

## BAKHTIN, REPENTISTAS E VERSADORES: DIALOGISMO E POLIFONIA NO IMPROVISO

Sérgio Arruda de Moura

*Professor do Programa de Pós-Graduação em Cognição e  
Linguagem / UENF*

arruda@uenf.br

Lionel Mota Gonçalves

*Estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação  
em Cognição e Linguagem / UENF*

lionel.mota@gmail.com

### Resumo

Este artigo analisa a improvisação poética oral no repente nordestino e no partido-alto carioca. Partindo das teorias de Mikhail Bakhtin (1997, 2010), complementando-as com outros autores como Nei Lopes (2002), Saussure (2006) e Câmara Cascudo (sem data), o estudo demonstra que o improviso não é uma criação individual, mas sim um fenômeno discursivo dialógico e polifônico, onde a fala é atravessada por múltiplas vozes sociais. A análise da embolada "O Crente e o Cachaceiro" e do partido-alto "A Necessidade" como exemplos, revela as diferentes formas de interação: o repente se manifesta como um duelo poético direto, enquanto o partido-alto privilegia a alternância fluida de vozes em uma roda. O artigo conclui que essas manifestações são tecnologias culturais complexas que preservam a oralidade como forma de pensamento, memória e resistência.

**Palavras-chave:** Cultura Popular, Embolada, Partido-alto.

### Abstract

This article analyzes the poetic oral improvisation found in two distinct Brazilian cultural forms: *repente* from the Northeast and *partido-alto* from Rio de Janeiro. Grounded in the theories of Mikhail Bakhtin (1997, 2010), the study demonstrates that improvisation is not an isolated, individual act of creation but rather a dialogic and polyphonic discursive phenomenon, where speech is permeated by multiple social voices. By examining the *embolada* "O Crente e o Cachaceiro" and the *partido-alto* "A Necessidade," the article reveals the unique interactive dynamics of each genre. While *repente* manifests itself as a direct poetic duel, *partido-alto* shows a more fluid alternation of voices. The study concludes that these forms of improvisation are complex cultural technologies that preserve oral tradition as a powerful means of expression, memory, and resistance.

**Keywords:** Popular culture, Embolada, Partido-alto.

### Introdução

A improvisação poética oral é uma expressão significativa da criatividade coletiva na cultura popular brasileira. Presente em contextos distintos, ela pode se materializar tanto nos desafios dos repentistas nordestinos, tradição vinculada ao sertão e à vida cotidiana do interior, quanto nas práticas dos versadores em rodas de partido-alto. Nestas e outras manifestações urbanas e rurais, os poetas tecem a palavra em tempo real. Nessas performances, a criação verbal se dá de forma espontânea, como resposta ao outro e como interação diante de um público que também participa, avalia e reage. A oralidade, aqui, não é apenas um meio de comunicação: é um modo de ser, agir e existir em coletividade.

A teoria da linguagem de Mikhail Bakhtin oferece uma chave de leitura fundamental para a compreensão dessas manifestações. Seus conceitos de dialogismo, polifonia e alteridade permitem refletir sobre o improviso como um fenômeno enunciativo em que

nenhuma fala é neutra ou solitária, mas sempre atravessada por outras vozes, por relações sociais e por disputas simbólicas. No contexto do improviso aqui tratado, esses princípios tornam-se evidentes: o versador responde ao parceiro ou adversário, ao público, à tradição e ao momento presente — tornando seu discurso, por essência, dialógico.

Esse olhar pode ser aprofundado por meio do diálogo com autores que pensaram a oralidade, o ritual e a performance na cultura brasileira. Podemos recorrer a Walter Ong, que, ao distinguir culturas orais de culturas letradas, evidencia o papel da memória, da repetição e da presença física da palavra falada, características tanto do repente quanto do samba de improviso. Já Nei Lopes oferece uma perspectiva histórico-cultural ao evidenciar o improviso no samba como herança das matrizes africanas.

