

Joujoux & Balangandãs¹: a língua francesa no tapete do samba e no tecido da música popular brasileira

Nancy Alves
São Paulo

nancyalves@bol.com.br



Synergies Brésil n° 9 - 2011 pp. 59-68

Résumé : Dans ce travail, qui s'insère dans le domaine des relations interculturelles entre le Brésil et la France, nous avons pour but d'analyser et de discuter la représentation du français - la langue, le peuple, la culture - dans le cadre de la Musique Populaire Brésilienne. On cherche ainsi à voir comment l'humour, la langue et les marques de la culture ont contribué à un projet de consolidation de l'identité nationale.

Mots-clés : chanson; Français; représentation; interculturel

Resumo: Neste trabalho, que se insere no âmbito das relações interculturais entre o Brasil e a França, buscamos analisar e discutir a representação do francês - o povo, o idioma e a cultura - na Música Popular Brasileira. Nosso objetivo é, pois, verificar como o humor, a presença da língua francesa e as marcas dessa cultura contribuíram para um projeto de consolidação de uma identidade nacional.

Palavras-chave: canção, francês, representação, intercultural

Abstract: This paper, whose scope is the study of the intercultural relations between Brazil and France, seeks to analyze and discuss the representation of the French language, people and culture in some pieces of Brazilian Popular Music. The objective is to verify how the humour, the presence of the French language and the distinctive marks of French culture have contributed to a project of consolidating the Brazilian national identity.

Keywords: song, French, representation, intercultural relations

Neste artigo que se inclui no âmbito das relações interculturais entre o Brasil e a França, pretendemos analisar e discutir a representação do francês - o povo, o idioma e a cultura - na música popular brasileira mediatizada, sobretudo durante o período que abrange a chamada Era Vargas (1930-1946), bem como examinar de que forma se deu o uso da língua francesa em algumas destas canções e como circulou nos diferentes estratos da sociedade brasileira. Nosso objetivo é, pois, verificar como o humor, a presença da língua francesa e as marcas dessa cultura contribuíram para um projeto de consolidação de uma identidade nacional. Baseando-nos em alguns conceitos da

semiótica greimasiana e igualmente nas noções de dialogismo e polifonia expostos por Mikhail Bakhtin, pretendemos observar os procedimentos da organização do discurso, bem como apreender as forças que movem as personagens no interior da canção e como essas se desenvolvem enquanto atores sociais de uma determinada época, esclarecendo, na medida do possível, as relações entre o discurso (circuito interno) e suas condições sócio-históricas de produção e de recepção (circuito externo). Em outras palavras, buscamos entender como o compositor popular enxergou, escutou, filtrou e transmitiu a cultura francesa em suas canções, por meio da relação estabelecida entre o discurso da canção, suas intertextualidades e interdiscursividades, além de tentar esclarecer as condições sócio-históricas em que foram inseridas. Nossa hipótese de trabalho parte da premissa de que, assim como a identidade brasileira, a imagem do francês foi igualmente construída, refletindo o momento sociocultural por que passava a sociedade brasileira, tão propício à dicotomia entre o *nacional vs. o estrangeiro*, por exemplo.

A discussão das relações interculturais seja de que ordem for - cultural, política, linguística - passa necessariamente pela dicotomia *identidade x alteridade* (o eu e o outro), estando longe de ter sido resolvida no mundo contemporâneo. A busca de uma identidade e o reconhecimento de si próprio pelo outro dentro do binômio que ora denominamos “afirmação cultural vs. tendência universalizante” é recorrente nas artes brasileiras e constitui um dos elementos-chave para a compreensão de nosso processo cultural².

Geneviève Zarate (Zarate, 1995 : 30) caracteriza o papel das representações sociais como o produto de um trabalho social coletivo através do qual os agentes sociais constroem seus modos de conhecimento da realidade. Segundo a autora, numa análise sobre as representações do outro, revela-se não apenas a imagem que dele possuímos, como a que, implícita ou explicitamente, fazemos de nós mesmos. Para ela, as “representações do estrangeiro” remetem especialmente à identidade do grupo que as produz (ou produziu), definindo proximidades e afinidades, distanciamentos e incompatibilidades. É neste jogo interativo entre o eu e o outro que a própria identidade do sujeito enunciator (em nosso caso, o compositor sambista) vai sendo delineada, engendrando uma visão de mundo, um tempo e um lugar.

