permite produzir o confronto de discursos produzidos em vários lugares sociais, que caracteriza o romance. Esses discursos traduzem as visões do mundo que permeiam uma formação social. Nos romances de Balzac, por exemplo, manifestam-se as vozes da aristocracia, da burguesia e da pequena burguesia. (idem, p. 35)

O que se percebe, no entanto, é o uso de um termo por outro, indiscriminadamente, sendo que o termo adotado por Kristeva tem uso muito mais largo. Quanto à noção de *polifonia*, vem da distinção que Bakhtin fazia entre romances *monológicos* e *polifônicos*. Aqueles conteriam personagens veículos de uma única ideologia, de uma única visão de mundo, ao passo que nestes “cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundivivência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra”, como bem define Edward Lopes (2003); para Bakhtin, o representante máximo do romance monológico seria Tolstói, ao passo que Dostoievski inauguraria o romance polifônico em seu país.

Feita essa breve conceituação, prossigamos na discussão do problema. Já tornou-se célebre entre os estudiosos da obra de Bakhtin a seguinte passagem:

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências. *Um locutor não é o Adão bíblico*, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. A idéia simplificada que se faz da comunicação, e que é usada como fundamento lógico-psicológico da oração, leva a evocar a imagem desse Adão mítico. (Bakhtin, 2000, p. 319 – grifo nosso)

Portanto, tudo já foi dito da mesma ou de outra forma, todos os enunciados estão em franco diálogo. Ou, como dizia Fernandes Pinheiro, citado por Antonio Candido (1975): “É

uma ilusão dos parvos ou ignorantes acreditarem que possuem tesouros de originalidade, e que aquilo que pensam, ou dizem, nunca foi antes pensado, ou dito por ninguém” (p. 11). O trecho acima poderia, então, servir de suporte ao seguinte raciocínio: se intertextualidade também é metalinguagem, e todos os enunciados são de certa forma intertextuais (porque dialógicos), então o tempo todo estamos fazendo metalinguagem. E, se tudo é metalinguagem, esta passa a ser sinônimo de linguagem. Logo, mostrar-se-ia redundante o conceito de metalinguagem? É por isso que acreditamos que é necessário estabelecer critérios mais exatos para a abrangência da intertextualidade enquanto metalinguagem.

Como parte do curso de Doutorado em Língua Portuguesa na UERJ, na disciplina “Descrição do Português contemporâneo” durante o 1º semestre de 2006, o professor André Valente propôs a seus doutorandos a seguinte questão: “A intertextualidade faz parte da função metalingüística?” É bom frisar que a própria elaboração da questão já demonstra que se trata de uma questão em aberto. Propomo-nos a analisar as respostas que consideramos mais relevantes:

Um dos doutorandos, Marcos Ponciano, disse pensar que “a intertextualidade pode ser aproximada da função metalingüística a partir do momento que tomemos a relação dialógica como parte integrante da linguagem e admitamos como código texto (ou literatura, ou propaganda etc.)”. Repare-se que ele condiciona essa aproximação à admissão do texto como código, o que pode configurar certa artimanha teórica: não estaria havendo aqui, novamente, como no caso da confusão entre metalinguagem e metadiscurso, uma quebra de fronteira entre código e mensagem? No entanto, mais à frente, reconhece que o conhecimento de mundo do leitor se dá de modo exterior ao código, portanto, não se poderia aproximar a relação dialógica da função metalingüística. Conclui, enfim, que a inserção da intertextualidade na função metalingüística “desloca a proposta de Jakobson”, “tratando o texto e a textualidade como código”. Ponciano termina seu trabalho reconhecendo a necessidade de revisão do conceito de função metalingüística.

Outro doutorando, Marcos Antonio Gonçalves, primeiro define intertextualidade e metalinguagem separadamente, para concluir que “a intertextualidade tem um valor semântico-pragmático que serve de base para a compreensão daquilo que denominamos texto.” Isso o faz entender que “a intertextualidade é um código (texto) que explica o próprio código, ou seja, um texto explicando outro texto, dando precisão ao código utilizado pelo

emissor através de informações conceituais, definições e explicações, sem as quais um texto poderia ser incompreensível”.

Novamente parece-nos que a aproximação só se torna possível pelo fato de que se está considerando *texto* como *código*, o que é no mínimo questionável. Duas outras passagens da resposta de Marcos Antonio parecem denunciar essa imprecisão conceitual: logo em seguida, ele afirma que “partindo dessa premissa, pode-se ressaltar que a intertextualidade, até certo ponto, confunde-se (*sic*) com a função metalingüística, no sentido de apresentar algumas características próprias dessa função”.

Primeiramente, o próprio uso do verbo *confundir* já indica certa, com o perdão da redundância, confusão. Em segundo lugar, o fato de intertextualidade e metalinguagem compartilharem algumas características não é suficiente para se colocá-las no mesmo plano.

Por fim, conclui: “Dessa maneira, podemos *admitir* que a intertextualidade faz parte da função metalingüística, pois serve de suporte para que um *código (mensagem)* seja compreendido através de outros código, ou seja, *a explicação da língua pela própria língua* (grifos nossos).

A conclusão acima novamente dá margem a grande confusão terminológica, uma vez que iguala código e mensagem. E, novamente, o esquema jakobsoniano estaria sendo deslocado. Ou o esquema de Jakobson estaria errado, passível de revisão, ou não se estariam respeitando os limites de um e de outro elemento da comunicação.

Já Kátia Regina Rebello da Costa recorre à etimologia do prefixo *meta*, que, segundo o *Aurélio Séc. XXI*, significa *mudança, posteridade, além, transcendência, reflexão crítica sobre*; ou seja, que remete às noções de *transformação, transposição, transcendência e sucessão*”. Conclui, a partir daí: “*Metalinguagem* significa, portanto, constituir-se, fazer-se através do outros, pela remissão a esse outro; e significa, também, a possibilidade da constituição de tantos outros”.

É bem verdade que o prefixo *meta* possui diferentes significados, mas o que se encontra no termo *metalinguagem*, conforme proposto por Alfred Tarski em 1930 (Chalhub, 2002b), está bem delimitado como *reflexão sobre*, não comportando, a nosso ver, outras idéias, como se pode depreender, por exemplo, do conceito de *metacompetência*, jargão administrativo, ou da palavra *meteoro*.

Por fim, o trabalho de Lúcia Deborah Araujo foi um dos poucos inclinados a negar essa associação: “Se a metalinguagem está centrada no código e no uso que dele se faz, (...) a

ocorrência intertextual, que não focaliza necessariamente esse código, mas atravessa os discursos do outro e, *transproduzindo-os*, trata de qualquer matéria, talvez não seja um traço da função metalingüística”. Conclui: “A metalinguagem apresenta-se, a nosso ver, como um aspecto da prática comunicativa; a intertextualidade, como um aspecto da prática discursiva (...).

A resposta acima pareceu-nos prudente ao deixar bem claro que a metalinguagem e a intertextualidade, até que se redefinam tais conceitos, assim como os próprios conceitos de *código*, *mensagem* e *linguagem*, encontram-se em planos diferentes e não podem, a princípio, ser confundidos. Não estamos dizendo com isso que tomamos uma posição definitiva em relação a este assunto. Não dispomos ainda de elementos teóricos para tal. Mas queremos apenas demonstrar que nos inclinamos a concordar que não é seguro colocar-se a metalinguagem e a intertextualidade em um mesmo plano.

#### 4.1. Samba, intertextualidade e interdiscurso

Vamos nos utilizar de um exemplo clássico de dialogismo ou intertextualidade no universo do samba para nos auxiliar na análise da polêmica questão à luz do gênero que nos propomos a estudar. Em show gravado ao vivo no Teatro Rival (RJ), em 1999, Miltoninho, um dos integrantes do quarteto MPB-4, introduz um *pot-porri* cantado pelo grupo, com sambas de Noel Rosa e Wilson Batista, com a seguinte fala:

Conta a lenda que nos anos 30, o Noel Rosa ouviu uma canção pelo rádio na voz de Sílvio Caldas, era uma música de Wilson Batista, um compositor novo, e ele tratava a malandragem assim, de uma forma que o Noel não gostou muito não. Noel ouviu aquilo e resolveu responder musicalmente naquela canção. E deu início a uma polêmica entre Noel e Wilson Batista, uma polêmica que rendeu frutos maravilhosos pra música popular brasileira. Hoje aqui a gente vai reviver essa polêmica (...)<sup>viii</sup>

*Com chapéu de lado,  
Tamanco arrastando,  
Lenço no pescoço,  
Navalha no bolso,  
Eu passo gingando  
Provoco o desafio  
Eu tenho orgulho  
Em ser vadio*

*Sei que eles falam  
Desse meu proceder  
Eu vejo quem trabalha  
Andar no miserê*

*Eu sou vadio  
 Porque tive inclinação  
 Eu me lembro, era criança  
 Tirava samba-canção*

Noel Rosa indignou-se com a letra que, segundo ele, maculava a imagem do sambista, e compôs a seguinte resposta para Wilson:

*Deixa de arrastar o teu tamanco,  
 Pois tamanco nunca foi sandália,  
 Tira do pescoço o lenço branco,  
 Compra sapato e gravata,  
 Joga fora essa navalha  
 Que te atrapalha*

*Com o chapéu de lado deste rata,  
 Da polícia quero que escapes  
 Fazendo um samba-canção  
 Já te dei papel e lápis,  
 Arranja um amor e um violão*

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

Wilson Batista devolveu em seguida:

*Você que é mocinho da vila,  
 Fala muito em violão  
 Barracão e outros fricotes mais  
 Se não quiser perder o nome  
 Cuide bem do microfone  
 Deixe quem é malandro em paz  
 Injusto é seu comentário  
 Fala de malandro quem é otário  
 Mas malandro não se faz  
 Eu, de lenço no pescoço  
 Desacato, também tenho meu cartaz  
 (modéstia à parte, eu sou rapaz)*

A resposta de Wilson fez com que Noel nos presenteasse com um dos grandes clássicos do samba, *Palpite infeliz*:

*Quem é você que não sabe o que diz?  
 Meu Deus do céu, que palpite infeliz!*

*Salve Estácio, Salgueiro e Mangueira,  
Oswaldo Cruz e Matriz  
Que sempre souberam muito bem  
Que a Vila não quer abafar ninguém  
Só quer mostrar que faz samba também*

*Fazer poema lá na vila é um brinquito  
Ao som do samba danço até o arvoredor  
Eu já chamei você pra ver, você não viu porque não quis  
Quem é você que não sabe o que diz? (...)  
A vila é uma cidade independente  
Que tira samba, mas não quer tirar patente  
Pra que ligar a quem não sabe onde tem o seu nariz  
Quem é você que não sabe o que diz?*

A brilhante composição de Noel fez com que Wilson perdesse a elegância e compusesse dois sambas bem “agressivos”: *Conversa fiada*, em que atacava o bairro de Noel, e o cruel *Frankstein* (sic) *da Vila*, um dos capítulos mais funestos de nossa música popular, uma óbvia referência à deformidade facial de Noel:

*Boa impressão nunca se tem  
Quando se encontra um certo alguém  
Que até parece um Frankstein  
Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração  
Entre os feios é o primeiro da fila  
Todos reconhecem lá na Vila  
Essa indireta é contigo  
Depois não vai dizer que eu não sei o que digo  
Sou teu amigo*

A lista não está completa; outros sambas foram compostos nessa polêmica, que parece ter culminado com a também célebre *Feitiço da Vila*, de Noel, mas por ora os sambas arrolados nos bastam para perceber que se trata claramente de uma relação de intertextualidade externa, em que um autor dialoga com o outro. No entanto, a única forma de considerar que ocorre metalinguagem nessa relação dialógica seria considerar que os textos acima são *códigos*, e não *mensagens*. Ou que, a cada vez que se estivesse aludindo a outro samba, se estivesse recorrendo a uma espécie de *supercódigo*, *hipercódigo*. Mas aí correríamos o risco de, novamente, cair na questão da redundância; E talvez resida aqui a maior dificuldade para essa aproximação. Pensamos constituir o universo do samba (ainda que não uno), como elemento de nossa cultura, um sistema semiótico próprio, daí defendermos a existência do chamado metassamba. *Palpite infeliz*, por exemplo, apresenta uma série de elementos ligados ao campo semântico do samba. Mas acreditamos que o que o

torna um samba metalingüístico é sua própria composição interna, e não a relação dialógica que estabelece com outras composições.