Este artigo, de natureza teórica e exploratória, propõe uma reflexão sobre o improviso poético nas práticas dos cantadores nordestinos e dos sambistas de partido-alto, à luz da teoria bakhtiniana e de estudos da cultura oral. Ao analisar uma obra de cada estilo, o texto busca discutir como as estruturas discursivas, os elementos performáticos e os sentidos sociais dessas formas de improviso podem ser interpretados sob a ótica bakhtiniana.

## **Objetivo Geral**

Investigar, sob uma perspectiva teórico-discursiva, como os conceitos de dialogismo e polifonia, elaborados por Mikhail Bakhtin, se manifestam nas práticas de improviso oral dos cantadores repentistas nordestinos e dos versadores de partido-alto, compreendendo essas manifestações como formas de interação simbólica, construção identitária e expressão cultural.

## **Referencial Teórico**

### **A linguagem como fenômeno dialógico: Mikhail Bakhtin**

A filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (1997 e 2010) oferece um arcabouço teórico essencial para compreender as manifestações orais da cultura popular como práticas discursivas carregadas de sentido social e ideológico. Para o autor, todo enunciado é um elo em uma cadeia de enunciações, sendo sempre produzido em resposta a algo e voltado a um interlocutor real ou virtual. Esse princípio, denominado dialogismo, fundamenta a ideia de que a linguagem nunca é neutra ou autônoma, mas atravessada por múltiplas vozes e pontos de vista.

No campo do improviso, quer seja no repente ou no partido-alto, o dialogismo se torna evidente: o verso não existe isoladamente, mas sim em resposta ao verso anterior, ao público presente, à tradição compartilhada e ao contexto em que é pronunciado. O conceito de polifonia, desenvolvido a partir da análise de romances como os de Dostoiévski, também pode se aplicar aqui, visto que essas práticas orais são atravessadas por vozes sociais diversas, que se chocam, se justapõem ou se contestam na performance.

Além disso, a noção de voz alheia ou discurso do outro — internalizado, rebatido ou parodiado — é central para compreender como cada poeta compõe seu improviso: sua fala é sempre, em alguma medida, construída a partir de outras falas, em um jogo de alteridades que exige escuta, resposta e criação em tempo real.

Outro ponto interessante a ser levado em consideração ao analisar os discursos escolhidos é a carnavalização, que, para Bakhtin, ocorre quando se permite "ver e mostrar momentos do caráter e do comportamento das pessoas que não poderiam revelar-se no curso normal da vida" (Bakhtin, 2010).

### **A Linguagem como Sistema de Signos**

Embora a perspectiva discursiva de Bakhtin se concentre na fala em uso (*parole*), a estruturação da linguagem que sustenta o improviso exige um olhar sobre a língua como sistema (*langue*). Nesse sentido, o pensamento de Ferdinand de Saussure (2006) é fundamental. Para o linguista, a língua é um sistema de signos, arbitrários e imutáveis,



sendo o signo linguístico a união indissociável entre um significante (a imagem acústica, a forma) e um significado (o conceito). No contexto do improviso, a *langue* é

representada pelas regras fixas de cada gênero (a sextilha do repente, a rima nos versos pares, as fórmulas métricas), que funcionam como uma estrutura gramatical subjacente. A maestria do improvisador reside em sua capacidade de manipular e combinar esses signos dentro das rígidas regras do sistema, criando o novo a partir do que é estável.

### **A oralidade como forma de pensamento**

Walter Ong (1998), propõe uma distinção profunda entre culturas orais primárias e culturas da escrita, destacando os modos próprios de pensamento e expressão das sociedades que se organizam pela oralidade. Segundo o autor, nas culturas orais, o saber é transmitido por meio da repetição, da memorização e do ritmo, e a linguagem é fortemente dependente do contexto imediato, da presença física dos interlocutores e da performance. Essa perspectiva é especialmente relevante para a compreensão do repente e do partido-alto, onde o domínio da métrica, da musicalidade e da construção rítmica é condição essencial para a criação poética.

