O DIALOGISMO E A TRADIÇÃO NO FORRÓ

Morgana Ribeiro dos Santos (UERJ)
morgribeiro@bol.com.br

1. Apresentação

Este trabalho tem como objetivo discutir o conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, aplicado em três letras de música de forró, observando como o diálogo entre os textos do *corpus* contribui para a garantia de uma tradição no contexto musical do Brasil.

Pretendemos, por meio deste estudo, confirmar a pertinência do pensamento bakhtiniano para o entendimento dos fenômenos linguísticos, assim como valorizar a cultura brasileira, ao submeter as três letras de música nordestina à análise de sua constituição como produto de relações discursivas.

Segundo Fiorin, estudioso da obra bakhtiniana, “o dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. (2008, p. 19) Ou seja, em um enunciado “estão presentes ecos e lembranças de outros enunciados, com que ele conta, que ele refuta, confirma, completa, pressupõe e assim por diante”. (p. 21)

O dialogismo é inerente à língua e está presente na produção de todos os enunciados, visto que a comunicação ocorre na interação entre os sujeitos. Todavia, podemos observar que o diálogo entre os enunciados é mais evidente na materialidade de alguns textos, em comparação com outros.

As três letras de música que analisaremos seguem a tradição de uma modalidade de forró conhecida como forró safado. Esse tipo de forró lança mão do duplo sentido, sugerindo uma conotação sexual. O forró safado diverte, principalmente, o povo nordestino, desde a década de 50, com Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Outras figuras se destacaram posteriormente com seus forrós irreverentes e obscenos, como Genival Lacerda, a partir dos anos 70, e Sandro Becker, a partir dos anos 80, entre outros. (FAOUR, 2006, p. 303-317).

A primeira letra de música que selecionamos é *O Tico-Tico*, de 1982, interpretada por Sandro Becker; a segunda é *O gatinho Pitito*, de 1996, interpretada por Tiririca e a terceira é *O gato*, de 2005, interpretada

pela banda Arriba Saia. Cada letra pertence a uma década distinta e o diálogo entre essas canções é muito nítido, tanto no sentido geral de obscenidade dos textos, quanto no tema do gato e na manipulação dos recursos linguísticos com finalidades semelhantes.

Muitos estudos são possíveis a partir desse *corpus*, enfatizando os aspectos estilísticos, semânticos, semióticos, históricos. Todavia, neste trabalho, a proposta é aplicar o conceito de dialogismo, de Bakhtin, e ratificar a pertinência desse conceito.

2. O dialogismo

O dialogismo, segundo Fiorin, “são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados”. O autor conceitua os enunciados como “unidades reais de comunicação”, “acontecimentos únicos” que “revelam uma posição” e “têm um acabamento específico que permite uma resposta”. (2008, p. 19, 20 e 22)

Ou seja, os enunciados são produtos da interação humana, são provenientes da comunicação e existem um a partir do outro; um enunciado acontece em resposta a outro, sendo natural uma relação de sentido ou um diálogo entre eles.

O filósofo russo Bakhtin determina o dialogismo como uma propriedade inalienável da língua:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (Apud FIORIN, 2008, p. 18)

Entretanto, o diálogo entre os enunciados ocorre por meio de diferentes relações e não apenas em situações de entendimento, consenso e acordo, como sugere inicialmente o que compreendemos da palavra diálogo.

As relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto. (FIORIN, 2008, p. 24)

Em um enunciado, segundo Fiorin, “ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes”. (p. 24) Em outras palavras: “Um enunciado é sempre hete-

rogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ele se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso.” (p. 24)

O autor também esclarece que a língua é um espaço de luta e contradição nas relações, porque assim também é a vida em sociedade, tensa e conflituosa.

Se a sociedade é dividida em grupos sociais, com interesses divergentes, então os enunciados são sempre o espaço de luta entre vozes sociais, o que significa que são inevitavelmente o lugar da contradição. (p. 25)

Sendo assim, os enunciados tentam assegurar uma posição e defender os interesses de um sujeito ou de um grupo social, que se manifesta por meio da língua e expressa um modo de ser e de se relacionar com o mundo, não havendo, então, a possibilidade de um discurso neutro.