Perrone (1988), sem intenção aparente de problematizar os conceitos, estabelece um critério que nos faz pensar um pouco mais no assunto. Ao analisar a obra de Chico Buarque, constata a presença de intertextualidade literária (ou seja, externa) em uma série de obras de Chico (p. 46), fato que não constitui em si novidade; mais adiante (p. 56), reconhece a existência de uma intertextualidade *interna* na obra do compositor, como no caso de *Essa moça tá diferente*, da qual faz uma leitura que vale a pena reproduzir na íntegra:

Na canção *metalingüística* “Essa moça tá diferente”, Chico confronta uma transfiguração real: as mudanças na música popular brasileira e nos gostos do público jovem, ambos simbolizados no texto por “a moça”. Chico escreve as estrofes desta composição em quadras, a forma mais divulgada da poesia popular para fazer observações irônicas sobre a “modernização” musical e sobre as mudanças nos valores culturais que o teriam afetado (grifo nosso).

Essa moça ta diferente  
Já não me conhece mais  
Está pra lá de pra frente  
Está me passando pra trás

Esta moça ta decidida  
A se supermodernizar  
Ela só samba escondida  
Que é pra ninguém reparar

Eu cultivo rosas e rimas  
Achando que é muito bom  
Ela me olha de cima  
e vai desinventar o som

faço-lhe um concerto de flauta  
e não lhe desperto emoção  
ela quer ver o astronauta  
descer na televisão...  
essa moça é a tal da janela  
que eu me cansei de cantar  
e agora está só na dela  
botando só pra quebrar...

Este uso de “janela” é facilmente decifrado como uma referência a “Ela e sua janela”, “Carolina” e “Januária”, e às personagens femininas daquelas canções. (*idem, ibidem*)

A análise de Perrone nos faz pensar na seguinte hipótese: se por um lado torna-se difícil associar os casos de intertextualidade *externa* à metalinguagem, talvez não seja tanto quando se trata dos casos de intertextualidade *interna*, uma vez que, no segundo caso, o autor está fazendo uma auto-reflexão sobre o seu próprio fazer poético; nesse caso, retomando os exemplos dados por Chalhub (2002), poder-se-ia admitir uma metalinguagem quando Drummond retoma a sua *Pedra no caminho*, o que não ocorreria quando Bandeira cita

Camões. É uma hipótese que cremos valer a pena levantar, ainda que seus alicerces não sejam os mais firmes.

Portanto, voltando ao caso de Noel, se tendemos a rejeitar traços de metalinguagem em seu diálogo musical com Wilson Batista, podemos aceitar que há metalinguagem em alguns de seus trabalhos auto-referentes, como é o caso de *De babado* (parceria com João Mina), em que ocorre a citação da já citada *Palpite infeliz*:

*Com vestido de babado  
Eu comprei lá em Paris  
Eu sambei num batizado  
Não dei palpite infeliz  
(você não viu porque não quis)*

Há ainda a ocorrência de um *interdiscurso* em determinadas letras de samba. Em nossa pesquisa, pudemos coletar alguns sambas que dialogam com correntes filosóficas ou com ideologias vigentes. Vejamos o caso de *Chico Brito*, de Wilson Batista:

*Lá vem o Chico Brito  
Descendo o morro nas mãos do Peçanha  
É mais um processo  
É mais uma façanha  
Chico Brito fez do baralho o seu melhor esporte  
É valente no morro  
E dizem que usa uma erva do norte  
Quando menino esteve na escola  
Era aplicado, tinha religião  
Quando jogava bola era escolhido para capitão  
Mas a vida tem os seus revezes  
Diz sempre Chico defendendo teses:  
Se o homem nasceu bom  
E bom não se conservou  
A culpa é da sociedade que o transformou*

Os três últimos versos atravessaram os séculos, desde Rousseau, até servir de inspiração, sabe-se lá por que caminhos, a um compositor de pouquíssima escolaridade, morador do Morro da Mangueira.

Há ainda o caso de *Aos pés da cruz*, de Zé da Zilda e Marino Pinto, em que o famoso aforismo de Pascal, já popularizado, é evocado:

*O coração tem razões  
Que a própria razão desconhece  
Faz promessas e juras, depois esquece  
Seguindo este princípio  
Você também prometeu*

*Chegou até a jurar um grande amor,  
Mas depois esqueceu...*

Maingueneau (1997) afirma que “O *interdiscurso* está para o *discurso* como o *intertexto* está para o texto”. Segundo Fiorin (2004), na perspectiva da análise de discurso da linha francesa (a chamada AD), o discurso já é constitutivamente heterogêneo, daí tornar-se a unidade de análise da AD. Observando as letras dos sambas acima, percebe-se a diferença mais visível entre o intertexto e o interdiscurso: o primeiro se mostra textualmente no fio do discurso, o que não ocorre com o segundo; eis porque no segundo caso o texto pode carregar de forma bem mais sutil as marcas ideológicas que o constituíram, como no caso de *O bonde de São Januário*, de Ataulfo Alves e Wilson Batista, composição que atendia aos interesses do Estado Novo de Vargas:

*Quem trabalha é que tem razão  
Eu digo e não tenho medo de errar  
O bonde de São Januário  
Leva mais um operário  
Sou eu que vou trabalhar*

Os exemplos acima serviram apenas para demonstrar que, assim como se podem encontrar traços metalingüísticos em uma serie de sambas, é igualmente possível detectar vários indícios de intertextualidade e de interdiscursividade no gênero, mas não há que, necessariamente, se relacionar uma coisa com a outra. Acreditamos que, somente a partir do momento em que o conceito de linguagem, assim como diversos conceitos ligados às teorias da própria linguagem, da comunicação e do discurso estiverem mais nitidamente definidos, delimitados e co-relacionados, será possível (ou não) agrupar a noção de metalinguagem à de intertextualidade e a outras afins. Nem sequer é possível afirmar se há possibilidade ou mesmo necessidade dessa “redefinição” de conceitos. O certo é que, por ora, limitamo-nos a desconfiar de que estabelecer essa relação (metalinguagem = intertextualidade/interdiscurso) de modo definitivo seria forçoso.

## 5. O metassamba<sup>ix</sup>

O assim chamado *metassamba* caracteriza-se pela reflexão e pela referência ao gênero samba e aos diversos elementos que laboram na construção de seu universo: o sambista, o morro, os instrumentos musicais, as escolas de samba, a indústria do carnaval etc. É, dentre os chamados sambas metalingüísticos, certamente, o de maior ocorrência. Pode-se dizer, sem dúvida, que um dos temas preferidos do compositor de samba é o próprio samba. Em muitos casos, o objetivo do compositor é traçar um painel histórico do gênero. É o que ocorre nesta composição de Cartola e Carlos Cachaca, *Tempos idos* (1944):

*Os tempos idos, nunca esquecidos  
Trazem saudades ao recordar  
É com tristeza que relembro  
Coisas remotas que não vêm mais  
Uma escola na praça onze, testemunha ocular  
E perto dela uma balança  
Onde os malandros iam sambar  
Depois aos poucos, o nosso samba  
Sem sentirmos se aprimorou  
Pelos salões da sociedade  
Sem cerimônia ele entrou  
Já não pertence mais à praça  
Já não é samba de terreiro  
Vitorioso ele partiu para o estrangeiro*

*Foi muito bem representado pela inspiração  
De geniais artistas  
O nosso samba, humilde samba  
Foi de conquistas em conquistas  
Consegui penetrar no municipal  
Depois de percorrer todo o universo  
Com a mesma roupagem que saiu daqui  
Exibiu-se pra marquesa de Kent no Itamaraty*

Essa é sem dúvida uma visão otimista da história do samba, contada por quem vivenciou sua história praticamente desde seus primórdios. Já não é o que ocorre em *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento:

*Samba, agoniza mas não morre  
Alguém sempre lhe socorre  
Antes do suspiro derradeiro  
Samba, negro forte, destemido  
Foi duramente perseguido  
Nas esquinas, nos botequins, nos terreiros  
Samba, inocente pé-no-chão  
A fidalguia do salão  
Te abraçou, te envolveu  
Mudaram toda a sua estrutura  
Te impuseram outra cultura  
E você nem percebeu*

O contexto histórico que cercou a composição de cada um desses sambas pode explicar as diferentes visões: ao passo que Cartola e Carlos Cachça viviam, quando da composição de “tempos idos”, um momento de valorização da cultura nacional (em torno da chamada “Era do rádio”), Nelson Sargento comporia “Agoniza mas não morre” num momento em que as rádios brasileiras privilegiavam a produção musical norte-americana.

Um ponto em comum, entretanto, entre os dois sambas – e muitos outros do tipo – é a personificação do gênero: na composição de Cartola e Cachça, ele “se aprimorou”, “pelos salões da sociedade sem cerimônia entrou”, “vitorioso partiu para o estrangeiro”, “foi de conquistas em conquistas”, “conseguiu penetrar no municipal depois de percorrer todo o universo” e “exibiu-se pra Marquesa de Kent no Itamaraty”. Já em Sargento, sua história é de sofrimento: “Agoniza mas não morre”, “foi duramente perseguido nas esquinas, nos botequins, nos terreiros”. Para Sargento, o samba, para ter aceitação, sofreu um processo de manipulação de sua estrutura. Mas o samba é “inocente, pé-no-chão”, não teve capacidade de

perceber o que lhe foi feito para que se tornasse palatável aos ouvidos da “fidalguia do salão”.

Em ambos os casos, há uma clara relação metonímica. De fato, foram os sambistas, cantores e/ou compositores, que colheram os louros da fama ou que sofreram a agonia da transformação descaracterizadora, segundo a ótica de cada um dos compositores. O que também fica claro é a identificação percebida pelos compositores entre a história do negro no Brasil e a história do gênero musical que melhor lhe representa.

Outro clássico samba, *Argumento*, de Paulinho da Viola, também denuncia a descaracterização do gênero:

*Tá legal, eu aceito argumento  
Mas não me altere o samba tanto assim  
Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
De um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim*

*Sem preconceito ou mania de passado  
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar  
Faça como o velho marinheiro  
Que durante o nevoeiro  
Leva o barco devagar*

Coutinho (2002) destaca trecho de entrevista do compositor ao jornal *O Globo*, em 19/6/1975, em que Paulinho afirma que “não tem intenção de defender uma pretensa forma pura do samba, mas sua condição de *linguagem popular*, prejudicada pelos interesses do mercado capitalista” (138, grifo nosso):

Eu não quis fazer uma defesa desta ou daquela forma de samba. Acho que um sambista não deixa de ser sambista porque faz coisas que não têm a princípio nada a ver com o samba. O problema do samba é outro, muito mais complexo. [...] o samba “Argumento” nasceu de uma conversa com um amigo meu muito ligado ao samba. Ele defende as grandes escolas de samba e acha que a infiltração e a descaracterização que as escolas vêm sofrendo fazem parte de um processo evolutivo. Eu não concordo. Acho que foi o samba que perdeu com isso tudo. Perdeu qualidade na medida em que assumiu um compromisso comercial. (*idem, ibidem*)

Por vezes, um metassamba não representa a história ou as características do gênero, mas, também em uma relação metonímica, narra histórias que se passam no universo do sambista, em que, como no caso do divertido samba que se segue, um instrumento musical é índice da atividade do narrador; trata-se de *Cavaco emprestado*, do mangueirense Padeirinho, nas palavras de Nei Lopes (2003), “um dos grandes estilistas do samba e grande

partideiro”, autor de antológicos sambas sincopados sobre o cotidiano do mundo do samba, na linha de Geraldo Pereira” (p. 144):

*Você quebrou meu cavaco de estimação  
E não pagou, por que razão?  
Agora mesmo quero indenização  
Porque se não, se não, se não  
Se não, não sei não  
Você pegou meu cavaquinho emprestado  
E levou pra todo lado  
Nem sequer me convidou  
Ganhou dinheiro, tirou onda de artista  
Quero pagamento à vista do meu cavaquinho que você quebrou*

O metassamba, muitas vezes, será usado para marcar um espaço de resistência cultural e racial. Candeia, um dos mais aguerridos sambistas, fundador do Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba, em 1975, é compositor de *Dia de graça*:

*Hoje é manhã de carnaval  
Há o esplendor  
As escolas vão desfilar garbosamente  
E aquela gente de cor  
Dom a imponência de um rei  
Vai pisar na passarela  
Salve a Portela!  
Vamos esquecer os desenganos  
Que passamos  
Viver a alegria que sonhamos  
Durante o ano  
Damos o nosso coração  
Alegria e amor  
A todos sem distinção de cor  
Mas, depois da ilusão,  
Coitado, negro volta  
Ao humilde barracão*

*Negro, acorda, é hora de acordar  
Não negue a raça  
Torne toda manhã  
Dia de graça  
Negro, não humilhe  
Nem se humilhe a ninguém  
Todas as raças  
Já foram escravas também  
Deixa de ser rei só da folia  
E faça da sua Maria  
Uma rainha de todos os dias*

