

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA APLICADA E
ESTUDOS DA LINGUAGEM
TESE DE DOUTORADO

A PRODUÇÃO DO DISCURSO LÍTERO- MUSICAL BRASILEIRO

NELSON BARROS DA COSTA

SÃO PAULO

2001

Nelson Barros da Costa

A
PRODUÇÃO
DO
DISCURSO
LÍTERO-MUSICAL
BRASILEIRO

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em **Linguística Aplicada** sob a orientação da Prof^o. Doutora Anna Rachel Machado (PUC/SP).

São Paulo

2001

TD

410 Costa, Nelson Barros da
C A produção do discurso lítero -musical brasileiro. - São Paulo:
s.n., 2001.
Tese (Doutorado) - PUCSP
Programa: Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem
Orientador: Machado, Anna Rachel
1. Análise do discurso. 2. Música popular brasileira.
Palavra-Chave: Discurso constituinte - Heterogeneidade da MPB -
Movimentos estético-ideológicos

Banca Examinadora

Dra. Anna Rachel Machado
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP - Presidente)

Dra. Elisabeth Brait
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP)

Dra. Inês Signorini
(Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP)

Dra. Maria Cecília Magalhães
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP)

Dr. Pedro de Souza
(Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC)

Autorizo, exclusivamente, para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos fotocopiadores ou eletrônicos.

Dedicado a

Fátima Vasconcelos, a mulher
que amo, com quem compartilho a
vida e o amor pela linguagem e pela
música.

Rayana Vasconcelos, herdeira
dessa vida e desse amor.

minha mãe **Irene Barros**, a
quem amo sobre todas as coisas.

meu falecido pai, **Adauto
Freire**, que, sem querer, tocando seu
violão e sua escaleta e ouvindo velhas
canções em programas radiofônicos,
me ensinou o prazer e a fascinação
pela canção

Agradeço intensamente

À **Fátima**. Fundamental.

A minha querida orientadora, **Anna Rachel**, pela acolhida e paciência.

Ao prof. **Dominique Maingueneau**, pela gentileza proporcional à genialidade.

À professora **Régine Delamotte Legrand**, simpática e calorosa.

À **CAPES**, pela bolsa de doutorado e pela bolsa de doutorado “sanduíche”, que me possibilitou estudar 10 meses na França.

A minha irmã **Nilda**, pela grande força durante a estadia na França e na volta ao Brasil.

A meu irmão **Nélio**, pelo mesmo motivo
e pelos “toques” em teoria musical.
A minha mãe, por me abrigar na volta ao
Brasil.

A meu cunhado **Manoel César**, que me
franqueou o acesso a suas monumentais
discoteca e biblioteca.

Aos professores **Beth Brait** e **Sírio
Possenti**, com suas críticas duras, porém ternas.

A **Clarissa, Emília, Nelson Augusto,
Marilene, Péricles, Urbano, Veriana**, demais
membros da banca e todos aqueles amigos e
colegas que, num momento ou noutro, de uma
forma ou de outra, contribuíram para que eu
sobrevivesse ao término desse trabalho.

Resumo

Este trabalho pretende analisar a Música Popular Brasileira enquanto prática discursiva, tendo como base a orientação que Dominique Maingueneau propõe para a Análise do discurso francesa. Ele também lança mão de categorias procedentes das teorias das heterogeneidades discursivas (Jacqueline Authier-Revuz), do princípio dialógico (Mikhail Bakhtin) e da intertextualidade (Kristeva, Genette, sistematizada por Nathalie Piegay-Gros), perspectivas já integradas por Maingueneau no que ele denomina de “primado do interdiscurso”.

Realizamos basicamente duas tarefas:

1. Propor uma descrição da Música Popular Brasileira a partir da caracterização das diversas vertentes e movimentos que interagem num campo construído por uma prática discursiva que inclui não apenas os produtores efetivos de canções, mas também os discursos que as comentam e divulgam. Para isso, utilizamos as categorias de **posicionamento, comunidade discursiva, etos, domínios enunciativos** etc. Esta descrição é desenvolvida no capítulo III, após a definição da orientação teórica (capítulo I), da hipótese teórica e das opções metodológicas (capítulo II);

2. Discutir a hipótese de que discurso lítero-musical brasileiro dos nossos dias conquistou ou vem conquistando o papel de **discurso constituinte**, no sentido explicitado por Maingueneau, que o define como o discurso que: dá sentido aos atos da coletividade, consistindo numa forma de vida articuladora da consciência coletiva a indicar modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos sócio-culturais; estabelece um *archéion*, ou seja, determina um corpo de **enunciadores consagrados** e elabora

uma **memória** para si e para a sociedade; constitui-se tematizando sua própria constituição, pretendendo ao mesmo tempo constituir-se para os outros (**auto** e **heteroconstituição**) e dizendo-se ligado a uma Fonte legitimante (a Beleza, a Verdade, Deus etc.); usa a palavra de outros discursos constituintes para legitimar sua palavra e definir seu lugar no interdiscurso. Essa discussão é o conteúdo do capítulo IV e contou também com o uso de conceitos como **alusão, metáfora, interdiscursividade, intertextualidade** e outros, sempre redefinidos em função da perspectiva teórica maior.

O trabalho pretende, enfim, esboçar uma espécie de perfil lingüístico-discursivo da produção lítero-musical brasileira, particularmente daquela que é habitualmente chamada de Música Popular Brasileira, esperando contribuir para os que pretenderem, mais do que analisar canções isoladas, abordar produtos de sujeitos concretos inseridos em um contexto densamente povoado de diálogos e de história, em que as canções, mesmo as mais simples, são nós de uma intrincada configuração interdiscursiva. Aí se influenciam mutuamente comunidades cancionistas (do passado e do presente, nacionais e estrangeiras), comunidades discursivas de outras instituições discursivas, discursos cotidianos, ideologias etc.