Na medida em que essas canções (sambas e marchas, em sua maioria) são reveladoras de subjetividades e representações sobre *o eu e o outro*, dialogando com um dado momento histórico, surgem categorias (recorrências temáticas), intertextualidades, figuras e tipos que simbolizam os diversos movimentos pendulares de aproximação e distanciamento, afirmação e negação ou ainda de atração e rejeição. São cenas ou crônicas do cotidiano brasileiro da primeira metade do século, que, tal como um mosaico, compõem um painel social, cultural e comportamental da sociedade brasileira e principalmente carioca - vinda da rua, do salão ou do universo radiofônico -, trazendo consigo um projeto de identidade, ainda que construído, para esta primeira metade do século.

Três critérios de análise nortearam este estudo: a) a presença do humor (a paródia e a ironia como figuras principais); b) a intervenção da língua francesa, que, mesclando-se à língua portuguesa produz um discurso híbrido, onde as relações polifônicas e de alteridade discursiva ficam evidenciadas.; c) as marcas culturais alusivas à França e/ou a personagens da cultura francesa aí referidas.

Se para José Miguel Wisnik, a canção brasileira pode ser entendida como uma importante “rede de recados” dentro de uma sociedade ágrafa, lugar para onde convergem as tensões politicosociais e onde territórios se cruzam, exibindo ou escondendo diferentes enfrentamentos socioculturais (Wisnik, 2004: 199), Diana Luz Pessoa de Barros (2001: 05) nos esclarece que chegamos a esse contexto por intermédio da enunciação:

“Reconhecendo a pertinência da dimensão histórica para a análise do discurso, mas também as muitas dificuldades encontradas na determinação das relações entre formações sócioideológicas e formações discursivas [...] essas formações podem e devem ser estabelecidas pela *mediação linguística da enunciação*.”

Para a autora, há duas formas de acesso à enunciação: a) pelo jogo que se estabelece entre o enunciador (eu) e o enunciatário (tu) no interior do discurso; b) pela caracterização sócio-histórica advinda das relações intertextuais; em nosso caso, da relação entre as canções.

Desde a sua gênese, a música popular brasileira urbana apresentou uma dupla vocação carnavalesca, não apenas no sentido literário e linguístico concebido por Mikhail Bakhtin - mesclando gêneros, enunciadores e registros linguísticos provenientes de diferentes camadas sociais -, mas porque foi de fato pensada e produzida para ser executada e consumida durante os festejos do carnaval, quer nos desfiles, quer via transmissões radiofônicas. É sabido que, para Bakhtin (1981:258-259), todo discurso pressupõe alteridade, sendo dialogicamente atravessado pelo discurso do outro; este jogo é tanto mais identificável na medida em que deixa marcas linguísticas (e culturais) perceptíveis na cadeia enunciativa. Buscar a natureza desta alteridade, identificando de que modo o discurso do outro intervém na fala do sujeito enunciador que supostamente a constrói - em nosso caso, a língua e a cultura francesas nas canções brasileiras -, passa a ser a finalidade desta análise.

O humor pode ser definido como gênero discursivo (categoria), que tem como uma de suas características o fato de ser fortemente marcado pela ambivalência, pelo duplo sentido. Para o autor, que introduziu igualmente a noção de polifonia discursiva (as múltiplas vozes), o humor se baseia numa rica tradição que descende dos gêneros satíricos e que tem na carnavalização³ (os múltiplos interlocutores) e no discurso invertido (a alteração dos papéis sociais), importantes formas de manifestação. A ironia, na concepção bakhtiniana é vista como uma conjunção de interdiscursos, ou seja, vozes no interior do discurso, proferidas por vários interlocutores em múltiplos enunciados.