*E cante um samba na universidade  
E verás que teu filho será  
Príncipe de verdade  
Aí então jamais tu voltarás  
Ao barracão*

Outro sambista não menos militante, ativo até os dias atuais, Martinho da Vila, compôs *Bandeira de fé*, em parceria com Zé Catimba, imbuído do mesmo espírito político:

*Vamos levantar a bandeira da fé  
Não esmoreçam e fiquem de pé  
Pra mostrar que há força no amor  
Vamos nos unir que eu sei que há jeito  
E provar que nós temos direito  
Pelo menos à compreensão  
Se não um dia por qualquer pretexto  
Nos botam cabresto  
E nos dão ração*

*Pra lutar pelos nossos direitos  
Temos que organizar um mutirão  
E abrir o nosso peito  
Contra a lei do circo e pão  
E ao mesmo tempo  
Cantar, sambar, amar, curtir  
Porque só assim tem validade, minha gente  
Este nosso existir*

Embora Vinícius tenha atestado que

*Pra fazer um samba, com certeza  
É preciso um bocado de tristeza  
Senão não se faz um samba não*

Porque, para ele,

*Fazer samba não é contar piada  
Quem faz samba assim não é de nada  
Todo samba é uma forma de oração  
Porque o samba nasceu lá na Bahia  
E se hoje ele é branco na poesia  
Ele é negro demais no coração*

Para Paulinho da Viola, o samba “é alegria”:

*Eu canto samba  
Porque só assim eu me sinto contente  
Eu vou ao samba porque longe dele não posso viver*

*Com ele eu tenho de fato uma velha intimidade  
 Se fico sozinho, ele vem me socorrer  
 Há muito tempo eu escuto esse papo furado  
 Dizendo que o samba acabou  
 Só se foi quando o dia clareou*

*O samba é alegria  
 Trazendo coisas pra gente  
 Se você anda tristonho  
 No samba fica contente  
 Segura o choro, criança  
 Vou lhe fazer um carinho  
 Levando o samba de leve  
 Nas cordas do meu cavaquinho*

Afinal de contas, o samba representa alegria ou sofrimento? Os dois. A aparente contradição não é difícil de explicar: sendo um dos principais focos de resistência da cultura negra, o samba é instrumento de denúncia de todo o sofrimento histórico vivido desde a diáspora africana, mas é ao mesmo tempo o espaço de congregação das demais manifestações culturais, e também oportunidade de fuga de uma realidade que ainda não difere tanto da que foi vivida nos últimos séculos.

Essa simbiose cultural é confirmada pelo clássico *Casa de bamba*, de Martinho da Vila:

*Na minha casa todo mundo é bamba  
 Todo mundo bebe, todo mundo samba  
 (...)  
 macumba lá na minha casa  
 tem galinha preta, azeite de dendê  
 mas ladainha lá na minha casa  
 tem reza bonitinha  
 e canjiquinha para comer  
 se tem alguém aflito  
 todo mundo chora  
 todo mundo sofre  
 mas logo se reza pra São Benedito  
 pra Nossa senhora  
 e pra Santo Onofre  
 mas se tem alguém cantando  
 todo mundo canta  
 todo mundo samba  
 e ninguém se cansa  
 pois na minha casa  
 todo mundo é bamba*

Outro clássico, *Pagode do Vavá*, de Paulinho da Viola, reforça todos os elementos

que convivem com o samba:

*Domingo lá na casa do Vavá  
Teve um tremendo pagode que você não pode imaginar  
Provei do famoso feijão da Vicentina  
Só quem é da Portela é que sabe que a coisa é divina  
Tinha gente de todo lugar  
No pagode do Vavá  
Nego tirava o sapato  
Ficava à vontade  
Comia com a mão  
Uma batida gostosa  
Que tinha o nome de doce ilusão*

*Vi muita nega bonita  
Fazer partideiro ficar esquecido  
Mas apesar do ciúme  
Nenhuma mulher ficou sem o marido*

*Um assobio de bala  
Cortou o espaço e ninguém machucou  
Muito malandro corria  
Quando Elton Medeiros chegou  
Minha gente não fique apressada  
Que não há motivo pra ter correria  
Foi um nego que fez treze pontos  
E ficou maluco de tanta alegria*

Um metassamba como esse de Paulinho da Viola tem a capacidade de descrever não poucos elementos do universo do sambista: a confraternização dos sambistas por meio do “pagode” (não o gênero, mas a festa, a roda de samba) e da feijoada, a alusão às escolas de samba, o descompromisso com os rituais sociais (“nego tirava o sapato”, “comia com a mão”), as bebidas alcoólicas, a sensualidade, o machismo (o perigo é a mulher ficar sem o marido, e não o contrário), a proximidade com a violência (a bala que fez muito “malandro” correr) e o jogo, num tempo em que acertar os 13 pontos da loteria esportiva era o maior sonho dos mais humildes.

Já no samba de Martinho, testemunhamos a presença de um dos maiores elementos da cultura negra no Brasil: o sincretismo religioso.

Roberto M. Moura (2003) reconhece que “os gêneros musicais, de modo geral, apresentam uma parcela de produção auto-referente. Fados que falam de fados, criações da bossa nova que giram em torno do próprio umbigo (Desafinado, samba de uma nota só etc.).

No entanto, atesta que o volume de sambas auto-referentes é tão grande que “impõe uma citação especial” (*idem*). Na mesma obra (pp. 269-286, apêndices I e II), lista, de A a Z (iniciais dos compositores), cerca de 130 sambas que se referem ou ao gênero ou à roda onde se ritualiza o samba. Desnecessário dizer que, mesmo numerosa, a lista está longe de ser completa.

### 5.1. O metasamba-enredo<sup>x</sup>

É muito normal que os sambas-enredo das escolas de samba façam referência, ainda que somente em alguns versos, ao próprio gênero. É o que ocorre freqüentemente com os metasamba-enredos, como o designaram Valente (1997) e Farias (2002). Farias (*idem*) constata, no *corpus* arrolado em seu trabalho, apenas dois assim chamados metasamba-enredos – *Marquês que marquês do sassarico é freguês*, da Imperatriz Leopoldinense (1993) e *O século do samba*, da Mangueira (1999). Essa constatação se deve ao fato de que Farias buscou a referência ao samba na totalidade de seu enredo, o que, principalmente no caso do samba-enredo da mangueira, é o que realmente ocorre. Mas, analisando o *corpus* do anexo 3 (“As letras dos sambas-enredo”) do estudo de Farias, coletamos diversos trechos de sambas-enredo que fazem referência ao gênero ou às próprias escolas:

(...) *Brincando com a imaginação*

*Hoje sou fantasia*

*Um lindo beija-flor anunciando*

*Uma viagem ao Brasil das maravilhas (...)*

(*Alice no Brasil das maravilhas*, de Pelé, Cláudio Inspiração, Tonho, Magrinho e Paulo Roberto; *Beija-flor*, 1991; a auto-referência se dá por meio da exploração do caráter polissêmico do signo *beija-flor*);

(...) *Vem de lá... sou Imperatriz*

*na poesia e na canção*

*Carmen Miranda, um turbilhão de paixão (...)*

(*O que é que a banana tem?*, de Preto Jóia, Niltinho Tristeza, Tuninho, Guga, Guará da Empresa e Flavinho; Imperatriz Leopoldinense, 1991)

*Naveguei no afã de encontrar*

*Um jeito novo de fazer meu povo delirar*

*Uma overdose de alegria*

*Num dilúvio de felicidade*

*Iluminado mergulhei*

*No verde mar da mocidade (...)*

(*Chuê, chuá, as águas vão rolar*, de Tôco, Jorginho Medeiros e Tiãozinho da mocidade; Mocidade Independente, 1991)

(...) *E hoje eu sei,*

*da velha rua que não esqueci  
Meu salgueiro faz  
Enredo na Sapucaí*

*Da primeiro de Março  
Falta um passo  
Pra Ouvidor  
E no samba faltava  
Esse traço de amor (...)*

*(Me masso se não passo pela Rua do Ouvidor, de Sereno, Luiz Fernando e Diogo; Salgueiro, 1991)*

*(...)*

*Olê, lê, ô vamos cantar  
É tv anunciando  
A Beija-Flor está no ar*

*(Há um ponto de luz na imensidão, de Dionel Sampaio, Itinho e Neguinho da Beija-Flor)*

*Vai, singrando os mares,  
Fazer o teu rei feliz  
Em busca de novos ares  
Navega a Imperatriz (...)*

*(Não existe pecado abaixo do equador, de Tuninho Professor, Jurandir e Edinho; Imperatriz Leopoldinense, 1992)*

*Mangueira vai deixar saudade  
quando o carnaval chegar ao fim  
quero me perder na fantasia  
que invade os poemas de Jobim  
(...)*

*Eu sou a Mangueira em Tom maior  
Salve o samba de terreiro (...)*

*(Se todos fossem iguais a você, de Hélio Turca, Alvinho e Jurandir da Mangueira; Mangueira, 1992)*

*Sonhar não custa nada  
E o meu sonho é tão real  
Mergulhei nessa magia  
Era tudo o que eu queria  
Para esse carnaval  
(...)*

*Transformar o sonho em realidade  
E sonhar com a mocidade  
É sonhar com os pés no chão  
(...)*

*Eu vejo a lua no céu  
A mocidade sorrir  
De verde e branco na Sapucaí*

*(Sonhar não custa nada! Ou quase nada.., de Paulinho Mocidade, Dico da Viola e Moleque Silveira; Mocidade Independente de Padre Miguel, 1992)*

*Soca no pilão*

*Preto Velho Mandingueiro*

*O negro que virou ouro*

*Lá nas terras do Salgueiro*

*(o negro que virou ouro nas terras do Salgueiro, de Bala, Efealves, Preto Velho, Sobral e Tiãozinho do Salgueiro; Salgueiro, 1992)*

*Uni-duni-tê*

*vem o sol no amanhecer*

*a beija-flor escolheu. É você*

*(...)*

*Vai, criança Beija-Flor*

*Voar no azul do infinito (...)*

*(Uni, duni, tê, a Beija-flor escolheu, é você, de Wilson Bombeiro, Edeor de Paula e Sérgio Fonseca; Beija-Flor, 1993 – observe-se novamente a exploração do caráter polissêmico do signo beija-flor)*

*(...)*

*Entre tantos tipos de mangueira*

*Há uma especial*

*Na estação primeira*

*Ela simboliza o samba*

*É união de gente bamba*

*Onde desabrocham tantas flores*

*E hoje linda... te vejo mais bela...*

*Mangueira...estou tão feliz!*

*É verde-rosa, é verde-rosa*

*A minha emoção!*

*Seja fruta brasileira*

*Da Mangueira esse colosso*

*Dessa fruta eu como até o caroço*

*(Dessa fruta, eu como até o caroço, de Dirceu, Eraldo Caê, Verinha, Preto, Fernando de Lima, Ney Mattos, Bira do Ponto e Gustavão; Mangueira, 1993; a exemplo da Beija-Flor, aqui também se aproveitou o aspecto polissêmico do nome da escola)*

*Vai começar*

*A mocidade acende a chama*

*Da emoção*

*Lembrando a Grécia*

*Onde o jogo se tornou*

*Uma forma de competição*

*Iluminada pelos deuses*

*A mocidade vem jogar no carnaval*

*A sorte da estrela que nos guia*

*No plano verde desta minha fantasia (...)*

(*Marraio Feridô sou rei*, de Serafim Adriano, Edu Ferreira e Antonio Andrade; Mocidade Independente de Padre Miguel, 1993 – há a nítida impressão de que, todas as vezes em que se menciona o nome desta Escola nas letras de seus sambas-enredo, evoca-se seu caráter polissêmico, o que, semanticamente, associa a Escola à idéia de juventude)

(...)

*Chego ao Rio de Janeiro*

*Terra do samba, da mulata e futebol*

*Vou vivendo o dia-a-dia*

*Embalado na magia*

*Do seu carnaval*

*Explode coração*

*Na maior felicidade*

*É lindo o meu salgueiro*

*Contagiando, sacudindo esta cidade*

(*Peguei um ita no Norte*, de Dená Chagas, Arizão, Bala, Guaracy e Celso Trindade; Sagueiro, 1993)

O que talvez tenha levado Farias a identificar poucos metasamba-enredos em seu estudo foi o fato de considerá-los na totalidade de suas letras, e nesse ponto sua análise é absolutamente procedente, uma vez que, do *corpus* analisado por ele, de fato somente dois sambas-enredo tinham como tema o próprio samba. A lista levantada acima, que não corresponde nem à metade da lista de Farias, teve somente como objetivo demonstrar que praticamente em todo samba-enredo haverá referência à própria escola, ao carnaval ou ao samba. O que não deixa de conferir um traço de metalinguagem a todos eles.