Résumé

Ce travail a le but d'analyser la Musique Populaire Brésilienne en tant que pratique discursive à travers de la conception d'Analyse du Discours développée par Dominique Maingueneau. On utilise aussi les catégories issues des théories de l'hétérogénéité discursive (Jacqueline Authier-Revuz), du principe dialogique (Mikhail Bakhtin) et de l'intertextualité (Piegay-Gros), perspectives déjà intégrées par Maingueneau dans le « primauté de l'interdiscours ». On a réalisé donc deux tâches:

1. Proposer une description de la Musique Populaire Brésilienne à partir de la caractérisation des plusieurs tendances et mouvements en interaction dans un champs construit par une pratique discursive qui inclut pas seulement des producteurs effectifs des chansons, mais aussi des discours qui les commentent et les divulguent. Pour ça, on a utilisé les catégories **positionnement**, **communauté discursive**, **domaines énonciatives**. Cette description est développée dans le chapitre III, après la présentation des références théoriques (chapitre I) et des hypothèses théoriques et de la méthodologie (chapitre II).

2. Méner une discussion sur l'hypothèse où le discours de la moderne chanson brésilienne joue ou prétend jouer, au Brésil, un rôle de **discours constituant** dans le sens explicité par Maingueneau: des discours qui ont la prétension de donner sens aux actes de la collectivité et aux autres discours; d'établir un *archéion*, c'est-à-dire, un corps d'énonciateurs **consacrés**, et de construire une **mémoire** pour eux-mêmes et pour la société; de se constituer en thématissant sa propre constitution pour jouer un rôle *constituant* à l'égard d'autres discours; de se poser comme liés à une Source légitimante; d'utiliser les mots des autres discours constituants pour légitimer ses

paroles et définir son lieu dans l'interdiscours. Cette discussion est le contenu du chapitre IV et utilise d'ailleurs les concepts **allusion, métaphore, interdiscursivité, intertextualité** etc., toujours redéfinis en fonction de la perspective théorique plus ample.

Le travail prétend, donc, élaborer une esquisse linguistique-discursive de la production chansonnière brésilienne, en particulier, celle qui est habituellement appelée Musique Populaire Brésilienne. Notre but est contribuer aux ceux qui veulent, plus que d'analyses de chansons isolées, une approche des productions des sujets concrets, insérés dans un contexte plein de dialogues et d'histoire, où les chansons, même les plus simples, sont noeuds d'une intriquée configuration interdiscursive. Dans cette configuration, des communautés chansonnières (du passé et du présent, nationaux et étrangères), des communautés discursives d'autres institutions discursives, des discours du quotidien, des idéologies etc., ont influence réciproque.

Sumário

APRESENTAÇÃO	16
OPÇÕES TEÓRICAS.....	26
1. Reformulando conceitos: a proposta de Dominique Maingueneau	27
1.1 O primado do interdiscurso	28
1.1.1 Fontes constitutivas do primado do interdiscurso	29
1.1.1.1 O dialogismo.....	30
1.1.1.2 As heterogeneidades enunciativas	33
1.1.1.3 A intertextualidade.....	36
1.1.2 Análise do discurso e alteridade: uma sistematização	41
1.1.2.1 As relações intertextuais	41
1.1.2.2 As relações interdiscursivas	48
1.1.2.3 As relações metadiscursivas.....	59
1.1.2.4 Uma síntese	63
1.2 A estrutura enunciativa.....	67
1.3 Os discursos constituintes.....	70
1.3.1 O processo de instituição do discurso constituinte.....	73
1.3.1.1 O investimento cenográfico	73
1.3.1.2 O investimento em um código lingüístico	77
1.3.1.3 O investimento em uma corporalidade (etos).....	79
1.3.2 Alguns discursos constituintes e suas condições enunciativas.....	82
1.3.2.1 O discurso literário.....	82
a) Instituições e vida literária.....	84
b) Discurso literário e domínios enunciativos	86
c) Investimento em um código lingüístico.....	89
d) O investimento cenográfico.....	91
e) Investimento em uma corporalidade (etos)	93
f) Auto e heteroconstituição	95
1.3.2.2 O discurso religioso.....	97
a) Considerações iniciais.....	97
b) Discurso religioso e Análise do Discurso	102
c) Marcas e propriedades do discurso religioso.....	106
d) O investimento cenográfico.....	112
e) O investimento lingüístico.....	112
f) Investimento ético.....	115
g) Gêneros e posicionamento	116
1.3.2.3 O discurso científico.....	117
a) Algumas características gerais	117
b) Investimento lingüístico	118
c) Investimento cenográfico.....	120
d) Investimento ético.....	121
e) Domínios enunciativos	121
f) Auto e heteroconstituição.....	123
1.4 O discurso enquanto prática intersemiótica	125