É interessante para este trabalho que destaquemos o ponto em que Fiorin trata das forças centrípetas e centrífugas. Podemos entender que a primeira atua no sentido de centralizar o poder e manter as estruturas vigentes. E que a segunda atua no sentido de desconstruir e de propor novas possibilidades, novas formas, novas maneiras de perceber a realidade. Na língua, as forças centrífugas se manifestam, muitas vezes, em enunciados que provocam o riso e a ridicularização de um dado objeto, seja um episódio da vida política ou social, sejam as relações familiares ou amorosas etc.

Ainda a respeito do dialogismo, Fiorin registra o dialogismo constitutivo, “que não se mostra no fio do discurso” (p. 32) e o dialogismo composicional, que se mostra, trazendo incorporada a voz ou as vozes de outros enunciados com os quais dialoga. (p. 32)

Tratando do dialogismo composicional, o autor cita as “duas maneiras de inserir o discurso do outro no enunciado” (p. 33):

a) discurso objetivado - “o discurso alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante”. Adota os seguintes procedimentos: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação. (p. 33)

b) discurso bivocal – “internamente dialogizado”, “não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado”. Adota os seguintes procedimentos: paródia, estilização, polêmica clara ou velada, discurso indireto livre. (p. 33)

Neste trabalho, interessa-nos particularmente a estilização, que “é a imitação de um texto ou estilo, sem a intenção de negar o que está sendo imitado, de ridicularizá-lo, de desqualificá-lo”. Na estilização, “as vozes são convergentes na direção do sentido, as duas apresentam a mesma posição significante”. (p. 43)

Diferente da estilização, a paródia “é a imitação de um de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo”. Na paródia, as vozes são divergentes, ou seja, “dá-se uma direção diversa ao sentido que está sendo parodiado”. (p. 42)

Fiorin discute e compara os conceitos de dialogismo e intertextualidade, termo que “não aparece na obra de Bakhtin” (p. 51). A estilização e a paródia são exemplos de intertextualidade (p. 54), que diz respeito apenas às relações dialógicas entre os textos. O dialogismo, mais amplo, é proveniente das relações entre os enunciados, que são da ordem do sentido e ganham materialidade nos textos. (p. 52)

O dialogismo, portanto, é um “princípio de funcionamento da linguagem na comunicação real” (p. 33), visto que o próprio homem é dialógico, pois sua subjetividade “é constituída pelo conjunto de relações sociais de que participa” (p. 55).

O estilo é igualmente dialógico na visão de Bakhtin, já que resulta da escolha de recursos linguísticos, o que proporciona ao enunciado um caráter peculiar. Na perspectiva bakhtiniana,

Estilo é o conjunto de procedimentos de acabamento de um enunciado. Portanto, são os recursos empregados para elaborá-lo, que resultam de uma seleção dos recursos linguísticos à disposição do enunciadador. (...) O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito de individualidade. Essa individualidade pode ser singular (...) ou coletiva. (p. 46)

A seleção de um recurso da língua ocorre pela oposição desse a outros recursos, assim como “o estilo constitui-se em oposição a outros estilos”. (p. 47)

Além disso, “o estilo define-se dialogicamente, o que quer dizer que ele depende dos parceiros da comunicação verbal, dos discursos do outro”. (p. 47) Ou seja, a constituição de um enunciado vai decorrer da sua relação com o(s) enunciado(s) aos quais pretende responder.

Buffon, naturalista e escritor francês do século XVIII, afirmava que “o estilo é o próprio homem” (Apud Fiorin, 2008, p. 47). Dialogando

com essa perspectiva, a visão bakhtiniana mostra que o estilo “são dois homens”. O estilo, assim como qualquer enunciado, “revela o direito e o avesso”. (p. 47) Em outras palavras, tudo, no âmbito da linguagem, se constitui no diálogo incessante dos homens.

3. *Análise do corpus*

A canção *Tico-Tico*, de 1982, interpretada por Sandro Becker e composta por João Gonçalves e Manhoso, ganhou grande popularidade, devido à irreverência de sua letra. Sandro Becker é seguidor de uma modalidade de forró que se apoia, sobretudo, no duplo sentido para sugerir um conteúdo obsceno e engraçado. Esse estilo de forró teve início na década de 50 e, ao longo de sua história, alguns de seus representantes se destacaram, como Luiz Gonzaga, Zé Dantas, Manhoso, Genival Lacerda, Clemilda e Marinês.