Outro fato interessante é o alto nível de intertextualidade contido nos sambas-enredo, intertextualidade esta encontrada seja em citações de obras literárias, como *Alice no País das Maravilhas*, passando por nomes de canções (*Se todos fossem iguais a você*, *Não existe pecado ao sul do equador*, *Peguei um ita no Norte*), até citações retiradas da cultura popular, como *Marraio Feridô* e *Uni-duni-tê*. Nesse caso, a intertextualidade é um recurso altamente previsível, já que, ao se homenagear alguém ou algo, é uma eficiente estratégia tomarem-se emprestados elementos pertencentes ao discurso ou ao campo semântico do objeto da homenagem. É importante notar que as citações intertextuais dos sambas-enredo são diretamente ligadas ao próprio enredo. Para melhor exemplificar, vejamos o samba-enredo *Chico Buarque de Mangureira*, de 1998, basicamente composto através de citações da obra musical do homenageado:

*Mangureira despontando na avenida*

*Ecoa como canta um sabiá  
Lira de um anjo em verso e prosa  
De um querubim que em verde e rosa  
Faz toda a galera balançar  
Hoje o samba saiu  
Pra falar de você  
Grande Chico iluminado  
E na Sapucaí eu faço a festa  
E a minha escola chega dando o seu recado*

*É o Chico das artes...O Gênio  
Poeta Buarque... Boêmio  
A vida no palco, teatro, cinema  
Malandro sambista, carioca da gema*

*Marcando feito tatuagem  
Acordes no seu violão  
Chico abraça a verdade  
Com dignidade contra a opressão  
Reluz o seu nome na história  
A luz que ficou na memória  
E hoje o seu canto de fé  
Vai buarqueando com muito axé*

*O Iaiá, vem pra avenida  
Ver Meu Guri desfilar  
O Iaiá, é a Mangueira  
Fazendo o povo sambar*

Esse recurso intertextual põe-nos diante de nova indagação: Discutimos anteriormente a hipótese de que a intertextualidade interna poderia estar mais próxima da metalinguagem do que a externa. E, nesse caso, por tratar-se de um samba-homenagem, quase todo tecido de citações intertextuais? Essa espécie de composição não se aproxima por demais de um caso de intertextualidade interna? Seria um meio-termo entre os dois tipos de intertextualidade?

O metasamba-enredo, assim como os metassambas, também pode denunciar a descaracterização do gênero, principalmente a partir do processo de profissionalização das escolas de samba. Representa muito bem esse discurso um clássico samba-enredo, *Bum bum paticumbum prugurundum* (1982), de Beto Sem-braço e Aluísio Machado:

*Bum bum paticumbum prugurundum  
O nosso samba, minha gente, é isso aí  
Bum bum paticumbum prugurundum  
Contagiando a Marquês de Sapucaí*

*Enfeitei meu coração  
De confete e serpentina  
Minha mente se fez menina  
Num mundo de recordação  
Abracei a coroa imperial  
Fiz meu carnaval  
Extravasando toda a minha emoção  
Ó, Praça Onze, tu és imortal  
Teus braços embalaram o samba  
Numa apoteose triunfal*

*De uma barrica se fez uma cuíca  
De outra barrica um surdo de marcação  
Com reco-reco, pandeiro e tamborim  
E lindas baianas o samba ficou assim  
E passo a passo no compasso  
O samba cresceu  
Na Candelária atingiu seu apogeu  
As burrinhas, que imagem, para os olhos um prazer  
Pedem passagem pros moleques de Debret  
As africanas – que quadro original !  
Iemanjá, Iemanjá, enriquecendo o visual*

*Vem, meu amor,  
Manda a tristeza embora  
É carnaval, é folia  
E nesse dia ninguém chora*

*Superescolas de samba S.A, Superalegorias  
Escondendo gente bamba, que covardia !*

## 6. O samba metapoético

Em sua finalidade e construção, o samba metapoético em nada diferirá da chamada metapoesia. Consiste no momento em que o compositor se entrega à reflexão sobre o seu próprio processo de elaboração, muitas vezes atribuindo à inspiração uma natureza mística, além de seu próprio entendimento humano. *Súplica*, de João Nogueira, ilustra perfeitamente a idéia de que o estro do compositor é propriedade das “musas”, e de que elas devem ser objeto de devoção para que a obra lírico-poética se consubstancie:

*O corpo a morte leva  
A voz some na brisa  
A dor sobre pras trevas  
O nome a obra immortaliza  
A morte benze o espírito  
A brisa traz a música  
Que na vida é sempre a luz mais forte  
Ilumina a gente além da morte  
Vem a mim, ó música  
Vem no ar  
Ouve donde estás a minha súplica  
Que eu bem sei, talvez não seja a única  
Vem a mim, ó música  
Vem secar do corpo as lágrimas*

*Que todos já sofrem demais  
E ajuda o mundo a viver em paz*

Massaud Moisés (1974) define o verbete *Invocação* como “Uma das partes da epopéia, consiste na *súplica* do poeta aos deuses para que o auxiliem na criação de sua obra” (grifo nosso – atente-se para o título do samba). O exemplo mais clássico em nossa língua encontra-se no canto I, estrofe 4 de *Os Lusíadas*:

*E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mim um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde, celebrado  
Foi de mim vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto, e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Porque de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham enveja às de Hipocrene.*

*Dai-me uma fúria grande e sonora  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito ardente acende e a cor ao gesto muda  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda,  
Que se espalhe e se cante no Universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso (...)*

O que demonstra a continuidade de uma tradição literária na produção popular, uma forma sutil de *imitatio*, ainda que inconsciente. Sabemos que a evocação às musas vem de longa data.

Em outro célebre samba, *Poder da criação*, João Nogueira descreve, de modo didático (portanto, metalingüístico?), como se dá o processo de composição do sambista:

*Não, ninguém faz sombra só porque prefere  
Força nenhuma no mundo interfere  
Sobre o poder da criação  
Não, não precisa se estar infeliz nem aflito  
Nem se refugiar em lugar mais bonito  
Em busca da inspiração, ó não  
Não, ela é uma luz que chega de repente  
Com a rapidez de uma estrela cadente  
E acende a mente e o coração  
É, faz pensar que existe uma força maior que nos guia  
Que está no ar, bem no meio da noite ou no clarão do dia  
Chega a nos angustiar*

*E o poeta se deixa levar por essa magia  
E o verso vem vindo, e vem vindo uma melodia  
E o povo começa a cantar, lalaiá  
La, lalaiálaiá*

Paulinho da Viola confere matizes menos místicos à inspiração. Para ele, o catalisador do processo é o coração magoado pela desilusão amorosa. É o que diz a letra de *Quando bate uma saudade*:

*Vem, quando bate uma saudade  
Triste, carregada de emoção  
Tão aflito quando um beijo já não arde  
No reverso inevitável da paixão  
Quase sempre um coração amargurado  
Pelo desprezo de alguém  
É tocado pelas cordas de uma viola  
É assim que o samba vem  
Quando o poeta se encontra  
Sozinho num canto qualquer do seu mundo  
Surgem acordes, soam palavras  
Voam imagens, formam-se frases  
Mágoa, tudo passa com o tempo  
Lágrimas, são as pedras preciosas da ilusão  
Quando surge a luz da criação no pensamento  
Ele trata com ternura o sofrimento  
E afasta a solidão*

Já para Noca da Portela e Toninho Nascimento, autores de *Peregrino*, são diversas as fontes da inspiração: elas estão em nosso cotidiano. Repare-se que a palavra “inspiração” só irá aparecer no meio da composição, estratégia catafórica que confere belo efeito poético, certo “suspense” na composição:

*Virá num riso de criança  
Ou numa lágrima de dor  
Virá talvez numa esperança  
Ou num sonho que passou  
Inesperado peregrino  
Sagrada é a sua missão  
De abençoar a nossa voz  
E iluminar nossos destinos  
Com a sombra da inspiração  
Ele virá, quem nasceu para sempre, pra sempre virá  
É uma eterna semente solta pelo ar  
Fecundando de felicidade por onde for  
E assim será  
Ninguém vive feliz se não puder falar*

*Que a palavra mais linda é a que faz sonhar  
 Todo samba no fundo é um canto de amor*

### **7. O samba metalingüístico *propriamente dito***

O jornalista e compositor Orestes Barbosa, autor da célebre *Chão de Estrelas*, era um dos defensores da idéia de que o português do Brasil deveria, definitivamente, “descolar-se” do português de Portugal. Segundo Máximo & Didier (1990), Orestes “vibra ao ouvir Ismael Silva dizer ‘me faz carinhos’ em vez de “faz-me carinhos” como prefeririam os portugueses” (p. 244).

Os compositores de samba, de um modo geral, já percebiam a importância de se acentuar as diferenças de registros em nossa língua. Exemplo disso é *Linguagem do Morro*, de Padeirinho e Ferreira dos Santos, música que já foi gravada por João Nogueira e Beth Carvalho:

*Tudo lá no morro é diferente  
 Daquela gente não se pode duvidar  
 Começando pelo samba quente  
 Que até um inocente sabe o que é sambar*

*Outro fato muito importante  
 E também interessante é a linguagem de lá  
 Baile lá no morro é fandango  
 Nome de carro é carango*

*Discussão é bafafá  
Briga de uns e outros dizem que é burburim  
Velório no morro é gurufim*

*Erro lá no morro chamam de vacilação  
Grupo do cachorro em dinheiro é um cão  
Papagaio é rádio, grinja é mulher  
Nome de otário é Zé Mané*

Também não é incomum encontrar sambas que defendem a língua despojada de purismos gramaticais, como *Sinal aberto*, de Casquinha, um dos mais importantes compositores portelenses:

*Pode dizer que meu samba é sambinha  
Pode me meter o malho  
Enquanto você diz que meu samba é sambinha  
Encontra matéria para o seu trabalho*

*Mocinho bonito quer ser locutor  
Quer ser jornalista e até produtor  
Espera o crioulo do morro errar  
Pra ir pra coluna do jornal malhar*

*Aponta um erro insignificante  
Ficando famoso e até importante  
Esquece de que 'nego' é chefe de 'famia  
Que tem cinco 'fio', 'muié' e três 'fia'*

*Errei desta feita pra você corrigir  
Juntar sua patota e ficar a sorrir  
Dizendo que o 'nego' de fato é boçal  
Pra ele não tem singular nem plural*

*E ficam metidos a intelectuais  
Se chegam a jurados de televisão  
E esquecem de que se não fossem os boçais  
Jurado aqui não era profissão*

*Mas quando chega fevereiro  
Pra encher seu baú de dinheiro  
Freqüentam os ensaios com pinta de bamba  
No meio dos 'creolos' da escola de samba*

Outro exemplo é *Filosofia do samba*, de Candeia, que busca valorizar a espontaneidade do poeta, sem a necessidade de procurar a *mot juste* no dicionário:

(...)

*Pra cantar samba  
veja o tema na lembrança:  
Cego é quem vê  
só aonde a vista alcança.  
Mandei meu dicionário às favas:  
mudo é quem  
só se comunica com palavras.  
Se o dia nasce,  
renasce o samba.  
Se o dia morre,  
revive o samba.*

*Mora na filosofia,  
morou, Maria...  
Morou, Maria?  
Morou, Maria!*

*Querelas do Brasil*, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, alerta para o desconhecimento por parte do brasileiro de seu vocabulário de origem não-européia, embora entre os termos arroladas haja nomes próprios (Jobim), de origem latina (aranha) e até mesmo o termo *karatê* (!!!).

*O Brazil não conhece o Brasil  
O Brasil nunca foi ao Brazil  
Tapi, jabuti, liana, alamandra, alialaúde  
Piau, ururau, aquiataúde  
Piau, carioca, moreca, meganha  
Jobim akarare e jobim açu  
Oh, oh, oh  
Pererê, camará, gororô, olererê  
Piriri, ratatá, karatê, olará  
O Brazil não merece o Brasil  
O Brazil tá matando o Brasil  
Gereba, saci, caandra, desmunhas, ariranha, aranha  
Sertões, guimarães, bachianas, águas  
E marionáima, ariraribóia  
Na aura das mãos do jobim açu  
Oh, oh, oh  
Gererê, sarará, cururu, olerê  
Ratatá, bafafá, sururu, olará  
Do Brasil S.O.S. ao Brasil  
Tinhorão, urutu, sucuri  
O Jobim, sabiá, bem-te-vi  
Cabuçu, cordovil, Caxambi, olerê  
Madureira, Olaria e Bangu, olará  
Cascadura, Água Santa, Pari, olerê  
Ipanema e Nova Iguaçu, olará*

*Do Brasil S.O.S. ao Brasil*  
*Do Brasil S.O.S. ao Brasil*

Se boa parte dos chamados metassambas visam denunciar a degradação do gênero, os sambas metalingüísticos, por seu turno, se ocupam com os problemas relativos à desvalorização de nossa língua e de nossa cultura. Em geral, na visão dos sambistas, uma coisa está intimamente relacionada à outra, como perceberemos no subcapítulo seguinte.