1.5	Conclusão.....	129
HIPÓTESE TEÓRICA E OPÇÕES METODOLÓGICAS.....		131
2.	Assumindo paradoxos	132
2.1	Hipótese teórica.....	132
2.2	Opções metodológicas.....	140
2.3	Tempo.....	147
2.4	Espaço	149
2.5	Tempo x espaço.....	161
A HETEROGENEIDADE NO DISCURSO LÍTERO-MUSICAL BRASILEIRO ...		165
3.	A heterogeneidade na música popular brasileira.....	166
3.1	Considerações iniciais.....	166
3.2	Pluralidade na diversidade: posicionamentos na Música Popular Brasileira.....	169
3.2.1	Movimentos estético-ideológicos.....	170
3.2.1.1	A Bossa Nova	174
3.2.1.2	A canção de protesto	180
3.2.1.3	O Tropicalismo	188
3.2.2	Agrupamentos de caráter regional.....	196
3.2.2.1	Os mineiros do Clube da Esquina.....	197
3.2.2.2	O “Pessoal do Ceará”	210
3.2.3	Agrupamentos em torno de temáticas	243
3.2.3.1	A canção catingueira.....	243
3.2.3.2	A canção romântica	268
3.2.4	Agrupamentos em torno do gênero musical.	280
3.2.4.1	Os sambistas.....	280
3.2.4.2	Os forrozeiros	290
3.2.5	Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição	302
3.2.5.1	A canção pop.	304
3.2.5.2	A MPB.....	318
3.3	Conclusão.....	331
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DISCURSO CONSTITUINTE?.....		333
4.	música popular brasileira: discurso constituinte?.....	334
4.1	Considerações iniciais.....	334
4.2	O archéion lítero-musical brasileiro	337
4.2.1	A menção elogiosa.....	338
4.2.2	A homenagem explícita	339
4.2.3	A intertextualidade.....	340
4.2.4	Gestos enunciativos.....	341
4.3	Pretensão auto e heteroconstituente	356
4.3.1	Autoconstituição.....	356
4.3.2	Função heteroconstituente	365
4.3.2.1	Dos atos e comportamentos sociais	365
4.3.2.2	De outros discurso constituintes	380
a)	Discurso lítero-musical brasileiro e discurso literário	380

b)	A Música Popular Brasileira e o discurso científico.....	394
c)	Discurso lítero-musical brasileiro e discurso religioso.....	409
c.1)	Alusão metafórica à palavra religiosa.....	413
c.2)	A alusão ao etos religioso.....	435
c.3)	Referência à palavra e ao etos religiosos.....	447
c.4)	Imbricação interdiscursiva canção-religião.....	459
4.4	As fontes legitimantes da canção popular brasileira.....	466
4.5	Os limites do discurso lítero-musical brasileiro.....	473
4.6	Conclusão.....	480
BIBLIOGRAFIA.....		484
5.	Referências.....	485
5.1	Bibliográficas.....	485
5.2	Revistas e coleções.....	491
5.3	Dicionários e enciclopédias.....	491
5.4	Páginas na Internet.....	492



APRESENTAÇÃO

Uma tipologia sumária dos trabalhos discursivos sobre a MPB leva-nos a distinguir sete tipos de produções: a historiografia (incluindo a biografia), as análises histórico-sócio-antropológicas, a resenha jornalística, a exegese literária, os trabalhos de catalogação (antologias e coleções - geralmente acompanhadas de comentários e análises biográficas e historiográficas), a análise semiótica e a análise textual¹. São raros os trabalhos sobre MPB que a analisam sob a perspectiva da Análise do Discurso (AD)².

Desde já, cabe advertir que estamos diante de dois termos (“Análise do discurso” e “MPB”) de modo algum evidentes, assim como também não é evidente a relação entre os dois enquanto teoria e objeto.

É conhecida a diversidade de posicionamentos teóricos que se denominam “análise do discurso”. Conforme Maingueneau³, essa diversificação se dá por diversos fatores:

¹ Cf., respectivamente, Tinhorão, 1998; Matos, 1996; Souza, 1983; Sant’Anna, 1978; Gil, 1996; Tatit, 1996 e Schimíti, 1989.

² Temos conhecimento apenas de Guimarães, 1989, e de Nascentes, 1999.

³ Maingueneau, D. (1995). “Présentation” in *Langages* (Les analyses du discours en France), mars, 117, p. 8-9.

+ Disciplinas de referência: nos Estados Unidos e na Inglaterra, as pesquisas em análise do discurso apresentam forte vínculo com a tradição dos estudos da Antropologia e da Etnolingüística, o que leva a uma diferenciação importante em relação à análise do discurso feita na França, mais ligada à lingüística estrutural, à história e à psicanálise;

+ Pressupostos teóricos: diferenças entre analistas partidários de uma visão mais psicanalítica e de uma teoria althusseriana da ideologia e analistas etnometodólogos;

+ O tipo de *corpus* estudado: conforme os discursos analisados estejam ligados a interações cotidianas, a situações institucionais, à comunicação de massas etc., teremos diferentes modelos teóricos, que tendem a se transformar em escolas ou vertentes;

+ O ponto de vista sobre o objeto: o interesse por esse ou aquele aspecto da discursividade (emergência de uma instituição discursiva, estratégias de produção ou recepção etc.) é motivo para a formação de posicionamentos diversos;

+ Os objetivos: de acordo com o que se pretende com a análise (se melhorar a comunicação em um setor da sociedade; criar ou aperfeiçoar a prática do ensino; atender a demandas de ordem política; ou simplesmente aprofundar o conhecimento da discursividade ou de uma modalidade de discurso.), teremos diferentes correntes de análise do discurso.

Também o conceito de Música Popular Brasileira é vago e sujeito a definições divergentes. Como veremos adiante, desde que foi utilizado pela primeira vez, no final da década de 50, o termo foi vítima de disputa por diversas tendências, variando, conforme a correlação de forças, de abrangência, de critério e de definição.