Ainda de acordo com Ong, temos ainda a importância da métrica, da rima e do ritmo na construção dos discursos, já que cada manifestação possui diferentes abordagens do tema, mas onde ambos fazem uso de fórmulas que ajudam a implementar o discurso rítmico e também da memorização dos conteúdos.

### **Oralidade e ancestralidade afro-brasileira**

O trabalho de Nei Lopes (2008) é decisivo para a valorização e compreensão da cultura afro-brasileira como fonte profunda de saberes, práticas e formas de expressão. Lopes evidencia como o samba, especialmente em suas formas mais tradicionais como o partido-alto, é um campo de preservação da oralidade africana reinterpretada no Brasil urbano, onde o improviso no samba carrega marcas da ancestralidade no uso do corpo, do ritmo, da circularidade, da escuta e da resposta como formas estruturantes da interação verbal. Para Lopes, o partido-alto é uma das expressões mais sofisticadas da inteligência poética popular, funcionando não apenas como divertimento, mas também como espaço de resistência, memória e afirmação da identidade negra..

### **A tradição poética oral nordestina**

Luís da Câmara Cascudo (sem data) e Leonardo Motta (1921), constituem duas das principais referências sobre a poesia oral improvisada do Nordeste brasileiro. Ao reunir relatos, transcrições e análises das práticas dos cantadores populares, os autores fornecem não apenas um mapeamento etnográfico dessas manifestações, mas também uma interpretação sensível do lugar social do poeta improvisador nas comunidades sertanejas, já que, para ambos, o cantador é simultaneamente artista, cronista, juiz simbólico e guardião da memória coletiva. Seus versos carregam valores éticos e saberes populares, articulando crítica social, filosofia de vida e humor, com ênfase na importância da estrutura métrica, do domínio técnico e da improvisação como signo de prestígio e honra.

### **Metodologia**

Este artigo adota uma abordagem qualitativa, de natureza teórico-discursiva e comparativa, voltada à reflexão sobre práticas culturais orais a partir de referenciais da filosofia da linguagem, dos estudos da oralidade e da antropologia simbólica. Para isso, baseia-se na análise de um corpus textual e musical para ilustrar a aplicação das categorias bakhtinianas.

O objetivo principal é compreender como o dialogismo e a polifonia de Bakhtin se manifestam nas formas populares de improviso poético oral, especialmente no repente nordestino e no partido-alto carioca.

A escolha por uma perspectiva teórica e conceitual justifica-se pelo fato de o estudo não se basear em um corpus empírico delimitado, mas sim na discussão crítica e



interpretativa de categorias analíticas aplicáveis às manifestações culturais abordadas por meio de um exemplo de cada manifestação. A pesquisa, nesse sentido, consiste em um exercício de aproximação reflexiva entre práticas da cultura popular e referenciais acadêmicos que possibilitam compreendê-las como fenômenos discursivos,

performáticos e sociais.

Desse modo, os referenciais teóricos selecionados foram mobilizados para interpretar e discutir as descrições e análises das práticas do repente nordestino e do partido-alto.

### **Análise Teórica das Práticas de Improviso**

As manifestações orais de improviso popular, como o repente nordestino e o partido-alto carioca, constituem modos específicos de enunciação marcados pela escuta ativa, pela alternância de vozes e pela criação poética em tempo real. Embora se expressem em contextos culturais distintos, essas práticas compartilham uma base comum: o improviso como linguagem viva, social e flexível.

Há, em comum entre as duas modalidades, o fato de ambas se originarem no seio de populações periféricas (sertão nordestino e morros cariocas) em épocas em que a taxa de analfabetismo era gritante, nesse contexto, a oralidade era a única forma de transmissão de saberes, como pontua Walter Ong, quando fala de populações com pouco ou nenhum acesso à linguagem escrita:

Numa cultura oral primária, para resolver efetivamente o problema da retenção e da recuperação do pensamento cuidadosamente articulado, é preciso exercê-lo segundo padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. (ONG, 1998, p. 45).