Tico-Tico

Tico-Tico é um gato
Que a Maria quer bem
Não dá, não troca, não vende
Nem empresta pra ninguém...

O Tico tem um defeito
Que não dá pra consertar
O defeito do Tico
É danado pra miar...

Tico mia na sala
Tico mia no chão
Tico mia na cozinha
Tico mia no fogão...

Tico mia no tapete
Tico mia no sofá
Tico mia no quarto
Toda hora sem parar...

Tico mia no colo
Tico mia na mão
Tico mia sentado
Em frente à televisão...

Tico mia no almoço
Tico mia no jantar
E a noite inteira
Tico mia sem parar...

(Fonte: <http://letras.terra.com.br>)

Na cadeia da fala, a expressão *Tico mia* é homônima homófona da expressão *te comia*, que remete ao ato sexual, ou seja, as expressões são idênticas na sonoridade. Podemos dizer também que o enunciador emprega um cacófato com a finalidade de promover o duplo sentido. Ribeiro explica como ocorre o cacófato: “O encontro de sílabas de dois ou mais vocábulos vai ocasionar a formação de outro de sentido inconveniente, ridículo ou desagradável.” (2007, p. 75)

O verbo *comer*, que a princípio denota o ato de alimentar-se, pode ser sinônimo de “possuir sexualmente”, segundo Aurélio Buarque de Holanda (*Apud* SOUTO MAIOR, 1980, p. 33). O vocábulo *comer* torna-se polissêmico, na medida em que seus traços de sentido indicam uma necessidade básica da existência, o instinto, a agressividade, a ação, o que o assemelha ao sexo, surgindo assim uma metáfora. A polissemia é uma pluralidade de significados referentes a uma forma.

À medida que uma significação nova é dada à palavra, parece multiplicar-se e produzir exemplares novos, semelhantes na forma, mas diferentes no valor.

A esse fenômeno de multiplicação chamaremos a polissemia. (BRÉAL, 1992, p. 103)

Além disso, as diversas indicações de lugar e de tempo para a ação de o Tico miar causam a impressão de uma rotina sexual frenética, apesar de doméstica, familiar. O uso das reticências reforçam a obscenidade na letra da música, uma vez que sugerem algo que não foi dito, talvez, por conveniência.

O duplo sentido, segundo Preti, além de “aguçar a curiosidade”, contribui para

estabelecer um elo muito direto entre autor e leitor, comprometidos na significação dos vocábulos, dentro de uma tácita e tolerante aceitação da obscenidade disfarçada. (p. 103)

Para a compreensão das possíveis intenções do falante em manifestar determinado significado “oculto”, é necessário que entre ele e o destinatário haja pressupostos comuns a propósito do conteúdo do enunciado. (p. 107)

Sabemos que o sentido de qualquer texto é construído coletivamente, que o leitor participa desse processo, interagindo com o autor, que, por sua vez, produziu um enunciado que dialoga inevitavelmente com outros enunciados, com outras vozes. Todavia, nos textos em que ocorre o duplo sentido, a interação entre os interlocutores parece mais intensa e mais nítida.

Já que é o caso de um duplo sentido, o receptor pode, até certo ponto, optar pela interpretação que deseja dar ao enunciado, sendo, em parte, responsável pela obscenidade nele contida. O enunciador se exime, até certo ponto, da malícia que pode ser depreendida do texto, definindo, nos primeiros versos, que “Tico-Tico é um gato”, pertencente a Maria, que devota ao seu bichinho de estimação muito carinho e cuidado. Dessa forma, a conotação sexual ficaria supostamente por conta do leitor ou ouvinte, que encontra lacunas para suas inferências e, por conseguinte, se identifica facilmente com o texto.

A segunda canção que submetemos à discussão é de 1996, interpretada pelo humorista Tiririca.

O gatinho pitito

Minha mulher tem um gatinho
Que o nome é Pitito vem o pobre
Vem o rico pra ver o pitito dela
Ela fica na janela exibindo o seu
Pitito de repente eu dou um grito
E puxo no pitito dela
Eu puxo no pitito dela porque eu
Tenho ciúme ela passa perfume e vai
Correndo pra janela eu fico indignado
Porque na minha frente todo mundo está
Contente cheirando o pitito dela.