A análise do discurso que utilizamos aqui é a chamada Análise do Discurso Francesa. Seguiremos a linha desenvolvida por Dominique Maingueneau, a qual consideramos que fornece instrumental teórico-metodológico capaz de contribuir para a compreensão do funcionamento dessa produção cultural, cujo papel é tão marcante na constituição de nossa identidade nacional. Utilizamos também algumas categorias relativas ao domínio das teorias das heterogeneidades discursivas (Jacqueline Athier-Revuz), do princípio dialógico (Mikhail Bakhtin) e da intertextualidade (Piegay-Gros), teorias integradas por Maingueneau no que ele denomina “primado do interdiscurso”.

Na verdade, trata-se de um trabalho que pretende muito mais *sugerir um campo de aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos*, do que propriamente realizar uma descrição completa de um discurso a partir de um modelo. Utilizando-os para analisar a canção enquanto discurso, estamos propondo não apenas a legitimidade dessa produção simbólica enquanto realidade empírica rica e complexa, passível de investigação produtiva e reveladora, mas também afirmando a originalidade dos conceitos e a sua conveniente aplicabilidade a um tipo de produção que não se limita a

um único plano semiótico, como são os discursos aos quais o autor já os aplicou⁴, mas que se desdobra irreduzivelmente entre duas materialidades semióticas: a linguagem verbal e a música. Essa aplicação se torna ainda mais justificada quando se observa que os conceitos propõem justamente a rearticulação de dimensões que o autor afirma terem sido separadas por outras propostas, quais sejam a da formação discursiva e a das condições de sua produção.

Assim, consideramos relevante nosso empreendimento, dado que a proposta de Maingueneau prevê a articulação entre realidades que geralmente, também nos trabalhos sobre a música popular brasileira, costumam, salvo exceções, ser analisadas separadamente:

- + texto e melodia;
- + o discurso da canção e os outros discursos que o contextualizam (interdiscurso);
- + canção e circulação da canção (arranjos, meios de difusão, pré-difusão);
- + Canção e formas de elaboração;
- + Canção e gênero musical;

⁴ Discurso filosófico (Maingueneau e Cossuta, 1995 e Maingueneau, 1996), discurso religioso (Maingueneau, 1984 e 1983), discurso literário (Maingueneau, 1996a, 1995 e 1996c), discurso dos meios de comunicação (Maingueneau, 1998).

+ Autor, grupos e espaços de convivência;

Trata-se, como se vê, de um verdadeiro programa de estudos, do qual avaliamos ter realizado uma pequeníssima parte. A natureza interdisciplinar desse programa demanda conhecimentos técnicos dos quais dispomos poucos. Essa limitação impediu um maior aprofundamento de certos aspectos, especialmente os relativos ao domínio da teoria musical, ao qual não pudemos senão aludir. Por outro lado, uma vez que não somos músicos nem pretendemos os músicos como leitores exclusivos, essa limitação evitou a tentação de dotar o trabalho de uma metalinguagem que restringiria fortemente a leitura. Acreditamos, portanto, que o trabalho é de fácil leitura por músicos (não-lingüistas) e por lingüistas (não-músicos) e até por um público leigo, apenas amantes da música popular e sua linguagem.

Assim, com auxílio do instrumental teórico fornecido pela análise do discurso, procuramos, após a definição da orientação teórica (capítulo I) e das opções teórico-metodológicas (capítulo II), empreender uma tentativa de organizar o caos terminológico que envolve a música brasileira e suas diversas tendências.

Esse empreendimento tem dupla função no trabalho. Primeiro, organizar em linhas gerais o conjunto de autores de modo a termos, na análise, mais do que uma massa uniforme de nomes, um todo relativamente organizado que sirva de referência na consideração de autores e cantores. Assim, um determinado compositor será referido como ocupando um espaço específico dentro de uma configuração mais ou menos definida ou em processo de definição. Uma segunda função é já esboçar a sugestão de que, mais do que um mero meio de veicular sentimentos ou ideologias, o discurso lítero-musical brasileiro tem uma feição institucional peculiar. Ou seja,

embora precariamente, configura-se um espaço no qual as produções discursivas sofrem constrangimentos e regulações prévia e historicamente estabelecidas; uma instância que produz uma tradição, uma memória, um corpo de enunciadores consagrados; um lugar que exige uma inscrição, um posicionamento e uma competência especial de quem pretende nele enunciar.

A questão discutida no quarto e último capítulo será, portanto, a seguinte:

*+ Tendo em vista o grande prestígio da MPB no Brasil, poderíamos enquadrá-la no rol de discursos que adquiriram, no seio da sociedade brasileira, um estatuto que Maingueneau⁵ denomina **constituente**: um discurso que tem por projeto indicar maneiras de pensar e viver em uma sociedade, de dizer-se ligado a fontes legitimantes a fim de servir de fundamento para os outros discursos, de fundar um panthéon de grandes nomes, modelos ao mesmo tempo para si e para a sociedade?*

Esperamos, ao final deste trabalho, ter esboçado uma espécie de perfil lingüístico-discursivo da produção lítero-musical brasileira, particularmente daquela que estamos habituados a chamar de Música Popular Brasileira. Acreditamos, deste modo, estar contribuindo para os que pretenderem, mais do que analisar canções isoladas, abordar produtos de sujeitos concretos inseridos em um contexto densamente povoado de diálogos e de história, em que as canções, mesmo as mais simples, são nós

⁵ MAINGUENEAU, Dominique e COSSUTTA, Frédéric. “L'analyse des discours constituants” in *Langages* (Les analyses du discours en France), 117, 1995. Parte desse artigo a aparecer em português

de uma intrincada configuração interdiscursiva, em que se influenciam reciprocamente: comunidades cancionistas (do passado e do presente, nacionais e estrangeiras), comunidades discursivas de outras instituições discursivas, discursos cotidianos, ideologias etc.