### **O partido-alto: roda, rito e alternância de vozes**

No partido-alto, forma tradicional de improviso dentro do samba, a dinâmica poética ocorre em meio à roda e é mediada pela música e pela coletividade. Diferente do repente, em que o improviso tende ao confronto poético, o partido-alto se estrutura como uma alternância fluida de vozes, em que os versadores improvisam quadras sobre um refrão fixo repetido pelos participantes.

Essa estrutura evidencia uma outra forma de dialogismo: não o embate direto, mas a resposta contextualizada e contínua, em que cada sambista se inscreve em uma cadeia de falas. O improviso nasce da escuta atenta ao que foi dito, ao toque dos instrumentos e à energia coletiva da roda. O que Bakhtin chama de “compreensão responsiva ativa” é central aqui: o improvisador escuta, compreende e responde em ato, criando em interação com os outros.

Segundo Nei Lopes, o partido-alto é herdeiro das formas de oralidade africana, onde a palavra é inseparável do ritmo, do corpo e do rito. A circularidade da roda, a musicalidade repetitiva e o espaço compartilhado de criação revelam um modo ancestral de organização da fala, em que a autoria é coletiva e a linguagem é também dança, canto e celebração.

O que se conhece hoje como partido-alto é uma modalidade de cantoria. E cantoria é a arte de criar versos, em geral de improviso, e cantá-los sobre uma linha melódica preexistente ou também improvisada, praticada em diversas modalidades, por poetas cantadores populares, em todo o Brasil. (LOPES, 2004, p.17-18)

### **O repente nordestino: duelo poético e voz social**

O repente, forma tradicional de poesia improvisada cantada por duplas de cantadores, caracteriza-se pela alternância rítmica de estrofes, geralmente em sextilhas, décimas ou martelos agalopados (Motta, 1921). Sua estrutura é, por natureza, dialógica: um cantador propõe uma ideia, tese ou provocação, e o outro deve respondê-la, refutá-la ou ampliá-la, dentro das regras do jogo poético.



Esse processo encarna o que Bakhtin define como enunciação responsiva — ou seja, a fala que já nasce como resposta à fala anterior e que se dirige ao outro com a expectativa de ser respondida.

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou

parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. (BAKHTIN, 1997, p.291)

No repente, não há espaço para o monólogo: toda palavra é atravessada pela presença do outro, seja o parceiro de embate, o público presente ou a tradição poética a que se recorre. Além disso, como aponta Ong, trata-se de uma oralidade em que o prestígio simbólico do cantador é medido por sua habilidade verbal e retórica.

Ao mesmo tempo, como observam Câmara Cascudo e Leonardo Motta, o cantador não fala apenas por si: ele incorpora saberes da coletividade, valores morais e imagens do cotidiano. Seu discurso se torna, assim, polifônico, no sentido de que múltiplas vozes — sociais, culturais, históricas — são mobilizadas em sua fala improvisada. Essa dimensão se manifesta não apenas no conteúdo temático, mas também na forma: o cantador pode citar provérbios, parodiar adversários, dialogar com vozes da tradição oral ou da atualidade política.

Tanto o repente quanto o partido-alto revelam que o improviso não é sinônimo de improvisação desordenada ou espontaneidade bruta. Trata-se, na verdade, de uma prática que exige conhecimento profundo da tradição, domínio técnico, escuta sensível e criatividade situacional. O improvisador é um sujeito altamente preparado, ainda que sua formação ocorra muitas vezes de forma informal, oral e comunitária. Leonardo Motta, em seu seminal *Cantadores*, ressalta a importância do improviso para o poeta quando diz que “Todo cantador deve ser repentista: nem merece esse nome quem não é adestrado nas improvisações”.