Durante a Era Vargas (1930-1946) - marcadamente nacionalista e xenófoba - as canções que se valeram da língua francesa ou que se referiram à França refletiram de forma bem humorada as tensões sociais e culturais do período, como por exemplo a dicotomia entre o nacional e o estrangeiro, já referida, ou ainda, entre a elite e o povo. Assim, o advento do Estado Novo buscará soluções de consenso, visando, por um lado, atender ao programa ideológico de transformar ou desfigurar a *persona* do malandro e, por outro, de “desmitificar” a figura do estrangeiro, incorporando o samba à “sociedade brasileira, não mais como a expressão típica da malandragem, mas como representante da nacionalidade” (Moby, 1994: 116). Por essa razão, os enunciadores da canção popular se viram até certo ponto sutilmente “induzidos” a reorientar o teor de suas mensagens: o discurso de apologia ao malandro e à malandragem cede lugar ao culto ao trabalho e ao nacionalismo, cada vez mais exacerbado. Resta-nos verificar como esses

procedimentos, a paródia e a ironia, figuras recorrentes em quase todas as canções examinadas, instaurou-se no discurso, nesta *mise-en-scène* empreendida pelo sujeito enunciador, enquanto estratégia de representação do outro.

Em *Não tem tradução*⁴, por exemplo, canção também conhecida por *Cinema Falado*, há uma crítica explícita ao abandono dos valores nacionais, representados pelos habitantes do morro, de um lado, e pelos “estrangeiros”, de outro; estes, consumidores de cinema, de outras línguas e de outras culturas. No samba, o narrador-enunciador chama a atenção para a nova diversão e sua franca adesão pelas classes mais abastadas, questionando, por assim dizer, a invasão cultural francesa e norte-americana que influíram não apenas no gosto e nos novos hábitos da cidade, como também na linguagem adotada pela população. Critica a sonorização do cinema, a incipiente indústria cultural e a penetração da cultura estrangeira no país, ironizando esses símbolos da modernidade tão bem apropriados pela classe burguesa: o cosmopolitismo, os idiomas, os ritmos estrangeiros e as novas mídias. Aborda ainda o tema da descaracterização do povo, a perda de uma suposta brasilidade - da língua, da música, dos costumes. Para esse enunciador, a língua “brasileira” do morro não encontra paralelismos no francês, no inglês, nem no português:

Essa gente hoje em dia	Não tem tradução
Que tem a mania	No idioma francês
Da exibição	Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Não se lembra que o samba	Com voz macia, é brasileiro,
	Já passou de português

Ao buscar uma nova fisionomia para a língua materna - o brasileiro, com suas gírias, sotaques, inflexões, emoções e outra sintaxe - enquanto instrumento de delimitação de território que se opõe diametralmente às línguas estrangeiras, o enunciador-sambista prega também a dessacralização da língua portuguesa baseada nos moldes da norma culta. A ele interessa somente a fala produzida no morro⁵.

Deste modo, verificamos os seguintes pares de opostos:

/nacional/	vs.	/estrangeiro/
eu	vs.	outro
sujeito	vs.	anti-sujeito
samba	vs.	cinema
morador do morro	vs.	burguês
morro	vs.	cidade
nosso povo	vs.	essa gente “exibida”
brasileiro	vs.	estrangeiro
língua <i>brasileira</i>	vs.	línguas estrangeiras
o autêntico, o real	vs.	o falso, o irreal

De fato, os sambas que ora estudamos produziram formas discursivas amalgamadas, dialógicas, parodísticas e irônicas, como nos lembra Santuza Cambraia Naves, estudiosa da canção popular brasileira (2004: 82):

“[...] a canção popular, que tem como característica definidora a difusão pelos meios de comunicação de massa, talvez seja a contrapartida contemporânea mais expressiva, em termos de recepção, desses gêneros populares antigos. A flexibilidade que a caracteriza [...] permite-lhe captar falas e prosódias em constante mutação, e comentar, de maneira jocosa, satírica ou parodística, tanto acontecimentos públicos quanto banalidades da vida privada.”

Assim, num primeiro momento pode-se dizer que o enunciador da canção popular (o compositor sambista) teceu a língua francesa produzindo construções linguísticas anárquicas e carnavalescas em que o idioma francês foi, de forma “brejeira”, praticamente colocado do avesso. É o caso do samba-maxixe *Tem Francesa no Morro*⁶, composto por Assis Valente em 1932 para a revista musical de mesmo nome e gravado por Araci Cortes; a mimese ou imitação do idioma francês, associado a vocábulos de língua portuguesa produz efeitos parodísticos inesperados, grafados originalmente desta forma:

<i>Donne muá si vu plé</i>	(‘Donne-moi’, s’il vous plaît)
<i>Loner de dancê avec muá</i>	(l’honneur de danser avec moi)
<i>Dance ioiô</i>	(danse ioiô)
<i>Dance iaia</i>	(danse iaia)
<i>Si vous frequente macumba</i>	(Si vous ‘fréquenté’ macumba)
<i>Entrê na vira et fini pur sambá</i>	(Entrez na virada et ‘finis’ pour sambar)
<i>Vian petite francesa</i>	(Viens petite française)
<i>Dance le classique</i>	(Danser le classique)
<i>Em cime de mesa</i>	(Em cima = sur ; de mesa= la table)

O samba descreve a vida de uma personagem incomum, uma bailarina francesa (a enunciatária da canção) que não apenas transgride as regras gramaticais, como também sobe o morro, frequentando as rodas de macumba e pouco se importando com os bons costumes, já que dança “em cima de mesa”. Trata-se, como dissemos, de uma língua francesa inventada, imitada, reconstruída: a ortografia “bizarra” (guardando, no entanto, a consonância sonora), a confusão no emprego dos pronomes *tu* e *vous*, o mal uso de estruturas e articulações linguísticas (*je me vá* querendo dizer “je m’en vais”), a regência inadequada na formulação sintática de algumas frases (tais como, *finis pour*, ao invés de *finissez par*), e ainda, a mistura com o português, surpreendem o destinatário (ouvinte), causando-lhe um efeito de humor inesperado. E é justamente no plano da expressão, na forma, que a paródia se evidencia, constituindo-se num pastiche fonético.

Bakhtin concebe a paródia como uma construção dialógica em que o discurso que representa estabelece uma relação de desmascaramento em relação ao discurso representado. Ainda de acordo com o autor, a paródia é um aspecto inseparável da sátira menipeia e de todos os gêneros carnavalescos, contrapondo-se diametralmente aos chamados gêneros puros, as epopeias e tragédias (Bakhtin, 1981: 167). A paródia não existe sem o outro, o já-dito, o discurso anterior (1981: 109):

“A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros, sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalescos. Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo mundo às avessas. Por isso, a paródia é ambivalente.”

Ao parodiar ícones da cultura francesa, no caso, a cantora Lucienne Boyer (1901-1983) e a opereta *Parle-moi d’amour*, gênero muito apreciado no início da radiofonia no Brasil, *Menina Fricote*⁷ critica a personagem Risoleta, habitante do morro, agora “contaminada”, sempre segundo o ponto de vista do enunciador, por estrangeirismos que não condizem com sua condição social. Para o enunciador-sambista, trata-se de uma personagem farsesca:

Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa cheia de orgulho
Cheia de chiquê

e faz fricote como o quê

Não canta mais amba
Só quer imitar Lucienne Boyer:
Parlez-moi d'amour ...

só quer l'argent l'argent toujours!

Observa-se a trajetória de uma personagem “malandra” em busca de ascensão social que, negando sua origem e sua classe, encontra-se em dissonância com as camadas populares da sociedade brasileira e com a ideologia nacional-popular, de valorização do ideal de /povo/ e dos símbolos nacionais. De fato, o tema deste samba satiriza a adoção de uma cultura estrangeira como um mecanismo de aquisição de *status* por determinada camada social, a elite, ou ainda, por outras classes sociais que querem se fazer passar por esta elite, adotando gestos, frases e gostos alheios ao seu meio social e cultural, estando, portanto, *desterritorializadas*, fora de lugar. Por essa razão, o enunciador anuncia a doença da personagem Risoleta (enunciatório da canção).

No que diz respeito à escolha do léxico em francês, observamos que ora o tratamento dado à língua é irônico (com as rimas “bem”; “atchém”; “le chien”), ora de distanciamento, como, por exemplo, na última estrofe, em que os termos “très joli” e “mon chéri”, em geral carinhosos ou denotando intimidade e proximidade, são preteridos pelo enunciador:

E eu já lhe disse
Nerusca menina
Não venha pra aqui

A me chamar de très joli
Por que eu não sou mon chéri
E língua estrangeira
Eu nunca entendi