Nos livros didáticos, por exemplo, em que só recentemente começam a aparecer canções como objeto de estudo, acreditamos que essa forma de abordagem seria de grande auxílio. Em trabalho inédito, de nossa autoria, onde analisamos a presença da canção nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa e em livros didáticos de Língua Portuguesa, verificamos que, tanto nuns como noutros, a canção ainda é encarada como uma espécie de variante menor do texto literário e, conseqüentemente, analisada como se fosse uma *poesia de entretenimento*.

A assimilação de categorias como **prática discursiva, comunidade discursiva, cena enunciativa** e outras e a visão dessas categorias como integrando um **dispositivo enunciativo** em que todos os aspectos da enunciação (**gênero, cenografia, etos** etc.) se encontram em determinação recíproca, com certeza, ajudaria a compreender a canção como um gênero autônomo, produto de uma comunidade discursiva específica, e, por isso, merecedora de uma abordagem particular.

Queremos ainda advertir o leitor de alguns procedimentos tomados no decorrer do trabalho:

na Revista do GELNE, ano 2, n.º. 2, 2001, sob o título “Analisando discursos constituintes”, de autoria apenas do primeiro autor.

+ Nosso trabalho não trata quantitativamente os dados. Como explicaremos no próximo capítulo, nosso *corpus* tem caráter virtual, isto é, não partiremos de um conjunto pré-definido de canções, mas de um elenco de compositores, o que significa que qualquer uma de suas canções pode ser tomada para ilustrar ou demonstrar uma ou outra afirmação. Assim, não será, a nosso ver, a quantidade de ocorrências, mas a qualidade delas, que terá valor demonstrativo. De qualquer maneira, procuraremos, na medida do possível, apresentar várias ocorrências que pretendemos significativas;

+ O leitor notará que na parte teórica estão definidos conceitos que não aparecem aplicados senão ligeiramente na parte analítica. Isso se deve à necessidade que tivemos de dotar a parte teórica de uma integridade que ficaria comprometida caso nos restringíssemos a apresentar apenas os conceitos efetivamente utilizados na parte analítica;

+ Dadas as limitações de nossos conhecimentos na área musical, acabamos por privilegiar a análise dos textos verbais da MPB. No entanto, estaremos, em diversos momentos de nosso trabalho, fazendo alusão à dimensão melódica das canções analisadas e mesmo representando esquematicamente seu perfil melódico, baseados em autores como Luiz Tatit e José Miguel Wisnik. Recomendamos, por isso, que o leitor procure, na medida do possível, escutar as canções a fim de que se tornem mais claros ou perceptíveis os raciocínios e ilações aqui desenvolvidos;

+ Para evitar interromper o fluxo da leitura, as letras de muitas canções foram postas em nota de pé de página e em tamanho maior do que o convencional (12).

+ O sistema de referência bibliográfica segue as normas da Revista Delta, da PUC/SP. Para evitar a repetição desnecessária de datas nas citações, omitiremos a data a partir da segunda referência à mesma obra, e o número da página será colocado após dois pontos (:). As canções serão quase sempre acompanhadas da data de gravação e do nome do intérprete, caso este não seja o autor. Caso o intérprete não apareça, fica convencionado que é(são) o(s) compositor(es) o(s) responsável(is) pelo seu registro.

Esperamos, com este trabalho, estar contribuindo modestamente para enriquecer os estudos sobre a canção, apresentando uma outra forma de vê-la, ainda pouco explorada e ainda em processo de elaboração pelo próprio autor, mas que julgamos produtiva e reveladora na compreensão da música popular brasileira. Uma vez que o nosso país tomou para si a exploração fecunda e intensiva desse gênero, e teceu em torno dele uma trama “institucionalóide” diante da qual a indiferença é quase impossível, embora o desprezo intelectual seja quase sempre a regra, cabe àqueles que conjugam “descaradamente” o interesse científico com a paixão integrar-se e entregar-se a seu estudo.

1

OPÇÕES TEÓRICAS

*Aqui é o meu país,
dos sonhos sem cabimento...*
(“Meu país”, Ivan Lins / Vitor Martins, 1993)

1. REFORMULANDO CONCEITOS: A PROPOSTA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU

Como foi dito anteriormente, Dominique Maingueneau questiona os conceitos, ou melhor, a articulação entre os conceitos de condições de produção e de formação discursiva, no âmbito da Análise do Discurso Francesa. Segundo o autor (1989), tais categorias são freqüentemente vistas segundo a fórmula conjunto/subconjunto, como um exterior que se opõe a um interior, ou um anterior a um posterior. Para o autor, as duas realidades são imbricadas, como as duas faces de uma folha de papel. Assim, antes de pensar uma relação de anterioridade em que um discurso se constitui de tal modo conforme as coerções do contexto no qual ele é produzido, é preferível pensar que a produção daquele discurso supõe suas condições de realização. Noutras palavras, a existência de qualquer discurso traz inscritas em si as condições de sua existência.

Para evitar a contaminação que os dois conceitos herdaram dessa visão dualista, Maingueneau prefere falar de **prática discursiva**, expressão que integra a formação discursiva, que seria uma espécie de *dimensão linguageira da discursividade*, e a noção de comunidade discursiva, a *vertente social da atividade discursiva*, que remeteria não apenas ao “grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva (...), mas também a tudo que este(s) grupo(s) implica(m) no plano da organização material e modos de vida” (1989 : 56).