### **7.1. A metalinguagem engajada e bem-humorada de Lopes e Moreira**

Os compositores Nei Lopes e Wilson Moreira, parceiros freqüentes, sabem trabalhar como poucos a função metalingüística para demonstrar suas posições políticas e suas visões de mundo. Neles, o passado é sempre associado a um tempo melhor, a uma época em que os objetos recebiam outros nomes – como se o nome “original” carregasse uma aura de pureza; dessa forma, o resgate da tradição nos sambas da dupla se dará, também, pelo resgate da língua *perdida*, em especial do léxico. É o que se dá em *Tempo de Don-don*:

*No tempo que Don-don jogava no Andaraí*  
*Nossa vida era mais simples de viver*  
*Não tinha tanto miserê*  
*Nem tinha tanto ti-ti-ti*  
*No tempo que Don-don jogava no Andaraí*

*Propaganda era reclame*  
*Ambulância era dona assistência*  
*Mancada era um baita vexame*  
*Pornografia era só saliência*  
*Sutia chamava porta-seio*  
*Revista pequena gibi*  
*No tempo que Don-don jogava no Andaraí*

*Rock se chamava fox*  
*E tiete era moça fanática*  
*O que hoje se diz que é xerox*  
*Chamava-se de cópia fotoestática*  
*Motorista era sempre chofer*  
*Cachaça era parati*  
*No tempo que Don-don jogava no Andaraí*

*Vinte e dois era demente*  
*Minha casa era o meu bangalô*  
*Patamo era socorro-urgente*  
*Todo cana dura era investigador*  
*Fulano esticava o cabelo*

*Mulher fazia mis-en-plic  
No tempo que Don-don jogava no Andaraí.*

Outra curiosa composição da dupla é *Maxambomba e Sapopemba*, um samba toponímico que tem como tema a Baixada Fluminense:

*Tarieté hoje é Paracambi  
E a vizinha Japeri  
Um dia se chamou Belém (final do trem)  
E Magé, com a serra lá em riba  
Guia de Pacobaíba  
Um dia já foi também (tempo do vintém)  
Deodoro também já foi Sapopemba  
Nova Iguaçu, Maxambomba  
Vila Estrela hoje é Mauá  
Xerém, Imbariê, mas quem diria  
Que até Duque de Caxias  
Foi Nossa Senhora do Pilar (...)*

Esse resgate também pode se dar através de uma receita culinária, em que os nomes de origem africana são aplicados para lembrar como se comia e bebia no passado; é o caso de *Coité, cuia*:

*Na coité bebi cachaça  
Da cana caiana purinha  
Comendo com a mão na cuia  
Pirão no molho é de farinha*

*Coité foi cuia  
Que é metade da cabaça  
Quando tomo umas cachaças  
Como quase um murundiê  
Fico danado  
Pra comer pirão no molho  
Carne seca com repolho  
Desfiada com tutu*

*Coité da boa  
Para ser coité de fato  
Tem que se cortar no mato  
Pra depois deixar secar  
Pra fazer cuia  
Também tem que ter ciência  
Quem não tiver competência  
Não vai ter bom paladar*

*Couve à mineira  
Pede tutu com torresmo  
Mas tutu pra ser bom mesmo*

*Tem que se comer com a mão  
Com a mão na cuia  
E a coité molhando a boca  
Pode ter farinha pouca  
Que primeiro é meu pirão*

A função metalingüística é convocada pela dupla para redefinir termos que já caíram no lugar comum, como no caso de *Fidelidade Partidária*:

*Minha tia-avó Rosária, partideira centenária,  
Perguntou pra mim, “Meu neto,  
O que é fidelidade partidária?”  
Pergunta assim tão sumária  
Tem que ter a necessária resposta  
E eu respondo certo o que é fidelidade partidária.*

*Pôr verde-amarelo na indumentária  
Feijão com arroz na sua culinária  
Ajudar quem tem situação precária  
Não fazer acordo com a parte contrária  
Nem demagogia com a classe operária  
Gritar que tem gringo pintando na área  
Gostar de partido igual Tia Rosária  
Isso é fidelidade partidária...*

*Rejeitar propina na conta bancária  
Não ter filial nem subsidiária  
Amar a patroa mais que a secretária  
Só fazer amor na sua faixa etária  
Mas dar uma força pras celibatárias  
Que tenham bons dentes na arcada dentária  
Gostar de partido alto igual Tia Rosária  
Isso é fidelidade partidária...*

A língua é usada para resgatar valores familiares, morais e nacionalistas, mas não de forma panfletária. Pelo contrário, versos como “amar a patroa mais do que a secretária” e “dar uma força pras celibatárias” atestam o bom-humor como recurso estilístico dos compositores.

*Debaixo do meu chapéu*, esta somente de Nei, é um autêntico glossário dos mais diversos tipos de chapéu.

*Debaixo do meu chapéu  
Você pode se abrigar  
Tanto faz dar na cabeça  
Quanto na cabeça dar*

*Numa reunião de bacana  
Em Copacabana, o chapéu gelou  
Achou que a cartola, tava dando bola  
Então entrou na sola, e se machucou  
Aí nesse exato momento  
Lá no juramento, o gorro de crochê  
Gritou com a toca de meia  
A coisa ta feia lá no Jacaré*

*Teve um dia lá em Realengo  
Que quase do quengo, me cai o chapéu  
Eu vi um bibico bater continência  
Pro quepe de um velho, porteiro de hotel  
Eu vi no domingo passado  
Um papo engraçado entre dois bonés  
Era um papo de samba e suingue  
Do you speak english e cumé que és*

*Essa agora te conto e te provo  
Lá em São Cristóvão teve um bololô  
A boina elegante, toda extravagante  
Falou pro turbante que ele rebolou  
Aí foi que o chapéu de couro  
Que tinha um namoro com um solidéu  
Puxou de uma batia peixeira  
Mas levou rasteira aqui do meu chapéu*

E *Partido pescado* constitui um vasto glossário de peixes brasileiros, em que grande parte dos nomes é de origem indígena:

*Ô pescador, ô pescador  
Me diz o nome do peixe que você pescou*

*Tem anchova, garoupa e pescadinha  
Piraúna, badejo e tubarão  
Bagre, olho de boi e olho de cão  
Tira e vira, traíra e cavalinha  
Serra, tucunaré, pargo e tainha  
Caçonete, corvina e namorado  
Xerelete, xaréu, anjo e dourado  
Peixe-boi, peixe-pedra e baiacu  
Pampo, mero, cação, pirarucu  
Carapeba, jaú, cherne e linguado*

*Cororoca, manjuba e jacundá  
Guarijuba, cascudo e peixe-galo  
Mandubé, surubim, trilha e robalo  
Piraíba, pintado e jandiá*

*Poraquê, mafurá e marimbá  
Sarapó, jatuarana e tambaqui  
Pirajuba, piranha e acari  
Pirapema, salema e aruanã  
Pirambóia, piau, curimatã  
Peixe-espada, muçum e parati*

*Barracuda, xixarro e muzundu  
Sororoca, savelha e mangangá  
Palombeta, merluza e canguá  
Caratinga, moréia e tanduju  
Prejereba, paru, caramuru  
Guaricema, acará, camarupim  
Treme-terra, mangonha e anequim  
Albacora, mandi, sebastião  
Papa-terra, caicanha e budião  
Roncador, aratu, moreatim*

Bacharel em Direito, Lopes ironiza o uso excessivo do jargão (o chamado “juridiquês”), em confronto com a linguagem cotidiano, em *Justiça Gratuita*:

*Felicidade passou no vestibular  
E agora tá ruim de aturar  
Mudou-se para a Faculdade de Direito  
E só fala com a gente de um jeito  
Cheio de preliminar (é de amargar)  
Casal abriu, ela diz que é divórcio  
Parceria é litisconsórcio  
Sacanagem é libidinagem e atentado ao pudor  
Só fala cheia de subterfúgios  
Nego morreu, ela diz que é de-cujus  
Não aguento mais essa Felicidade  
Doutor Defensor  
Só mesmo um desembargador*

*Amigação  
Pra ela é concubinato  
Vigarice é estelionato  
Caduquice de esclerosado  
É demência senil  
Sumiu na poeira  
Ela chama de ausente  
Não pagou a conta é inadimplente  
Ela diz, consultando o Código Civil  
Me pediu uma grana  
Dizendo que era um contrato de mútuo  
Comeu e bebeu, disse que era usufruto  
E levou para casa o meu violão*

*Meses depois  
 Que fez esse agravo ao meu instrumento  
 Ela, então, me disse cheia de argumento  
 Que o adquiriu por usucapião  
 (Seu Defensor, não é mole não!  
 Taí minha procuração  
 E o documento que atesta minha humilde condição!  
 Requeira prontamente meu divórcio e uma pensão!  
 E se ela não pagar vai cantar samba na prisão...)*

O primeiro verso do samba está em relação intertextual com o clássico “O pequeno burguês”, de Martinho da Vila (“Felicidade/ passei no vestibular/ mas a faculdade/ é particular”). No samba de Nei, “Felicidade” sofre deslocamento de sentido e se torna nome próprio.

Pesquisador de línguas africanas, autor de dois dicionários da língua Banto, Nei Lopes frequentemente faz uso de termos de origem africana em suas composições. É o caso de *Que zungu*:

*Que zungu! que zungu!  
 Que zungu! que zungu!  
 Que zungu! que zungu! que zungu!*

*Tichico foi na quitanda  
 Comprar dendê e fubá pro angu  
 Mocotó, guandu, quiabo,  
 Inhame, jiló, maxixe e chuchu  
 Lá, um bangalafumenga  
 Puxou um pango de aracaju  
 Tichico foi no cachimbo  
 Ai, meu zâmbi, que arenga  
 Ai zâmbi, que zungu!*

*Chegou quase cochilando  
 E foi pra tarimba tocar tambu  
 Acordou filho caçula  
 E pediu chazinho de mulungu  
 O filho fez um muxoxo  
 E foi resmungando pro quinguingu  
 Tichico gritou: - moleque...!  
 Ai, meu zâmbi, que arenga  
 Ai zâmbi, que zungu!*

*Tichico ouviu um cochico  
 E acordou banzeiro, de calundu  
 Pegou seus caxirenguengues  
 Sua marimba e seu cacumbu*

*Juntou quitungo e quinjengue  
 Fez um tremendo de um murundu  
 Riscou fogo na fundanga  
 Ai, meu zâmbi, que arenga  
 Ai zâmbi, que zungu!*

Segundo o *Novo dicionário Banto do Brasil*, organizado pelo próprio Nei Lopes, *zungu* deriva do quimbundo *nzangu* e significa “barulho, confusão, conflito”; *bangalafumenga* é “joão-ninguém, homem reles, vadio”; *pango* é maconha; *Ai, Zambi* equivaleria a “Ai, Meu Deus!”... e, assim por diante, o próprio ato de desvendar o significado cômico do enredo do samba força-nos a realizar um trabalho metalingüístico.

## 7.2. Os sambistas e os estrangeirismos

A resistência do compositor brasileiro ao vocabulário estranho ao vernáculo data do tempo em que era ainda o francês, e não o inglês, a língua estrangeira de prestígio. Já em 1933, Noel Rosa, em parceria com Ismael Silva e Francisco Alves (este só figurava como autor para facilitar a difusão dos sambas), comporia “Não tem tradução”, música de alto valor histórico, por se situar num momento de transição, isto é, em que o inglês (devido, principalmente, à influência do cinema) passa a disputar com o francês a hegemonia da influência lingüística em nosso vocabulário, disputa que, como sabemos, será vencida por aquele:

*O cinema falado  
 É o grande culpado da transformação  
 Dessa gente que sente  
 Que um barracão prende mais que um xadrez  
 Lá no morro se eu fizer uma falseta  
 A Risoleta desiste logo do francês e do inglês  
 A gíria que o nosso morro criou  
 Bem cedo a cidade aceitou e usou  
 Mais tarde o malandro deixou de sambar, dando o pinote  
 Na gafieira dançando o fox-trote  
 Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição  
 Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês  
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia  
 É brasileiro, já passou de português  
 Amor lá no morro é amor pra chuchu  
 As rimas do samba não são “I love you”  
 E esse negócio de alô, alô boy, alô Johnny  
 Só pode ser conversa de telefone.*

Nesse samba estão incluídos os fatores arrolados anteriormente: o sentimento de que são os bens culturais os “culpados” pela invasão dos estrangeirismos: no caso de “Não tem tradução”, o cinema e o fox-trote. Outro fato curioso é a percepção, por parte dos compositores, de que a linguagem do morro é outra que a da cidade (décadas mais tarde, o sambista Padeirinho da Mangueira, tomado da mesma percepção, comporá *A linguagem do morro*, verdadeiro glossário da língua popular, samba já arrolado neste trabalho).