Percebe-se então uma outra característica atribuída à língua francesa: a que confere *status* social e é basicamente associada a paradigmas de luxo, conforto e sofisticação. Pode-se dizer que o samba *Acertei no milhar*⁸, gravado por Moreira da Silva em 1940, sintetiza o papel que a cultura francesa exerceu junto à sociedade brasileira letrada; aqui o narrador-enunciador, ao se descobrir “rico”, necessita de outros ícones que o legitimem. Em verdade, o samba aborda a mudança de classe social e a adoção de novos valores compatíveis com essa transformação: neste caso, o malandro (antítese do trabalhador), ascendendo à classe dominante, torna-se teoricamente outro personagem na escala social. Enquanto objeto-valor, o dinheiro não basta; é preciso que o sujeito enunciador seja reconhecido, identificado como tal⁹. A mudança de classe social requer outros signos que simbolizem a ascensão: um professor de francês, um colégio interno (símbolo da educação francesa nos anos 50 e 60), uma viagem a Paris, a compra de um título nobre como o de Madame Pompadour, um avião e assim por diante. Deste modo, o enunciador vai assumindo a *persona* de um outro, com posturas, pertences e comportamentos que não são seus. Trata-se de uma farsa, e, mais uma vez, de uma crítica ao universo do parecer:

- *Etelvina*
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame
Vai morar num Grande Hotel
Eu vou comprar um nome não sei onde
De Marquês Morengueira de Visconde

Um professor de francês “mon amour”
Eu vou trocar seu nome
Pra Madame Pompadour
Até que enfim agora sou feliz
Vou passear a Europa toda até Paris
E nossos filhos, oh, que inferno!
Eu vou pô-los num colégio interno

O samba de breque possui como uma de suas principais características o fato de aproximar-se mais nitidamente dos contornos da fala coloquial e de possuir, muitas

vezes, um *break* (breque) na melodia (discurso musical), para introduzir a fala de um ou mais personagens (dialogismo): são vozes no interior do discurso interferindo na cadeia enunciativa. Outro aspecto importante diz respeito à ocorrência da farsa, frequentemente protagonizada por este personagem burlesco, que é o malandro. Cláudia Matos (2001: 61-76) define o samba-malandro, como aquele que, além de apresentar a figura do malandro como o enunciador e personagem do discurso, descreve uma cena, permeada por situações locutivas (mais uma vez o dialogismo), que exploram a ambiguidade, o engano, a simulação e a mentira, em geral reveladas no desfecho. Para a autora, a presença da farsa, do humor e da ironia contribuem para instalar a crítica nesse discurso, que é o próprio princípio da comicidade.

É o que ocorre no samba-choro *Fui a Paris*¹⁰, gravado em 1942, em que o humor parece ter sido provocado pela falsidade do enunciador-sambista vivido pelo malandro Kid Morengueira, interpretado por Moreira da Silva. De fato, sedução e conquista são elementos aliados às aventuras deste herói burlesco. À primeira leitura, verificamos que, no plano discursivo, o sambista enunciador objetiva narrar sua viagem a Paris, assim como seu idílio amoroso com uma francesinha (enunciatório). No nível das estruturas fundamentais, o discurso apresenta uma relação de distanciamento provocado pela barreira da língua, visto que o enunciador-malandro não fala francês. Porém, a incompatibilidade linguística é vencida graças a um elemento auxiliar, um “amuleto mágico”, por assim dizer: um “dicionário” (grifo nosso), que o ajudará na busca de seu objeto, assegurando-lhe a proximidade:

*Tive a lembrança de comprar um dicionário
Para não bancar o otário e me defender
Pois a francesa era linda de verdade e eu tinha necessidade de compreender
No dia seguinte quando a encontrei
Um “bonsoir” eu logo lhe falei
E gentilmente ela respondeu:
“Comment ça va, mon amour? Comment ça va?”
Ai então eu disse tudo que aprendi inclusive «très bien, mon amour, très jolie»*

A francesa, por sua vez, impressionada pelo jogo de sedução empreendido pelo malandro, propõe-lhe união, ao que este imediatamente responde, por meio “frases feitas”, típicas de quem consulta um manual de língua estrangeira:

<i>Jamais, Mademoiselle, jamais Que pensez-vous? N’a pas d’argent?</i>	<i>Je ne sais pas, mon amour Quelle heure est-il? Pourquoi mentir?</i>
--	--

E, ao final, a farsa é desmontada:

*Mas é que eu tenho
Meu amor no Rio
E disse a ela:
- Eu vou é pro Brasil.*

Os enunciadores da canção brasileira, sambistas ou não, ‘oralizaram’ a língua francesa à sua maneira, transportando-a para o universo musical e radiofônico, para a elasticidade da linguagem oral do português praticado no Brasil. E como quer Bakhtin, invertem-se os

papéis: de língua culta, traço distintivo da língua francesa praticada pela elite no Brasil, passa a estar na boca do povo.