A partir dessa conceituação, duas possibilidades de pesquisa, em estreita relação,

se põem: investigar a imbricação entre o texto e seu processo de produção/circulação, verificando como as práticas discursivas fundam cenas enunciativas na materialidade lingüística dos textos e como estão inscritas aí as condições dessa fundação (Maingueneau, 1989, 1995, 1996a, 1996b); e analisar a organização social das **comunidades discursivas**, ou seja, verificar como, ao *mettre en oeuvre* a produção simbólica de uma sociedade, os grupos envolvidos com a produção do discurso interagem entre si, demarcando espaços, legitimando-se um nos/aos outros, mesclando-se ou entrando em conflito. Não só isso (o que implicaria na verdade em uma sociologia da linguagem), mas conceber a prática discursiva como parte integrante e modo de ser dessa organização (Maingueneau, 1984, 1995; Maingueneau e Cossutta, 1995, e Cossutta, 1993).

Assim posto, torna-se perfeitamente legítimo o estudo do discurso lítero-musical, que será considerado resultante da prática de uma comunidade discursiva que põe em funcionamento um complexo processo de produção de sentido que envolve estilos de vida, gestos, rituais de criação, enfim, um modo de ser que a identifica e a diferencia de outras práticas discursivas.

1.1 O primado do interdiscurso

Uma das críticas feitas à primeira geração da AD Francesa é que esta costumava ver os discursos como fechados sobre si mesmos, para então estabelecer sua identidade, baseada no que, na superfície discursiva, os configurava como “iguais a si próprios” em oposição a um exterior. Daí a tendência a se tomarem textos emanados

de formações discursivas previamente supostas como homogêneas (discurso comunista, discurso cristão etc.), com o objetivo de extrair estruturas elementares que dariam conta do funcionamento discursivo daquele tipo de discurso.

Essa perspectiva foi abandonada por outra segundo a qual o discurso só pode ser encarado em sua relação inextricável entre sua identidade discursiva e seu Outro (Maingueneau, 1984).

Das várias tendências que reagiram à antiga abordagem do discurso e contribuíram para essa nova perspectiva, descreveremos sucintamente três: a aberta por Jacqueline Authier-Revuz, que distingue **heterogeneidade mostrada** e **heterogeneidade constitutiva**; o resgate da **teoria dialógica** do chamado Círculo de Bakhtin; e as reflexões acerca da **intertextualidade**, de autores como Genette, Kristeva etc. Sua importância aqui reside não apenas no fato de que se encontram no mesmo campo de interesse que nosso referencial teórico principal, qual seja, o da Análise do Discurso de linha francesa, na orientação de Maingueneau, mas também porque alguns de seus conceitos e distinções serão por demais úteis como instrumentos de análise empírica.

1.1.1 Fontes constitutivas do primado do interdiscurso

Começaremos pelo Círculo de Bakhtin, não somente por uma questão de anterioridade cronológica, mas por reconhecer sua influência fundadora nas outras perspectivas, inclusive na de Maingueneau.

Em seguida, exporemos as demais, seguidas de uma sistematização dessas perspectivas com o objetivo de organizar nosso instrumental teórico.

1.1.1.1 O dialogismo

A perspectiva bakhtiniana vê a linguagem como fenômeno essencialmente dialógico. Ou seja, para ela, trata-se de uma atividade que consiste, em todas as suas dimensões, numa dinâmica pluriinterativa, em que cada elemento ou ação é marcado pela presença irreduzível e, por vezes, conflituosa da subjetividade e da alteridade. Assim, o signo, por exemplo, enquanto objeto significativo mínimo dessa atividade, é visto como “ideológico”, isto é, como necessariamente já habitado por outros pontos de vista, mas também e conseqüentemente de significação sempre inacabada e, por isso, sempre sujeita a disputa pelas forças sociais que o utilizam. Essa propriedade do signo, de comportar em si a marca do eu e do(s) outro(s), faz dele um lugar onde se confrontam índices de valores contraditórios:

...O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. (É) esta plurivalência social do signo ideológico (...), este entrecruzamento dos índices de valor, que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo de filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. (Bakhtin, 1995 : 46)

Mas, se cada palavra é marcada constitutivamente pelo uso que dela fizeram e fazem múltiplos outros falantes, assim também todo enunciado está enraizado em um contexto social pelo qual é marcado profundamente. Um enunciado não passa de um

elo de uma cadeia de enunciados: além de utilizar signos dialógicos, é sempre dirigido para outrem. Está, portanto, atravessado pelo ponto de vista, pelas visões de mundo alheias:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. (: 98)

Em certos casos, esse dialogismo constitutivo se escancara, tornando mais visíveis as relações entre a palavra autoral e a palavra alheia, isto é, revelando com maior nitidez a **polifonia**. Assim, a polifonia manifesta a subjetividade do falante, traduzida por sua atitude dialógica sobre o discurso do outro. Trata-se da orquestração consciente dessa voz na voz do enunciador, da qual o romance é a forma mais bem acabada. Mais especificamente, no romance tem-se um macro-enunciado que tem por objeto mesmo a orquestração de múltiplas vozes e linguagens:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. É graças a este

plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. (Bakhtin, 1993 : 74/75)

Em suma, a hipótese teórica de Bakhtin sustenta que o discurso é manifestação de subjetividade e ao mesmo tempo de socialidade (nossa consciência é formada socialmente e como tal ela é síntese de múltiplas subjetividades). O discurso é, portanto, essencialmente heterogêneo. O sujeito do discurso utiliza sempre as palavras dos outros e as utiliza ora passivamente, através das palavras que ele aprendeu socialmente e que herdou das gerações anteriores, ora ativamente, na medida em que ele cita as palavras dos outros intencionalmente, mesmo que não marque de maneira explícita essa citação em seu discurso, e também na medida em que seu discurso é sempre resposta a outros discursos passados ou futuros (antecipados). Assim, o dialogismo bakhtiniano⁶, ao conceber a linguagem como uma atividade humana constitutivamente heterogênea e interativa, social e plurilingüística, em que a relação com o Outro é a base da discursividade, abre um horizonte teórico fundador para diversos desenvolvimentos teóricos posteriores.