Essa afirmação prova que o repente é um sistema cujo domínio exige do indivíduo uma aprendizagem para conhecer-lhe o funcionamento. A habilidade do artista é, portanto, o resultado dessa aprendizagem e da correta aplicação do código, onde podemos recorrer a Saussure.

Ela (a língua) é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade. Por outro lado, o indivíduo tem necessidade de uma aprendizagem para conhecer-lhe o funcionamento; somente pouco a pouco a criança a assimila. (SAUSSURE, 2006, p.22)

Nesse sentido, o improviso se constitui como forma de memória, prestígio e resistência. Por meio dele, artistas populares reafirmam sua existência simbólica, elaboram suas experiências e constroem espaços de expressão. Como prática discursiva e performática, o improviso também age como uma ferramenta de manutenção de saberes e ancestralidade:

O conhecimento exige um grande esforço e é valioso, e a sociedade tem em alta conta aqueles anciãos e anciãs sábios que se especializam em conservá-lo, que conhecem e podem contar as histórias dos tempos remotos. (ONG, 1998, p.52)

Como mencionado, é necessário, para as duas manifestações um pleno domínio tanto da linguagem quanto da forma, visto que os versadores e cantadores precisam operar dentro do mecanismo da língua, que Saussure descreve como sendo governado por



dois tipos de relações, ambas vitais para a construção do verso: as relações sintagmáticas, que fundamentam-se no "caráter linear da língua, o que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. Neste caso, o verso, por ser uma cadeia sonora temporal, é o sintagma por excelência. O versador deve construir a sequência do seu canto (o sintagma) observando as regras de encadeamento: "Colocado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue, ou a ambos" (SAUSSURE, 2006 p.142).

A outra opção são as relações associativas ou paradigmáticas, onde, embora fora do discurso, estas relações são essenciais para a escolha da palavra correta, do som ou da rima. O cantador escolhe um termo porque este "figura, por um lado, na série

[associativa]... e é a oposição... que determina a escolha" (SAUSSURE, 2006 p.151). A influência das tradições nordestinas no partido-alto é evidente na estrutura poética e na presença de clichês compartilhados entre os dois gêneros. Nei Lopes (2002) sugere essa ligação ao pontuar que a sextilha, um formato típico do improviso nordestino, "talvez tenha herdado da embolada nordestina" (p. 153). Essa herança estrutural e de repertório poético pode ser explicada pelo fato de que ambas as manifestações compartilham uma origem comum, pertencendo ao mesmo gênero de expressão. Lopes reforça essa ideia ao definir o partido-alto como uma modalidade de cantoria, assim como a embolada. Ele cita a definição de Geir Campos e a de Luís da Câmara Cascudo, que descreve a cantoria como "uma forma de desafio, disputa poética, parte de improviso e parte decorada" (CASCUDO, 1980, p. 287). Dessa forma, a análise de Lopes estabelece uma conexão fundamental entre o partido-alto e a tradição oral nordestina, reconhecendo a herança mútua em suas características de improviso, desafio e formato.

### Comparações e análises

Ao se observar as formas estruturais dessas práticas, de acordo com Motta e Lopes, enquanto o repente, apesar de se ramificar em diversas variantes, como martelos, emboladas, galopes, etc , cada uma destas possui suas próprias regras e métricas, todas elas muito bem definidas e até mesmo, rígidas. Já o partido alto tende a ser mais livre, tanto na métrica, quanto na estrutura.

Menos complexo e rico, por exemplo, que o amplo leque de variações da cantoria nordestina, de regras absolutamente rígidas, porém mais diversificado que outras expressões semelhantes, o partido-alto sempre foi visto como um samba de estatuto superior, apanágio dos sambistas não só mais inspirados como mentalmente mais ágeis (LOPES, 2004, p.18).