Desde o início, este trabalho se propôs a estudar as estratégias de apreensão e representação do outro, o francês, na canção popular brasileira mediatizada. Dentro deste contexto específico, houve neste estudo a tentativa de interpretar e entender o papel da língua e da cultura francesas no imaginário brasileiro, circunscrito a uma determinada época - a primeira metade do século, quase que exclusivamente sob a égide da ditadura Vargas - e vislumbrado pela ótica de um observador particular: o enunciador da canção, em geral, o sambista. Do ponto de vista simbólico, o espaço das relações interculturais França-Brasil no âmbito da canção popular pressupõe tempos fortes e fracos, retrações e distensões, trânsitos e mediações. A observação de recorrências e intertextualidades permite-nos chegar à conclusão de que, do ponto de vista da canção, a língua francesa circulou em diferentes territórios e estratos sociais, tanto no Brasil quanto na França, dos salões aristocráticos aos cabarés noturnos e prostíbulos, do morro ao subúrbio, dos cassinos aos cinemas, rádios e cafés. Dentre os principais aspectos levantados pela análise do *corpus* apresentado, pudemos observar a predominância de um discurso voltado para o emprego da paródia, representativo não apenas de uma época e de um lugar - haja vista o uso do mesmo recurso na revista musical e no humor radiofônico -, mas também em relação a outras línguas estrangeiras, como se verifica em *Canção pra inglês ver* (1931) e *o Samba e o tango* (1937). Esta representação anárquica ensejada na canção e no discurso - até certo ponto brejeira, nada tendo a ver com o universo real da língua e da cultura francesas - coincide com um momento especial por que passava a sociedade brasileira, de construção de uma identidade comprometida com ideais populistas, onde a chamada música popular - que iniciava sua trajetória mediatizada pelo rádio - passava a representar importante papel enquanto cultura de massa, sendo, portanto, comumente associada a uma política ou a uma ideologia de adesão a um Estado-Nação. Daí a recorrência, durante esta fase, de temas predominantemente nacionalistas, privilegiando uma suposta oposição à figura do estrangeiro e ao emprego dos estrangeirismos, reiteradamente carnavalizados neste discurso. Outras temáticas e representações certamente surgirão no decorrer das décadas seguintes, como por exemplo, a importância de Paris enquanto território de exílio político, a globalização e as novas identidades advindas dos grandes movimentos migratórios da atualidade, a diáspora africana e assim por diante. Porém, na primeira metade do século, o discurso da canção brasileira relativo a esta temática evidencia algumas representações simbólicas que se desdobram nas figuras do enunciador e do estrangeiro (no nosso caso, o francês). Este outro também se reflete na imagem do burguês que vê no francês/ estrangeiro uma possível face identitária, levando-nos a crer que, apesar do trânsito existente entre as camadas alta e baixa para formação do samba, do ponto de vista textual e discursivo, subsiste uma oposição entre o *eu* e o *outro*, conforme pudemos demonstrar.

Notas

¹ O título deste artigo faz referência à marchinha de carnaval *Joujoux e Balangandãs* composta por Lamartine Babbo em 1939 que descreve um amor intercultural entre “minha joujoux” (meu joguinho) e meu balangandãs (meu adorno).

² Esta discussão passa a ser pluri-identitária no mundo contemporâneo, devido aos efeitos e exposições da globalização.

³ Sobre o fato de Bakhtin ter cunhado o termo *carnavalização*, convém assinalar o que o crítico e historiador José Ramos Tinhorão diz sobre o assunto, em seu livro *A imprensa carnavalesca no Brasil*: « Reconhecida a linearidade

da produção geral da imprensa carnavalesca em relação à sua incursão na área da produção literária em linguagem cômica, não lhe poderá ser negada, no entanto, ao menos uma inesperada prioridade criativa: a da invenção do nome e do conceito de carnavalização tão em voga desde seu lançamento pelo russo Mikhail Bakhtin, em 1965. De fato, sessenta anos antes da publicação na Rússia, da sua tese *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* - aliás, só tornada acessível à cultura do Ocidente a partir de sua tradução francesa, em 1970 - o jornal PHILOMONO do Recife, ao incluir em 1904 em seu cabeçalho 'a máxima político-mômica' *Primum carnivalisari...deinde vivere philosophari*, já propunha em inequívoca antecipação ao futuro achado conceitual de Bakhtin: '*Descarnavalizemos a República e Republicanizemos o Carnaval*' » (Tinhorão, 2000: 12).