Nas palavras de Máximo & Didier (op. cit.),

Noel não é um xenófobo, não chega a ser um nacionalista intransigente, mas cultiva certa aversão a estrangeiros e estrangeirismos. Aos primeiros já vimos por quê: são os vilões de sua infância. Já os estrangeirismos simplesmente não combinam com seu jeito de ser. São chiquês de grã-finos e intelectuais enfatuados, pura moda, mania de exibição. O homem do povo não os conhece. Ou, se o conhece, não os absorve. Não inteiramente. O Brasil para Noel Rosa – como para a maioria dos chamados “cariocas da gema” desta época – não está tão distante, para lá do Atlântico Norte ou entre nós e o pólo Norte, mas aqui perto, na cidade do interior, no morro, no bairro, na esquina. Ou mesmo no botequim, ou na gafieira, na pensão de mulheres, no carnaval, na roda de jogo, nos lugares enfim onde todos os brasileiros se igualam, seu nacionalismos tem esse sentido, de gostar das “coisas nossas”. De preferir o samba ao *fox-trot*. (p. 242)

Noel não estava só nessa aversão ao emprego exagerado de termos estrangeiros. Um grande entusiasta da causa era Orestes Barbosa. O próprio Orestes era um dos maiores admiradores do samba *Não tem tradução*, em especial do verso “É brasileiro, já passou de português”.

Máximo & Didier ainda contam que o compositor Assis Valente, autor de *Chiclete com banana*, ao perceber a afetação que atingia os freqüentadores de uma festa em Vila Isabel, inspirou-se a compor uma marchinha anti-estrangeirismos:

*Não se fala mais boa-noite, nem bom-dia  
Só se fala good-morning, good night... (idem, ibidem)*

No entanto, *Não tem tradução* não foi a primeira canção brasileira a fazer troça com a moda dos estrangeirismos. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1997), já em 1931, Lamartine Babo compusera *Canção para inglês ver*, não um samba, mas sim um fox em estilo bem americano. Segundo os autores, esta canção é “espirituosa, crítica, brincalhona (...) uma sátira ao uso de palavras e expressões estrangeiras que se tornou moda entre nós, quando da chegada do cinema falado”. Portanto, são basicamente os mesmos motivos que levariam Noel a compor, dois anos mais tarde, a canção já referida.

E, ainda em 1932, Assis Valente comporia um samba absolutamente *nonsense* intitulado *Tem francesa no morro*, em que o elemento estrangeiro não é tratado com desdém, mas sim devidamente apropriado bem à moda brasileira, ou seja, antropofagicamente:

*Donê muá si vu plê  
Lonér de dance avec muá  
Dance ioio  
Dance iaia  
Si vu freqüente macumbe  
Entre na virada e fini pur samba  
Vian, petit francesa  
Dance lê classique  
Em cime de mesa  
Quando lê dance comence  
On dance ici, on dance aculá  
Si vu nê pá dancê  
Pardon, ma cherrie  
Adieu, je me vá.*

A busca de integração entre as duas culturas se busca pelo aportuguesamento dos vocábulos, assim como pela proximidade entre palavras do léxico francês e brasileirismos, alguns até afrancesados, como *macumbê*. (*samba* também é cantado como oxítona), aliados ao clima de sensualidade entre o eu-lírico e a suposta francesa.

De fato, tem-se a impressão que o francês, conquanto outrora tão influente em nossa cultura quanto hoje é o inglês, parecia incomodar menos do que este, ao menos pela análise das letras das canções que abordaram o tema. Enquanto que o empréstimo do inglês sugere alienação e subserviência, o francês é mais ligado à idéia de sofisticação, de uma cultura mais refinada. Tomemos, por exemplo, o que ocorre em *Acertei no milhar* (1940), de Wilson Batista e Geraldo Pereira, em que o protagonista sonha que ganhou no bicho:

*Etelvina, minha filha!  
Acertei no milhar  
Ganhei 500 contos  
Não vou mais trabalhar  
E me dê toda a roupa velha aos pobres  
E a mobília podemos quebrar  
Etelvina, vai ter outra lua de mel  
Você vai ser madame  
Vai morar num grande hotel  
Eu vou comprar um nome não sei de onde  
De Marquês João Góes Veiga de Visconde  
Um professor de francês mon amour  
Eu vou trocar seu nome pra Madame Pompidour  
Porque não quero ficar devendo nada a ninguém (...)*

O próprio Noel, autor de *Não tem tradução*, se apropria divertidamente do francês em uma das estrofes de *De babado* (1936):

*Brasileiro diz meu bem  
E francês diz mon amour  
Você diz vale quem tem muito dinheiro  
Pra pagar meu ponto à jour  
Eu ando sem l'argeant toujours*

De forma um tanto irreverente, é explorada a sensualidade evocada pela pronúncia do francês, fazendo-se ainda uma tradução tosca para lembrar-nos da situação financeira do conquistador brasileiro, que não pode pagar para realizar-se amorosamente.

Muitos outros compositores dos chamados anos de ouro fizeram sambas em alusão aos estrangeirismos. Alguns deles foram *Brasil pandeiro* (1941), de Assis Valente, *Boogie-woogie na favela* (1945), de Denis Brean, *Adeus América* (1948), De Haroldo Lobo e Geraldo Jacques, *Café Soçaité* (1955), de Miguel Gustavo, entre tantos outros. Essas composições são um documento histórico que demonstra o desaparecimento do francês e a subsequente ascensão do inglês como elemento de influencia lingüístico-cultural na vida brasileira. Muda a língua, mudam os humores: de atitude relativamente simpática e integradora perante o francês, o compositor popular não esconde seu incômodo com o estabelecimento da língua de Byron em nossas plagas.

Dois sambistas de safra mais recente se candidatam à vaga de mais ferrenho militante contra a “invasão americana”: João Nogueira e Nei Lopes. O primeiro, já falecido, foi fundador, na década de 80, do Clube do Samba, entidade que visava a conter a enxurrada de sucessos americanos que pipocavam nas rádios FM de então. Gravou uma antológica versão da já aludida *Não tem tradução*, e em 1986 gravou a engajada *Eu não falo gringo*, em parceria com o próprio Nei Lopes:

*Eu não falo gringo  
Eu só falo brasileiro  
Meu pagode foi criado  
Lá no Rio de Janeiro  
Minha profissão é bicho  
Canto samba o ano inteiro  
Eu aposto um “eu te gosto”  
Contra dez I love you  
Bem melhor que hot-dog  
É Rabada com angu*

*Geruza comprou uma blusa  
 Dessas made in USA  
 E fez a tradução  
 A frase que tinha no peito  
 Quando olhou direito  
 Era um palavrão  
 Ou me dá meu terno branco  
 Ou não precisa me vestir  
 Bunda de malandro velho  
 Não se ajeita em calça Lee  
 Às vezes eu sinto carinho  
 Por esse velhinho chamado Tio Sam  
 Não gosto da prosopopéia  
 Que armou na Coréia e no Vietnã  
 Tem gente que qualquer dia  
 Fica mudo de uma vez  
 Não consegue falar gringo  
 E esqueceu do português  
 Tu é Dark, ele é hippie, ela é punk  
 Todos dançam funk  
 Lá no dancin' days  
 Mas cuidado com esse papo aí  
 Que o FMI ta de olho em vocês*

Essa composição é exemplar: combate não só o estrangeirismo, mas tudo o que soa alienígena: o cachorro-quente, camisas com estampas em inglês, calças *jeans* e os ritmos e ideologias americanos (*hippie, punk, funk*). Há ainda uma referência sutil e irônica a Nelson Motta, criador da “discoteca” *Dancin' days*, e duas alusões ao comportamento bélico e econômico dos Estados Unidos que, por fim, levaram a música a ter sua radiodifusão proibida na época.

Com a morte de João Nogueira, Nei Lopes pode ser considerado, atualmente, o mais aguerrido defensor da pureza do idioma contra as invasões anglófonas. Compôs uma boa safra de sambas, sempre bem-humorados, sobre o tema. Muitos de seus sambas, por outro lado, procuram valorizar as línguas africanas, tema no qual é especialista, como foi demonstrado no subcapítulo anterior.

Um de seus sambas mais divertidos e lúcidos a respeito do tema é *A neta da Madame Roquefort*, em que se confrontam os modos afrancesados da vovó com a anglofilia da neta, já dominada pela ideologia e cultura americanas:

*Madame Roquefort traz cada vez melhor o seu charme burguês  
 E já tem quase oitenta e três*

*Na rua do Chichorro foi morar no morro mas fala francês  
 Sua garçonnière tem buffet, étagère e um lindo sumier  
 Só tem filet mignon, maionese, champignon, champagne e vinho rose  
 (Do bom Chateau Duvalier que é o que tem melhor bouquet)  
 já por volta das sete, ele pega o Chevette e vai fazer ballet  
 de sapatilha de crochet  
 depois, no Arpoador, com seu maillot de tricot, ela não faz forfait  
 de bustier com fecho-eclair  
 e quando chega a noite ela vai à boite com seu chevrolet  
 mas quem dirige é o chauffeur  
 e você imagine que nem no Regine's ela paga couvert  
 (É hors-concours na discotèque, opinião de Eddie Barclay)  
 Porém na gafieira, ela é bem brasileira no modo de ser  
 (Collant grená, saia godê)  
 Comendo croquete, tomando grapette de pé no buffet  
 Com seu vestido de plissê  
 E quando ouve o trompete, mesmo em fita cassete  
 Pega rouge e batom fazendo um charme pro garçom  
 Retoca a maquiagem pra manter a boa imagem  
 E sai dançando ao xom de um belo solo de piston  
 Numa canção de Jean Sablon  
 E a neta de Madame, por mais que eu reclame  
 Por sua vez, também não fala português  
 Seguindo tradição, sua comunicação é no idioma inglês  
 (É tudo rap, body-board, CD-Rom e CD-player)  
 Este não é mesmo um país sério, já dizia um bom gaulês!*

Apesar de todas as previsões alarmistas, contra todos os prognósticos apocalípticos em relação à língua, o português brasileiro se impõe no mundo, e é cada vez falado por um número maior de pessoas. Por meio das telenovelas e da música, chega aos outros países lusoparlantes e passa a influenciar até mesmo os falantes de nossa ex-matriz, que incorporam nossas gírias e bordões televisivos. É a segunda língua latina mais falada do mundo, perdendo somente para o espanhol.