Eles passam a mão no pitito dela
Eles dão um cheiro é no pitito dela
Eles passam a mão é no pitito dela
Eu fico indignado quem cheira o
Pitito dela.

(Fonte: <http://letras.terra.com.br>)

Na canção interpretada por Tiririca, podemos observar a materialização do dialogismo com a canção Tico-Tico, da década precedente. Além de retomar o tema do gato, que pertence, em ambos os textos, a uma mulher, os recursos linguísticos são criteriosamente empregados pa-

ra produzir os sentidos de humor e obscenidade, assim como na letra interpretada por Sandro Becker.

O vocábulo *pitito* guarda uma semelhança fônica com periquito, ou periquita, que designa, além do passarinho, o “órgão sexual feminino”, principalmente no Nordeste, segundo Souto Maior (1980, p. 101). Na letra, a palavra pitito oscila, ora com letra maiúscula, ora com letra minúscula, o que reforça o duplo sentido, sugerindo poder se tratar tanto do nome próprio do gato, quanto de um nome comum. Algumas expressões de caráter erótico ratificam igualmente a obscenidade em torno do gato, como “passam a mão” e “dão um cheiro”, assim como a “janela”, lugar de moça namoradeira, e o fato de a mulher usar “perfume” e se “exibir”, ter contato com “todo mundo” e a própria questão do “ciúme” e da violência do companheiro, que puxa “o pitito dela”.

Em 2005, a banda Arriba Saia lançou a música *O gato*, da autoria de Rony Brasil:

O gato

Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem?
Que bichinho cabeludo é esse nas suas pernas, bem?

É um gatinho, miau miau!
Tão bonitinho, miau miau!
Tão gostosinho, miau miau!
De papai ninar neném...

É um gatinho, miau miau!
Tão bonitinho, miau miau!
Tão gostosinho, miau miau!
De papai querer bem...

Pega o gato, tire o gato
Ó que o gato vai lambar sua bochecha!
Fica sentadinha, bonitinha, quero ver se você deixa...

O gato é bravo!
Ele é safado!
Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu
namorado!

O gato é bravo!
Ele é safado!
Deixa que o gatinho bonitinho quer ser o seu namorado!

(Fonte: <http://letras.terra.com.br>)

A letra de 2005 novamente envolve a figura do gato em um contexto obsceno. Desta vez, a polissemia do gato tem três momentos diferentes. No primeiro, as expressões “bichinho cabeludo” “nas suas pernas” sugerem referência ao órgão sexual feminino.

No segundo momento, quando se responde que o bichinho cabeludo “é um gatinho”, o enunciador se isenta, em parte, da malícia da canção, por dizer que se trata apenas de um animal de estimação. De maneira semelhante, na letra interpretada por Sandro Becker, na década de 80, o sujeito declara nos primeiros versos que “Tico-Tico é um gato” apenas.

No terceiro momento, o gato se confunde com a figura do namorado, há uma personificação, haja vista as qualidades atribuídas ao gato: “bravo”, “safado”, “bonitinho” e que pretende namorar o interlocutor do sexo feminino e lamber a sua “bochecha”. Ela deve ficar “sentadinha” e talvez deixar a ação acontecer. Podemos depreender uma alusão ao sexo oral, já que, além da conotação sexual do verbo *lamber*, a palavra *bochecha* é semelhante, no aspecto sonoro, a outra, de caráter chulo, que nomeia o sexo da mulher. Vale lembrar que a palavra *gato*, na linguagem popular, designa comumente o homem bonito, assim como a forma feminina designa a *mulher bonita*.

Um dado muito interessante é registrado por Mário Souto Maior em seu *Dicionário do palavrão e termos afins*: no Nordeste, *gato* pode significar “órgão sexual feminino” (1980, p. 63). Isso faz muito sentido, se observarmos que nas três letras de música que analisamos, o gato, que exige cuidados especiais, é bonito, é gostoso, é cheiroso, é cabeludo, pertence a uma mulher.

Outro traço que prova o diálogo entre as letras de música é a expressão “querer bem”, que significa gostar de, ter estima por. Na letra de 1982, Maria “quer bem” ao seu gatinho. Na letra de 2005, o namorado (“papai”) quer bem ao gatinho de sua interlocutora.