⁶ A reflexão do autor russo estende-se ainda, de modo coerente, a muitos outros fenômenos concernentes à linguagem e à cultura em geral, quais sejam as noções de gênero de discurso,

1.1.1.2 *As heterogeneidades enunciativas*

A concepção bakhtiniana da linguagem estabelece os princípios gerais norteadores da reflexão sobre a linguagem a partir dos anos 70, com a sua introdução no Ocidente pelo pioneiro *Mikhail Bakhtin: le principe dialogique*, de Julia Kristeva. Desde então, a principal preocupação da maioria dos pesquisadores foi a de pensar a operacionalização das idéias-chave do dialogismo para a análise concreta da atividade verbal.

Authier-Revuz (1984, 1985, 1995) é uma das que, preocupada com os fenômenos relativos à “complexidade enunciativa” (polifonia, autonímia, ironia etc.), apoiando-se em Bakhtin, nas fundações da análise do discurso francesa (Foucault, Althusser e Pêcheux) e na abordagem psicanalítica lacaniana, para dar conta da heterogeneidade constitutiva do sujeito e seu discurso (Authier-Revuz, 1984), empreendeu uma *démarche* nesse sentido, que se tornou célebre.

Uma vez aceito o fato da heterogeneidade discursiva, a autora vai distinguir a **heterogeneidade constitutiva** do discurso e a **heterogeneidade mostrada** no discurso, como representando duas ordens de realidades diferentes: a do processo de constituição de um discurso e a do processo de representação, em um discurso, de sua constituição. A primeira, portanto, é radical, intrínseca ao processo mesmo da

carnavalização, forças verbo-ideológicas etc. Detivêmo-nos aqui no que consideramos mais geral em sua teoria e no que diz respeito especificamente à questão da interdiscursividade.

discursividade e, enquanto tal, não localizável nem representável na superfície do discurso: trata-se da presença irreduzível da exterioridade do discurso no próprio discurso. A esta heterogeneidade se opõe a representação, no discurso, das diferenciações, disjunções, fronteiras, através das quais o “eu” do discurso se distancia dessa pluralidade, de outros aos quais ele atribui uma exterioridade (idem, ibidem):

*Face au “ça parle” de l’hétérogénéité constitutive répond, à travers les “comme dit l’autre” et les “si je puis dire” de l’hétérogénéité montrée, un “je sais ce que je dis”, c’est-à-dire, je sais qui parle, moi ou un autre, et je sais comment je parle, comment j’utilise les mots.*⁷ (1984 : 106, grifos da autora)

Ou seja, a heterogeneidade mostrada é todo um movimento enunciativo de retorno do sujeito à sua própria enunciação, que, ao mesmo tempo, representa a consciência do sujeito falante da inconsistência de seu discurso e, por outro lado, a ilusão de que ele pode recuperar, reconstituir sua enunciação desintegrada pela heterogeneidade constitutiva. Movimento contraditório, pois ele mesmo quebra a unidade do sujeito, na medida em que este passa a se ver como outro e a ver com os olhos de outro(s) seu próprio discurso.

O discurso aparece, então, como um tecido cheio de furos, e as marcas de heterogeneidade mostrada como fios que suturam esses furos e que deixam suas

⁷ “Ante o ‘isto fala’ da heterogeneidade constitutiva, responde, através dos ‘como diz o outro’ e os ‘se me permito dizer’ da heterogeneidade mostrada, um ‘eu sei o que estou dizendo’, ou seja, eu sei quem fala, eu ou um outro, e eu sei como eu falo, como eu utilizo as palavras”.

marcas.

Cabe então ao analista o trabalho de observação e descrição dessa “retórica da falha”:

À l'ensemble des brisures, jointures qui jouent, comme de coutures cachés sous l'unité apparente d'un discours, et que l'analyse - analyse du discours, description des textes littéraires et poétiques, psychanalyse - peut en partie mettre à jour comme traces de l'interdiscours ou du jeu du signifiant, les formes marquées de l'hétérogénéité montrée opposent la rhétorique de la faille montré, de la “couture apparente”.⁸ (: 108)

Mas nem toda heterogeneidade mostrada é marcada. Por vezes, a identidade do sujeito do discurso se entrega a um jogo arriscado com a heterogeneidade constitutiva, dissolvendo-se e confundindo-se com o discurso do outro, apagando propositalmente suas fronteiras, podendo se perder ou, no melhor dos casos, obter sucesso em sua afirmação. Ela recusa, então, toda proteção frente à heterogeneidade constitutiva, na esperança de ser recuperada pelo leitor/ouvinte, confiando-se em que esta fale por si mesma e que faça vir à tona sua identidade e seu discurso oblíquo sobre o discurso do outro. É o caso de estratégias discursivas como o discurso indireto livre, a ironia, a

⁸“Ao conjunto de fraturas, remendos que atuam, como costuras escondidas, sob a unidade aparente de um discurso, e que a análise - análise do discurso, descrição de textos literários e poéticos, psicanálise - pode, em parte, fazer vir à tona como traços do interdiscurso ou do jogo do significante, as formas marcadas da heterogeneidade mostrada opõem a retórica da falha mostrada, da ‘costura aparente’”.

metáfora, os jogos de palavra etc. (idem, ibidem).