Embora a militância dos sambistas seja digna de nota, ela entra em consonância com outras visões equivocadas que consideram as línguas entidades puras e que têm uma visão negativa do empréstimo lingüístico: em geral, pensa-se que os empréstimos são *causa* da descaracterização de uma cultura, quando, no máximo, são *sintomas* de uma dominação cultural ou tecnológica. É esse tipo de visão que acaba redundando em leis estéreis e ingênuas, como foi o caso do projeto de lei 1676/1999, do deputado Aldo Rebelo (PC do B). O projeto gerou polêmica e acabou por dar origem ao livro *Estrangeirismos: guerras em*

*torno da língua* (Ed. Parábola, 2001). Da coletânea de artigos reunidos nesse livro, destacamos a mordaz crítica do sociolinguísta Marcos Bagno ao projeto de lei:

A língua tem esta qualidade admirável de ser, ao mesmo tempo, um fenômeno histórico-social, *público* portanto, e um elemento constitutivo da individualidade *particular* de cada cidadão e cidadã. Assim, querer indiciar e punir quem se servir de expressões estrangeiras é de uma profunda violência, de um autoritarismo só comparável ao da Igreja Católica, que sempre quis controlar o pensamento íntimo de seus fiéis por meio da confissão de pecados nem sequer cometidos, apenas imaginados, e da imposição de penitências. A língua é usada, antes de mais nada, para a comunicação do indivíduo consigo mesmo, é o veículo do pensamento (ou a matéria mesma de que ele se compõe), e as relações entre pensamento e linguagem despertaram, ao longo dos séculos, o interesse de inúmeros linguistas, psicólogos, antropólogos, biólogos etc. A quem confessarei meu pecado por ter pensado em comer num *self-service*, ? Ou por ficar ansioso, durante uma palestra, pelo *coffee-break*? Ou por gostar de viajar de *van*? (Bagno, 2001, p. 54)

### 7.3. A metalinguagem implícita de Adoniran Barbosa

Se a cidade do Rio de Janeiro concentrou a esmagadora maioria dos sambistas que ilustraram nossa cultura popular, deve-se a São Paulo a existência de um entre os maiores nomes do gênero: Adoniran Barbosa, autêntico cronista das classes desfavorecidas de uma São Paulo que se gabava de ser a cidade que mais crescia no mundo. A lírica de Adoniran contém, por retratar os segmentos populares principalmente por meio de seu “modo de falar”, uma metalinguagem *implícita*, e tem, segundo declarações do próprio sambista, forte caráter de denúncia social:

Olha eu não tenho nem formação de instrução secundária. Maloca se liga com o meu fraseado. De acordo com a minha instrução, entende ? É ligado com o povo, eu falo do modo do povo e, se o povo gostou da minha música, é porque eu tô certo. É a mesma coisa que uma pessoa forçar falar tudo direitinho, perfeito, sai artificial, né, feio, fica sem graça. Todo mundo fala errado e não adianta botar mil Mobráis que não muda nada... mas falar errado também é difícil... se aparece uma palavra errada na música, mas ela fica boa pro ouvido, eu deixo. (entrevista dada ao jornal Última Hora, SP, em 03/02/1978. *apud* Rocha, 2000)

São as “incorreções” gramaticais o maior índice denunciador do abismo existente entre a língua urbana culta e a língua dos que não tiveram acesso aos direitos básicos da cidadania, em especial à educação.

É, portanto, uma intenção metalinguística que pode ser recuperada e confirmada discursivamente por meio das próprias declarações públicas do compositor. Além da entrevista reproduzida acima, reforça esta constatação a declaração que ele concedeu ao

programa *MPB Especial*, da TV Cultura de São Paulo, em 1972, logo após interpretar *Conselho de mulher* (1956):

*Pogrêssio, pogrêssio,  
Eu sempre escutei falar  
Que o pogrêssio vem do trabalho  
Então amanhã cedo  
Eu vou trabalhar  
Quanto tempo nós perdeu na boemia  
Sambando noite e dia  
Cortando uma rama sem parar  
Agora, escuitando  
O conselho de mulher  
Amanhã vou trabalhar  
Se Deus quiser  
Mas Deus não quer  
Ele não quer, eu durmo  
Ele não quer, eu drumo  
Ele não quer,  
Nóis drome.*

“Não é dorme, é drome, o certo é drome. E também não é degrau, o dregau é o certo. Se quiser falar degrau pode, mas o certo é dregau” (Botezelli & Pereira, 2000; p. 21).

Rocha (op. cit.) observa nos sambas de Adoniran os desvios e práticas que “ameaçam” a ordem dominante: construções altamente estigmatizadas como “nóis fumu e não encontremu ninguém”, “nóis peguemu”, “dindindonde”, e atitudes típicas do malandro, como a negação do valor do trabalho.

Foi no rádio, através do programa *História das malocas*, dirigido por Oswaldo Moles, que Adoniran, como humorista, compôs os personagens que dariam origem ao linguajar que estaria retratado na maior parte de seu repertório. Dentre estas personagens, destacar-se-ia o malandro *Charutinho*. Além de representar o anti-herói avesso ao trabalho, ele também transgride a ordem dominante através da linguagem, contrapondo-se à imagem estadonovista idealizada pelos moradores de São Paulo:

No mesmo programa, observe-se o diálogo entre os personagens *Charutinho* e *Terezoca*:

- Me diga uma coisa, Charutinho ? O qual que é a receita para fazer uma letra de samba ?
- Bom, pá iscrevê uma boa letra de samba, a gente tem que ter uma condição principal.
- É saber fazer as rimas, é ?
- Não, pá iscrevê uma boa letra de samba, sentida... humana... a gente tem que sê, em primeiro lugal... narfabeto. Só se for narfabeto, escreve bem.

(Rocha, op. cit., p. 105)

Comenta Krausche (1985): “Estar analfabeto, e não analfabeto, representou para Adoniran uma maneira de encontrar a linguagem em seu estado bruto, para cantar a realidade social através dela mesma, isto é, a partir de uma linguagem viva e cotidiana” (p. 26).

Ainda segundo Rocha (*op. cit.*, p. 106), “o que pode ser um preconceito contra os compositores de samba, impondo a eles a condição do desconhecimento da linguagem escrita para a produção de sua arte, pode estar camuflando a revelação de um saber que se inscreve na arte do sambista. De fato, o domínio da palavra escrita não é o elemento primordial de tal arte”. E Adoniran não só era ciente disso, como usava estrategicamente os “erros” para poder “acertar” nas rimas, como ocorre com a antológica *Pafunça*, feita em parceria com Oswaldo Molles:

*Pafunça, Pafunça*  
*Pafunça, que pena, Pafunça*  
*Que a nossa amizade virou bagunça*

*Pafunça cabou-se a sopa*  
*Que tu dava pra eu morfar*  
*Pafunça cabou-se a roupa*  
*Que eu te dava pra lavá*  
*Hoje vivo no abandono*  
*Dum vira-lata sem dono*  
*E pra me judiá, Pafunça*  
*Nem meu nome tu pronunça*

*O teu coração sem amor*  
*Se esfriô, se desligô*  
*Até parece, Pafunça*  
*Aqueles alevador*  
*Que tá escrito*  
*Num fununça*  
*E a gente sobe a pé*  
*E pra me judiá, Pafunça*  
*Nem meu nome tu pronunça*

#### **7.4. Martinho da Vila e a lusofonia**

No mesmo ano em que se completavam 500 anos do descobrimento oficial do Brasil, Martinho da Vila concretizava o que seria, segundo ele, um projeto de dois anos de elaboração: o disco “Lusofonia”, dedicado a todas as nações de língua portuguesa. Além de composições do próprio autor, há músicas de artistas de vários dos países de língua

portuguesa. Ainda, cada faixa é dedicada a um dos países *lusoparlantes* (Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Portugal e Timor Leste, nesta ordem).

No encarte do CD, o compositor de Vila Isabel afirma:

Lusofonia não é somente a adoção do idioma português como linguagem de cultura. É a ação de solidário intercâmbio cultural entre os povos lusoparlantes e também a filosofia de interligação afetiva entre os lusófonos .Lusófono é quem está identificado com a lusofonia. Eu me sinto assim, mas não gravei este CD com intenção prioritária de fazer política cultural.

Sonho com este disco faz muito tempo, levei mais de dois anos na elaboração e, portanto, não é um trabalho feito especialmente para as comemorações dos 500 anos de Brasil. É apenas um CD de carreira para tocar no rádio e fazer o povo dançar e cantar com ancestral emoção. Feliz alegria !

Apesar de Martinho afirmar que não teve intenção *prioritária* de fazer política cultural, as letras deixam clara a vontade do artista de ver preservada a unidade dos países de língua portuguesa. Vejamos a faixa-título, escrita em parceria com Elton Medeiros:

*Eu gostaria de exaltar em bom tupi  
As belezas do meu país  
Falar dos rios, cachoeiras e cascatas  
Do esplendor das verdes matas e remotas tradições  
Também cantar em guarani os meus amores  
Desejos e paixões  
Bem fazem os povos  
Das nações irmãs  
Que preservam os sons e a cultura de raiz*

*A expressão do olhar  
Traduz o sentimento  
Mas é primordial  
Uma linguagem comum  
Importante fator  
Para o entendimento  
Que é semente do fruto  
Da razão e do amor*

*É sonho ver um dia  
A música e a poesia  
Sobreporem-se às armas  
Na luta por um ideal  
E preconizar  
A lusofonia  
Na diplomacia universal*

Martinho reconhece a linguagem *universal* que se apresenta na expressão de um simples olhar, porém afirma que uma linguagem comum entre os países é *primordial* para o entendimento. Em seu ideal, a unidade lingüística é a arma diplomática que se sobreporia ao uso do poder pelas armas.

Martinho da Vila é uma espécie de embaixador informal da lusofonia. Há vários anos que já empreende diversas viagens a todos os países de língua portuguesa com fins de pesquisa musical e cultural. Em suas viagens, é possível que tenha testemunhado a precária situação em que se encontra a língua portuguesa como língua de cultura em diversos países lusoparlantes, em especial os localizados na África.

Sílvia Elia, em *A língua Portuguesa no Mundo* (Ática, 2000), localizou cinco espaços geo-linguísticos para a lusofonia: *Lusitânia Antiga* (Portugal, Açores e Madeira), *Lusitânia Nova* (Brasil), *Lusitânia Novíssima* (Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e Tomé E Príncipe), *Lusitânia Perdida* (regiões da Ásia ou da Oceania onde já não há esperança de sobrevivência para a língua portuguesa) e *Lusitânia Dispersa* (comunidades de fala portuguesa espalhadas pelo mundo não lusófono, em consequência do afluxo de correntes migratórias); destacamos que, no penúltimo grupo, Sílvia Elia inclui o Timor Leste:

Os recentes acontecimentos políticos estão levando à agonia o português de Timor. Com a “Revolução dos Cravos”, acelerou-se o processo de descolonização. Em 1975, o governo português criou em Timor um governo de transição ao qual caberia traçar os rumos da independência em marcha. Mas, entre as próprias forças ditas revolucionárias, surgiram cisões, que levaram à luta armada. O resultado foi o enfraquecimento militar interno, o que favoreceu a invasão da ilha pela Indonésia, situação que ainda perdura. A idéia de uma intervenção portuguesa está afastada. Negociações não farão com que os indonésios abandonem a presa. Em consequência, com a ruptura de relações de qualquer espécie entre Portugal e Timor, particularmente de natureza cultural, as perspectivas de sobrevivência da língua portuguesa nesse rincão distante da Ásia são praticamente nulas (p.53).

Quando da publicação do livro, não haviam sido ainda iniciadas as negociações que levaram ao recente processo de independência daquele país, por intermédio da ONU e sob a liderança de um brasileiro, Sérgio Vieira de Mello, que mais tarde viria a falecer em um atentado contra uma representação da mesma organização, no Iraque. Graças ao excelente trabalho diplomático exercido por Vieira de Mello, o ex-guerrilheiro Xanana Gusmão tornou-se presidente do país, e o português foi adotado como língua oficial, embora seja ainda pouco falado pela população. Recentes conflitos geraram grande instabilidade econômica e política no país, e alia-se a essa preocupação o fato de que parece haver grande

interesse do governo australiano em controlar economicamente o país, o que poderia levar, em tempo indeterminado, a uma adoção do inglês como língua oficial. Há grande esperança de que um empreendimento educacional faça com que o português seja falado como era antes do massacre que sofreu por parte do governo indonésio.

A última faixa do disco, *Viva Timor Leste!* (na verdade em ritmo mais próximo a uma marcha-rancho ou um dobrado militar) é carregada desta visão otimista quanto ao futuro do distante “país-irmão”. É importante notar que o único fator de “fraternização” entre os dois países não é senão o fato de possuírem em comum a língua do colonizador.

*Floriram cravos vermelhos  
Estrelas brilharam  
E em Loro Sae  
Tudo cheirava a liberdade  
Mas de repente escureceu  
Então Xanana acendeu a chama  
Levando a sua gente a guerrilhar*

*Muitos morreram  
Todos sofreram  
Mas a vitória chegou  
Valeu lutar*

*O mundo aplaudiu Xanana  
Também os heróis sem nome  
E o belo Dom Ximenes  
Festejou com as Falintil*

*Era o sol a brilhar  
Era a lua que surgiu  
É a paz, é o amor, é Gusmão  
Eu gritei do Brasil  
Viva o Timor Leste !*

*Nasceu mais um país irmão!*

### **Conclusão**

É necessário confessar (com a vênia da inadequação do verbo ao universo acadêmico) que o presente estudo pretendia-se bem mais sucinto quando de sua proposição: uma breve fundamentação teórica da função metalingüística, seguida de um arrolamento dos sambas, classificados segundo o critério aqui adotado.

Como sói acontecer, cremos, as disciplinas freqüentadas durante o curso de Mestrado, aliadas às trocas com seus ministrantes, mais as leituras de livros e artigos referentes ao assunto proposto e a assuntos afins, trouxeram-nos uma série de problematizações que tornaram a empreitada um tanto mais próxima de um desafio do que de um mero exercício de pesquisa de sambas metalingüísticos.