A pontuação, assim como na primeira música, corrobora a conotação maliciosa. Primeiramente, as interrogações indicam uma tentativa de contato, de aproximação entre os interlocutores. Em seguida, as exclamações indicam uma admiração pelas qualidades do “gatinho” e as reticências denotam um carinho, uma intimidade entre os namorados, sugerindo, inclusive, contato sexual.

As três letras de música do *corpus*, portanto, dialogam em uma perspectiva convergente; uma se apoia na outra, reforçando o sentido ge-

ral de irreverência e obscenidade, colaborando para a permanência de uma tradição na música brasileira, na cultura nordestina.

Podemos constatar o dialogismo, que existe, inevitavelmente, nas relações entre os enunciados, também materializado nos textos analisados. Ou seja, podemos falar que entre eles ocorrem o dialogismo e a intertextualidade. Como observamos a existência de um diálogo de entendimento e consenso, concluímos que se trata de um caso de estilização, já que os enunciados não se propõem a ridicularizar um ao outro. Muito pelo contrário, a proposta é justamente imitar um ao outro, imitar um estilo, fortalecendo uma tradição.

Percebemos que o estilo, de acordo com o pensamento de Bakhtin, é, de fato, “dois homens”, ou mais. Verificamos que o estilo de forró conhecido como forró safado é uma construção coletiva, e que, dentro desse estilo de forró, o tema do “gato” tem proporcionado interessantes diálogos. Essa irreverência e essa malícia presentes nas canções estudadas revelam o modo de ser e de se relacionar com o mundo que caracterizam o homem nordestino, que enfrenta a dura realidade com fé, simplicidade e bom humor.

Por outro lado, é possível identificar na obscenidade do *corpus* uma força centrífuga, porque agride, de alguma forma, certos pudores, certos valores sociais, provocando o riso, ridicularizando a sociedade, que oprime e exclui o povo do Nordeste.

4. Conclusão

Através de uma leitura cuidadosa das três letras de música do *corpus*, podemos constatar semelhanças entre os textos que apontam um contexto sociocultural particular em que tem sido possível a manifestação das vozes do povo nordestino. Os textos analisados trazem à tona, embora disfarçados pelo duplo sentido e pelo humor, ataques à moral da sociedade.

As três canções, ao ridicularizarem os pudores e as relações humanas, expondo particularmente o corpo da mulher, refletem também um modo tipicamente brasileiro de vivenciar a realidade: com leveza, irreverência e sensualidade.

Percebemos nitidamente as relações dialógicas entre os três textos ao verificarmos que o tema do gato tem sido repetidamente resgatado pa-

ra a criação de enunciados que se caracterizam pela comicidade e pela malícia. Dessa maneira, tanto o tema do gato, quanto o próprio forró sa-fado se inserem em um contexto que torna possível a permanência de uma tradição: um enunciado sendo produzido em resposta a outro, um complementando o sentido do outro e, assim, sucessivamente.

O dialogismo, que é propriedade inerente a qualquer produção no âmbito da linguagem, é muito evidente nos textos estudados, que representam três décadas de relações discursivas na música e na cultura do Nordeste.

Ressaltamos a pertinência do conceito bakhtiniano de dialogismo, cuja coerência foi, mais uma vez, comprovada em nossa pesquisa, e defendemos a importância e a riqueza da diversidade cultural brasileira, que deve ser valorizada e estudada sem preconceitos.

As letras de música que analisamos em nosso trabalho se destacam não só pela representatividade cultural do homem nordestino, mas também pelo emprego cuidadoso e eficiente dos recursos linguísticos e pelos efeitos de sentido obtidos com muito êxito, no que diz respeito ao humor e à obscenidade promovidos pelo duplo sentido.

Acreditamos que os textos do *corpus*, assim como outros, oriundos da cultura popular, podem ser objetos de estudos muito relevantes da língua portuguesa, tanto por manifestar genuinamente o imaginário e a linguagem do povo, quanto pela elaboração criativa e meticulosa no uso de recursos da língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica: ciência das significações*. Trad. Aída Ferrás et alii. São Paulo: EDUC, 1992.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984 (2. ed. LPB, 2010).

RIBEIRO, Manoel Pinto. *Gramática aplicada da língua portuguesa*. 17. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Metáfora, 2007. [20. ed., 2011)

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes, 1980.

<http://letras.terra.com.br>