Para ilustrar essas análises, escolhemos duas composições para servir como exemplo, a embolada nordestina *O Crente e o Cachaceiro*, da dupla Caju e Castanha e o partido alto carioca *A Necessidade*, de Bezerra da Silva e Genaro

#### **O Crente e o Cachaceiro**

*Caju & Castanha*

Quero ouvir você contar  
Para o povo Brasileiro (*Refrão*)  
A diferença que tem  
Do crente pro cachaceiro

O crente vai pra igreja  
Levando a bíblia na mão  
No coração vai a fé  
No juízo a salvação  
Sempre esperando Jesus  
Para partir com o irmão



Cachaceiro sai de casa  
Levando o vício na mente  
Um tira gosto no bolso  
Todo metido a decente  
Volta conversando só  
E catiando a aguardente

Quando crente vai a praia  
Fica todo agoniado  
Por que na praia se vê  
Bumbum andando pelado  
E quem é crente não gosta  
Que é um pecado danado

O cachaceiro não gosta  
De perder tempo em igreja  
Por que lá não tem cachaça  
Nem sai Whisky em bandeja  
Também não tem misturada  
Nem conhaque nem cerveja

O crente não dá valor  
A quem vive na batucada  
Não gosta de carnaval  
Nem forró e nem lambada  
Por que no céu não existe  
Essa grande palhaçada

O cachaceiro não gosta  
De quem vive se orgulhando  
Dizendo que Jesus Cristo  
Qualquer dia tá voltando  
E o pastor da igreja  
Cada vez mais enricando

Crente diz que cachaceiro  
Não é um homem moderno  
Que quem bebe no verão  
Também bebe no inverno  
E quem morre de cirrose  
Vai direto pro inferno

Cachaceiro diz que o crente  
Gosta muito de julgar  
Olhar a vida dos outros  
Sem Jesus autorizar  
Só o crente quer tá certo  
E desse jeito não dá

Crente não gosta de bêbado  
Acha isso uma feiura  
Diz que bêbado é enxerido  
Gosta de contar bravura  
E quem gosta de cachaça  
Não gosta de escritura

Cachaceiro diz que o crente  
Nunca pode ter valor  
Crente pobre anda apé



Pra imitar o senhor  
E se vende qualquer coisa  
Paga imposto ao pastor

Eu não gosto de cinema  
Nem assisto futebol  
Não dou valor a novela  
E nem creio em catimbó  
E eu gosto é de ler a bíblia  
De gravata e paletó

Pois fique na sua igreja  
E deixe eu me divertir  
Não fale da minha vida  
Que eu também não vou aí  
Por que quando eu for pro céu  
Lá não quero discutir

Amigo tome um conselho  
Abandone essa cachaça  
Vá orar numa igreja  
Pra sair dessa desgraça  
Deixe de ser vagabundo  
Que a cirrose lhe ameaça

Irmão quero lhe dizer  
Eu sei que o senhor é crente  
Não me chame vagabundo  
Que senão fico valente  
Larga essa escritura  
E vamos tomar aguardente

Você sabe que eu sou crente  
E jamais vou aceitar  
Pode seguir seu caminho  
Que eu também vou viajar  
Eu acho que esse assunto  
Já tá é bom de encerrar

Já que o irmão vai embora  
Eu também vou me mandar  
Mas lhe peço por favor  
Vamos ali em um bar  
Se o irmão não pagar duas  
Deixe que eu posso pagar

Você é um cachaceiro  
E no céu não pode entrar  
Jesus não gosta de bêbado  
Que bebe pra se mostrar  
Lá no céu só entra os crentes  
E os pinguço vão ficar

O irmão tá enganado  
O céu é pra todo mundo  
Se no céu tiver cachaça  
Lá também tem vagabundo  
Então eu vou beber fiado  
E vou passar cheque sem fundo



No céu não existe bar  
E nem banco com dinheiro  
Lá no céu existe a paz  
Para o cristão verdadeiro  
Lá não entra criminoso  
Nem ladrão nem cachaceiro

Irmão lhe peço desculpas  
Sei que um dia vou morrer  
Mas quando tiver pertinho  
Eu vou deixar de beber  
Vou pedir perdão a Deus  
E lá no céu vou viver