⁴ Rosa, Noel. "Não tem tradução". Noel Rosa [Compositor]. Odeon, 1934.

⁵ Convém observar que o significado de estrangeiro nesta canção assume igualmente outra conotação, podendo ser entendido como tudo aquilo que é exterior e foge à esfera do morro. Curioso notar ainda que o enunciador esbarra intuitivamente em conceitos fundamentais desenvolvidos pela Linguística tais como a oposição *lingua* e *fala* de Ferdinand de Saussure, a arbitrariedade do signo, a questão dos registros e variantes linguísticas (a gíria do morro), a norma culta (o português), os problemas da tradução, a polifonia discursiva de Mikhail Bakhtin (o amor *pra chuchu*, o linguajar do povo), ou, como quer Authier-Revuz, a heterogeneidade da cadeia enunciativa (*I love you, alô boy, alô Johnny*). Essas hibridizações discursivas representadas por um processo de contato e junção linguística (a voz do outro, a língua dentro da língua) e pelas rimas inusitadas, nada puristas - *pinote/ fox-trot I love you/ pra chuchu; Alô Johnny/ telefone* -, além de causar certo estranhamento, provocam riso, surpresa e efeito irônico: não é conversa real, de verdade; só pode ser mediatizada via telefone, caracterizando uma farsa, na visão do enunciador-sambista.

⁶ Cortes, Araci. "Tem francesa no morro". Assis Valente [Compositor]. Colúmbia, 1932.

⁷ Almeida, Araci de. "Menina Fricote". Henrique Batista/ Marília Batista [Compositores]. RCA Vitor, 1940.

⁸ Silva, Moreira da. "Acertei no milhar". Wilson Batista e Geraldo Pereira [Compositores]. Odeon, 1940.

⁹ É preciso salientar que este samba, exaustivamente estudado pelo viés da malandragem, já que o enunciador se coloca à margem da ideologia varguista ao burlar o cerco do discurso trabalhista, possui outro foco em nosso trabalho, qual seja o de demonstrar como a elite da sociedade brasileira se apodera dos ícones estrangeiros e de estrangeirismos como mecanismos de ascensão social, tão bem ilustrados e referidos neste samba, que descreve a trajetória de um suposto novo rico.

¹⁰ Silva, Moreira da. "Fui a Paris". Moreira da Silva/Ribeiro Cunha [Compositores]. Odeon, 1942.

Referências bibliográficas

Authier-Revuz, J., 1982. "Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: Eléments pour une approche de l'autre dans le discours". *DRLAV, Revue de Linguistique*, Paris. pp. 91-151.

Bakhtin, M., 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Barbalho., G. ; Severino, J. ; AZevedo, M. (Nirez), 1982. *Discografia Brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro, Funarte.

Barros, D.L.P., 2001. "*Teoria Semiótica do Discurso: fundamentos semióticos*, 3ª edição. São Paulo, Humanitas/FFLCH.

Barros, D. L.P; Fiorin, J. L., 2003. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp.

Matos, C. N. de; Travassos, E.; Teixeira, F. (org)., 2001. In *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro, 7 letras/ CNPq.

Moby, A., 1994. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro, Obra Aberta.

Naves, S. C., 2004. "A canção popular entre a biblioteca e a rua". In, *Decantando a República*, org. Cavalcante, B; Starling, H; Eisenberg, J. Volumes I, II e III. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, v 1. pp. 79-95.

Saliba, E. T., 2002. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras.

Squeff, E.; Wisnik, J. M., 1983. *Música: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 2a edição.

Tinhorão, J. R., 2000. *A imprensa carnavalesca no Brasil*. São Paulo, Hedra.

Wisnik, J. M., 2004. *Sem Receita - Ensaios e Canções*. São Paulo, Publifolha.

Zarate, G., 1995. "Représentations de l'étranger et didactiques de langues". Paris, Didier.