Tanto melhor assim, concluímos, não obstante a nítida sensação de que muito mais poderia ser dito e de que muito do que foi dito pode não resistir a uma análise mais pormenorizada. Estamos ciente de que por muitas vezes lançamo-nos em terreno movediço, mas acreditamos piamente de que assim caminha o conhecimento científico, correndo riscos

que ora redundam em acertos, ora em erros que, nunca é demais lembrar, constituem importante etapa no processo de construção do conhecimento.

Não trouxemos - nem teríamos a imodéstia de pretender fazê-lo - uma resposta definitiva para as diversas questões concernentes à delimitação e abrangência da metalinguagem. Intuímos (e somente intuímos) que, além da necessidade de se aprofundar os diversos conceitos aqui discutidos, talvez também se faça oportuno um estudo da metalinguagem e de conceitos afins à luz de uma teoria do enunciado. Mas, como afirmamos, trata-se somente de uma intuição que não se mostrou capaz de consubstanciar-se em discussão teórica no presente estudo.

Malgrado o reconhecimento dos limites das discussões teóricas aqui empreendidas, mantemos nosso entusiasmo inicial com a proposta primeira de nosso projeto: acreditamos que o reconhecimento das diversas formas de metalinguagem nos sambas seja uma contribuição importante não só para a descrição em língua portuguesa, foco de nossa pesquisa, mas também para sua aplicação didática, não somente para estudos em língua, mas também em História, Sociologia, Antropologia, Poética etc.

Com a evolução deste trabalho, consideramos menos importante seguir uma de nossas propostas iniciais, que seria organizar uma lista o mais detalhada possível dos sambas metalingüísticos que nos propomos a classificar. Concluimos que essa tarefa, além de hercúlea, seria cansativa tanto para o pesquisador quanto para seus avaliadores, por sua redundância. Achamos por fim mais importante estabelecer uma metodologia e indicar um caminho, por meio da apresentação de alguns exemplos. A partir disso, acreditamos ser mais fácil identificar o tipo de samba pela simples análise de sua letra.

Quando já do término da elaboração desta pesquisa, tivemos a boa surpresa de saber que o tema da Escola de Samba Mangueira, em 2007, é justamente a Língua Portuguesa. Não sem um tom de celebração, encerramos nossa pesquisa saudando nossa língua com a letra deste samba enredo: *Minha pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor*, composição de Lequinho, Júnior Fionda, Anibal e Amendoim do Samba:

*Quem sou eu?  
Tenho a mais bela maneira de expressar  
Sou mangueira... uma poesia singular  
Fui ao lácio e nos meus versos canto à última flor  
Que espalhou por vários continentes  
Um manancial de amor*

*Caravelas ao mar partiram  
Por destino encontraram o brasil...  
Nos trazendo a maior riqueza  
A nossa língua portuguesa  
Se misturou com tupi tupinambrasil  
Mais tarde o canto do negro ecoou  
Assim a língua se modificou*

*Eu vou nos versos de camões  
Às folhas secas caídas de mangueira bis  
É chama eterna dom da criação  
Que fala ao pulsar do coração*

*Cantando eu vou  
Do oiapoque ao chuí ouvir  
A minha pátria é minha língua  
Idolatrada obra-prima te faço imortal  
Salve... poetas e compositores  
Salve também os escritores  
Que enriqueceram atua história  
Ó meu brasil...  
Dos filhos deste solo és mãe gentil  
Hoje a herança portuguesa nos conduz  
À estação da luz*

*Vem no vira da mangueira vem sambar  
Meu idioma tem o dom de transformar bis  
Faz do palácio do samba uma casa portuguesa  
É uma casa portuguesa com certeza*

### Referências bibliográficas

ANDRADE, Maria Margarida de & MEDEIROS, João Bosco. *Curso de língua portuguesa para a área de humanas: enfoque no uso da linguagem jornalística, literária, publicitária*. São Paulo: Atlas, 1997.

ALVES, Ieda Maria. *O emprego da metalinguagem em diálogos jornalísticos*. In PRETI, Dino (org.). *Diálogos na fala e na escrita*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

AZEREDO, José Carlos de. *A versatilidade discursiva de Drummond: reflexão preliminar*. In *Verbo de Minas: Letras*. N. 8. Juiz de Fora: CES/JF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da Gramática do Português*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aspectos semântico-textuais do nome e da nominalização*. In: VALENTE, André (org.). *Aulas de Português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 2001

BAGNO, Marcos. *Cassandra, Fênix e outros mitos*. In: FARACO, Carlos Alberto (org.). *Estrangeirismos: guerras em torno da língua*. São Paulo: Parábola, 2001.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BECHARA, Evanildo. *Ensino da Gramática: opressão? Liberdade?* São Paulo: Ática, 1986.
- BOTEZELLI, J. C, Pelão & PEREIRA, Arley. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. São Paulo: SESC, 2000.
- BRONCKART, Jean-Paul. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: Educ, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol 1. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 2002b.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CONFORTE, André N. *Samba, metalinguagem e metadiscorso*. In SILVA, José Pereira da (org.). *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais. Anais do VIII Fórum de Estudos Lingüísticos*. Rio de Janeiro: Botelho, 2005.
- CORRÊA, Manoel Luiz Gonçalves. *A metalinguagem e o ensino de língua portuguesa*. In BASTOS, Lúcia Kopschitz & MATTOS, Maria Augusta Bastos de. *Trabalhos em lingüística aplicada*. N. 22. Campinas: Instituto de Estudos de Linguagem da Unicamp, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- ELIA, Sílvio. *A língua portuguesa no mundo*. São Paulo: Ática, 2000.
- FARIAS, Julio Cesar. *Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.
- FIORIN, José Luiz. *Polifonia Textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin e a concepção dialógica da linguagem*. In: ABDALA JR., Benjamin. *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALLISON, R. & COSTE, D. *Dicionário de didáctica das línguas*. Coimbra: Almedina, 1983.

HALLIDAY, M. A. K. *Estrutura e função da linguagem*. In LYONS, John. (org.) *Novos horizontes em lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1976.

ILARI, Rodolfo. *Perspectiva funcional da frase portuguesa*. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1993.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JUBRAN, Clélia Cândida A. S. *Metadiscorso em estrutura televisiva: um enfoque interacional*. Revista Scripta, n. 7. Belo Horizonte: PUC – Minas, 2000.

KRAUSCHE, Walter. *Adoniran Barbosa*. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOPES, Edward. *Discurso literário e dialogismo em Bakhtin*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1993.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

\_\_\_\_\_. *Novo dicionário Banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LIPORACI, Erika. *A tela de Narciso: O cinema nas telas de cinema*. Rio de Janeiro: Armazém digital, s/d.

MAINGUENEAU, Dominique. *Os termos-chave da Análise do discurso*. Lisboa: Gradiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1997b.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*. In DIONISIO, Angela Paiva, MACHADO, Anna Rachel & BEZERRA, Maria Auxiliadora. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O amor nos tempos do cólera*. Tradução de Antonio Callado. Rio de Janeiro: Record, 1985.

MATTOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

MÁXIMO, João & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: UnB/Linha Gráfica, 1990.

MESERANI, Samir. *O intertexto escolar: sobre leitura, aula e redação*. São Paulo: Cortez, 1995.

METZELTIN, Michael & CANDEIAS, Marcolino. *Semântica e sintaxe do português*. Coimbra: Almedina, 1990.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOTTA, Dilman Augusto. *A metalinguagem na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

MOURA, Roberto M. *MPB: caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1998.

\_\_\_\_\_. *No princípio era a roda (um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes)*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 2003.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NEVES, Maria Helena de M. *Guia de uso do Português: confrontando regras e uso*. São Paulo: UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. *A gramática funcional*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de. *Os gêneros da redação escolar e o compromisso com a variedade padrão da língua*. In HENRIQUES, Claudio Cezar & SIMÕES, Darcília (orgs.) *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004.

OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo, 1998.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. *Por uma lingüística crítica. Linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

RECTOR, Monica & YUNES, Eliana. *Manual de semântica*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1980.

- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade*. São Paulo: Atelier Editorial, 2002.
- SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TRASK, R. L. *Dicionário de linguagem e lingüística*. Tradução e adaptação de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.
- VALENÇA, Raquel. *Carnaval*. Coleção *Arenas do Rio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Rio Arte, 1996.
- VALENTE, André. *A linguagem nossa de cada dia*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- VARGENS, João Baptista M. *Candeia: luz da inspiração*. Rio de Janeiro: Minc/Funarte, 1997.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2002.
- Discografia Básica**
- Agostinho dos Santos. *Super Bossa Nova*. Coleção Prestígio, nº 11. RGE. 1994.
- Bossa Nova... Para fazer feliz a quem se ama*. CBS. 1988.
- Chico Buarque ao vivo – As cidades*. BMG. 1999.
- Chico Buarque. *Uma palavra*. SonyBMG/RCA. 1995.
- Coleção *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. SESC São Paulo.
- Coleção *Os grandes sambas da história*. Editora Globo/BMG Ariola. 1997
- Coleção *MPB Compositores*. Ed. Globo.
- Coleção *Projeto Sambachoro*. Organizada por Josemar Ramos. Acervo particular.
- João Gilberto. *Coleção Grandes mestres da MPB*. WEA/Warner. 1997.
- Martinho da Vila. *Lusofonia*. Universal. 2000.
- MPB4. *Vivo. Melhores momentos*. Cid. 1999.
- Nei Lopes. *Partido ao cubo*. Fina Flor/Rob Digital. 1994.

Nei Lopes. *Sincopando o breque*. CPC-Umes/Eldorado. 1999.

Paulinho da Viola – o essencial de. *Coleção Focus*. SonyBMG/RCA.

*Sambas da minha terra – Afro/raízes*. BMG/RCA. 2000.

*Sambas-enredo 2007*. Universal. 2006.

Zeca Pagodinho. *Água da minha sede*. Universal. 2000.

## Notas

---

<sup>i</sup> Há uma controvérsia no que diz respeito a esta data ser realmente a da gravação do primeiro samba. Mesmo assim, optamos por mantê-la, uma vez que há estudiosos que a confirmam, como Roberto M. Moura (*op. cit*), e também pelo fato de que essa data e esse samba já se tornaram emblemáticos na história do gênero.

<sup>ii</sup> A palavra “morro” será utilizada neste trabalho, doravante, sempre com a acepção de “favela” ou, como se diz mais modernamente, “comunidade”, ou seja, o legítimo celeiro do sambista e o campo, ainda que por vezes imaginário, onde se produzirão os acontecimentos retratados em grande parte dos sambas.

<sup>iii</sup> Esta canção foi-nos sugerida pelo professor Helênio Fonseca de Oliveira. A ele nossos agradecimentos pela sugestão e por outras idéias desenvolvidas neste capítulo.

<sup>iv</sup> Trata-se da edição brasileira do *Dicionário de Linguagem e Lingüística*, de R. L. Trask, traduzido e adaptado por Rodolfo Ilari. Daí o exemplo baseado na própria língua portuguesa.

<sup>v</sup> No original, “antes nos tuteávamos”. A própria existência de um verbo como “tutear” em língua espanhola já é sintomática. Vale lembrar que, nos países da América Espanhola, de um modo geral, o *tu* carrega um traço de informalidade, por oposição ao *usted*.

<sup>vi</sup> Em correspondência eletrônica enviada em 09/01/2007. Ao professor Décio nossos sinceros agradecimentos por sistematizar e nos enviar suas opiniões proferidas durante nossos encontros no Mestrado.

<sup>vii</sup> Para não causar a sensação de que estamos entrando em contradição com o que foi dito na introdução, cabe esclarecer que a diferença entre o samba e a bossa nova é basicamente temática. Musicalmente, há algumas diferenças de ordem mais estéticas do que propriamente musicais, mas a célula rítmica é a mesma. Prova disso é a freqüente gravação de sambas clássicos por João Gilberto, que apenas lhes dá nova roupagem, mas não lhes muda basicamente a célula rítmica.

---

viii CD *MPB-4 – Melhores momentos*

<sup>ix</sup> Não obstante nossa preferência pela forma *metasamba*, rendemo-nos aos preceitos de Maria Helena de M. Neves (2003), que recomenda que, “se o elemento seguinte [ao prefixo *meta*] começar por **R** ou **S**, é necessário duplicar essa letra (que, então ficará entre duas vogais, na escrita)”; Ainda, por analogia, seguimos o critério adotado pelas mais recentes edições dos dicionários Aurélio e Houaiss na grafia de palavras cujo caso é o mesmo apontado por Neves.

<sup>x</sup> Entrando em contradição com nota anterior, empregamos aqui somente um “s” após o prefixo *meta*, apenas para manter a grafia já empregada por Valente (1997) e Farias (2002).