**A necessidade**  
*Bezerra da Silva e Genaro*

A Necessidade obrigou....  
você a me procurar  
Você era....orgulhosa  
Mas a necessidade acabou  
com a sua prosa (*Refrão*)  
Você era....orgulhosa

Mas a necessidade acabou  
com a sua prosa

Sou Genaro soalheiro  
Nome conhecido no samba inteiro  
Se você não acredita  
É só perguntar a quem é partideiro  
Artisticamente falando  
Bezerra da Silva tem muito valor  
Toca surdo, toca tamborim,  
Canta partido-alto e é compositor  
(E a necessidade!)

Sou um malandro perfeito....tenho sessenta mulheres  
Cinquenta andando a pé,  
Nove me perturbando e uma em casa de fé  
Conheço muito malandro que é malandro de conversa  
Se a mulher não mete os peito  
Eles passa fome à beça  
(E a necessidade!)

Não sou um papo furado....nem jogo conversa fora  
Quando eu me aborreço....dou bolacha a toda hora  
Como é que você dá bolacha se você tá hepático  
Todo esquelético, todo raquítico cheio de cosmético  
E parálítico, todo hipotético  
(E a necessidade!)

De início, podemos salientar que, para o versador ou cantador, o domínio do código linguístico não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas a própria estrutura matemática (a "álgebra de termos complexos") que permite a criação de formas artísticas reconhecidas, seja na métrica, no ritmo ou na rima. Não há arte sem o domínio do sistema de oposições e relações (o código) que a língua oferece.

A língua é, por assim dizer, uma álgebra que teria somente termos complexos. Entre as oposições que abarca, há umas mais significativas que outras; mas unidade e "fato de gramática" são apenas nomes



diferentes para designar aspectos diversos de um mesmo fato geral: o jogo das oposições linguísticas. (SAUSSURE, 2006 p.141)

Na embolada nordestina 'O Crente e o Cachaceiro', da dupla Caju e Castanha, o improviso se estrutura como um embate rimado entre duas figuras sociais arquetípicas e conflitantes: o fiel evangélico e o homem boêmio. A canção apresenta um exemplo claro de dialogismo, pois os versos se alternam entre os dois personagens, cada qual defendendo seu modo de vida e lançando críticas ao outro. Não se trata apenas de um recurso estilístico, mas de uma performance verbal que dramatiza as tensões ideológicas e de valores presentes na vida cotidiana de muitas comunidades brasileiras. À luz de Bakhtin, essa composição representa um tipo de enunciação responsiva ativa, na qual o discurso do 'outro' é imediatamente escutado, interpretado e rebatido em forma de verso. Cada fala é uma resposta antecipatória e reativa, e nenhuma delas é neutra ou monológica; ambas estão carregadas de valores, julgamentos e intenções. Além disso, a música incorpora um forte elemento de polifonia, ao trazer para o campo da fala poética vozes sociais reconhecíveis – o discurso moralista e salvacionista da religião em contraposição ao discurso popular da boemia, da liberdade e da resistência às normas sociais. Essas vozes mantêm suas autonomias, gerando uma tensão dialógica que enriquece a obra. Essa dinâmica de múltiplas vozes autônomas, que se justapõem e interagem sem se fundir em uma única consciência, é o cerne da polifonia bakhtiniana, conforme explicitado pelo próprio autor:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes,

aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza -se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2010, p.36).

Em *A Necessidade*, Genaro e Bezerra da Silva assumem um tom mais de diálogo que de disputa. Emulando uma conversa informal, um se apresenta e conta uma bravata (Genaro), ao que é imediatamente confrontado e desmentido pelo outro (Bezerra). Novamente, temos aqui tanto o conceito de dialogismo quanto de polifonia bakhtinianos, onde um discurso fornece a base para a réplica imediata, escancarando, assim, o atravessamento de um discurso pelo outro.

Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2011, p.17)

Do ponto de vista da polifonia, observa-se o embate entre duas vozes que representam arquétipos sociais distintos: uma se apoia na figura do "malandro, viril, brigão e dono de si", enquanto a outra a subverte, posicionando o interlocutor como "fraco, dependente e medíocre". Essa tensão não se resolve, mas coexiste na performance, criando um mosaico de perspectivas sobre a masculinidade e a astúcia no universo do samba.

Se em ambas as obras as estrofes têm funções semelhantes em relação à voz dos autores, o refrão assume um papel ligeiramente diferente. Na embolada *O Crente* e o *Cachaceiro*, ele serve basicamente como um marcador que introduz o embate das vozes e o tema central. Já no partido-alto *A Necessidade*, o refrão "E a necessidade!" assume tom satírico e atua como uma espécie de terceira voz — um comentário irônico que transcende as falas dos interlocutores, relativizando tanto as bravatas quanto as fragilidades por eles enunciadas."

A despeito da natureza dialógica da parole (o improvisado em ação), o domínio da langue



(o sistema da língua) é o que confere validade e prestígio à performance. No âmbito estrutural, conforme a linguística de Saussure, a criação poética só é possível porque o repentista e o versador manipulam um sistema de signos compartilhado e regras fixas. Podemos notar que, apesar de terem construções distintas—com a embolada fazendo uso de sextilhas e o partido-alto mesclando um refrão com cinco versos e o canto com quadras alternadas—, ambas trabalham com rimas nos versos pares. Essa estrutura fixa representa a dimensão da língua/sistema que permite a decodificação imediata do verso, sendo a base necessária para a liberdade do improvisado. Há ainda a forte presença do tom satírico em ambas as construções, quer seja na desconstrução do "malandro", quer seja na exposição da hipocrisia do crente frente à postura jocosa do cachaceiro.

## Conclusão

A análise das práticas de improvisado oral — o repente nordestino e o partido-alto carioca — sob a ótica do dialogismo e da polifonia de Mikhail Bakhtin, permitiu compreender essas manifestações populares não apenas como formas artísticas, mas como espaços de enunciação social, memória coletiva e resistência simbólica. Em ambas, a linguagem não se limita a ser instrumento de comunicação, mas se revela viva, dinâmica e profundamente relacional.

O improvisado, longe de ser mera espontaneidade, é uma tecnologia cultural complexa, enraizada em tradições orais, saberes comunitários e lógicas de escuta e resposta. Ao relacioná-lo aos conceitos de dialogismo e polifonia, demonstrou-se que cada verso cantado em uma roda de samba ou em uma disputa repentista é atravessado por múltiplas vozes, por tensões sociais e por disputas simbólicas que refletem o cotidiano, os valores e os conflitos das comunidades em que essas práticas emergem.

A comparação entre os exemplos também revelou diferenças estruturais e expressivas: enquanto o repente tende ao confronto direto, à argumentação e ao jogo retórico de tese

e antítese, o partido-alto privilegia a circularidade, a escuta e a resposta como continuidade. Ambas, contudo, preservam a essência da oralidade como forma de pensamento, memória e criação.

Neste sentido, o trabalho contribui para o reconhecimento dessas manifestações como patrimônios imateriais de alta complexidade discursiva, que merecem não só a preservação, mas o estudo atento por parte da academia, sobretudo quando se propõe a entender como os saberes populares elaboram, através da palavra falada, modos próprios de existir, resistir e reinventar o mundo.

### **Referências**

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. revista. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro, 1999.

CASCUDO, L. C. **Vaqueiros e cantadores**. Rio de Janeiro: Ediouro, sem

data. FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática,

2011. LOPES, N. **Partido alto – Samba de bamba**. Rio de Janeiro: Pallas,

2008. MOTTA, L. **Cantadores**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.



ONG, W. J. **Oralidade e Cultura Escrita**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1998.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. 27 Ed. - São Paulo: Cultrix, 2006.