Authier-Revuz, então, se dedica a um trabalho meticuloso de pesquisar e classificar o sentido de todas essas formas de ruptura do fio do discurso e da unicidade do sujeito falante, encontráveis sob as mais variadas feições e nos mais variados tipos de enunciação, que aí inscrevem o Outro.

Os fatos de heterogeneidade mostrada são, na maioria das vezes, marcados por formas como “X, como diria...”, “X, ou melhor, Y...”, “X, com o perdão da palavra...” etc., ou através de elementos gráficos como aspas, itálicos e outros. Mas cada um deles pode ocorrer de modo não marcado, o que abre espaço para categorias, já bastante antigas, construídas a partir de como o discurso se relaciona com a palavra alheia: a paródia, a alusão, o plágio etc. e que recobrem uma variedade de fenômenos denominados de “intertextualidade”.

1.1.1.3 A intertextualidade

É no quadro da teoria do texto, mas também da redescoberta das idéias do Círculo de Bakhtin, que os conceitos mencionados no parágrafo anterior encontram uma sistematização a partir de uma preocupação mais estritamente lingüística. Essa sistematização tem aqui sua importância, dado que, coerentemente com o modelo de análise do discurso que adotamos, a pesquisa sobre a materialidade lingüística dos discursos singulares é um componente fundamental para a discussão de nossa hipótese. O uso das pesquisas da teoria do texto (assim como a das heterogeneidades) não significa, porém, adotar seus pressupostos de base. Trata-se da utilização crítica de

um conhecimento acumulado a partir da premissa básica da presença constitutiva da alteridade em todo discurso.

Seguiremos a síntese das teorias da intertextualidade e a proposta de sistematização apresentadas por Nathalie Piégay-Gros (1996), acrescentando a essa sistematização alguns elementos, a nosso ver, aí faltantes.

Sempre trabalhando na perspectiva do texto literário francês e com a teoria da intertextualidade de autores franceses, a autora aponta algumas idéias que marcaram a história dessa teoria. História marcada pela constante hesitação...

...entre une approche de l'intertextualité qui met l'accent sur la dynamique et le processus qui la caractérisent, au risque de dissoudre totalement l'objet intertexte, disséminé par la productivité, ou sur la saisie de l'intertexte dans son objectivité; la tension se place entre un intertexte explicite, clairement démarqué et donc isolable, et la présomption d'un intertexte implicite, difficile à repérer et dont l'objectivité pose également la question des limites de l'intertextualité.⁹ (: 15)

Ela atribui a Julia Kristeva, com sua obra “Séméiotiké”, a primeira tentativa de

⁹ “...entre uma abordagem da intertextualidade que põe acento sobre a dinâmica e o processo que a caracterizam, sob o risco de dissolver inteiramente o objeto intertexto, disseminado pela produtividade, (e outra que põe acento) sobre a captura do intertexto em sua objetividade; a tensão se coloca entre um intertexto explícito, claramente demarcado, portanto, isolável, e a presunção de um intertexto implícito, difícil de recuperar e do qual a objetividade põe igualmente a questão dos limites da intertextualidade”.

abordar a intertextualidade. Bastante influenciada por Bakhtin, cujas idéias ajudou a difundir na França, essa autora considera que a intertextualidade é essencialmente uma permutação de textos. Para ela, o texto é uma combinatória, o lugar de reciclagem de fragmentos de textos: construir um novo texto é partir sempre de textos já construídos, que são decompostos, negados, retomados. A construção de um texto é, portanto, um processo, uma dinâmica intertextual. Mas a intertextualidade de todo texto não provém apenas do fato de que este eventualmente contém elementos emprestados, imitados ou deformados. Qualquer texto, o processo mesmo de produção textual é um trabalho de redistribuição, desconstrução, disseminação de textos anteriores. O texto, então, é um conjunto inextricável de traços dificilmente recuperáveis, muitas vezes inconscientes, de enunciados anteriores ou contemporâneos.

Podemos constatar que a posição de Kristeva parece se colocar na perspectiva do que Authier-Revuz denomina de heterogeneidade constitutiva. O objeto “intertexto” é, por esse ângulo, um objeto disperso; resulta inútil sua identificação e classificação, uma vez que ele está em toda parte.

Uma orientação diferente é a de Gérard Genette, que estabelece sua concepção de intertextualidade no seu “Palimpsestes”. Para esse autor, a intertextualidade é apenas um dos elementos definidores da instituição literária, enquanto conjunto de categorias gerais (tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc.) às quais cada texto singular pretende adesão. Para Genette, o objeto de uma teoria do texto literário não seria os textos em sua singularidade, mas tudo aquilo que situa o texto no contexto de sua relação explícita ou implícita com outros textos, em uma palavra, a

transtextualidade. Esta, então, incluiria cinco tipos de relações:

+ A **arquitextualidade**: relação que um texto contrai com o gênero de discurso no qual ele pretende se enquadrar. Assim, fazer um soneto é desde já contrair uma relação com outros textos do mesmo gênero;

+ A **paratextualidade**: relação de um texto com o seu paratexto (prefácio, advertência, ilustrações etc.). Dificilmente um texto, sobretudo se ele é escrito, aparece isolado. Ele é quase sempre acompanhado por textos apostos que o contextualizam;

+ A **metatextualidade**: relação estabelecida quando um texto comenta outro, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo. Trata-se da relação crítica, analítica, interpretativa;

+ A **hipertextualidade**: relação de derivação entre um determinado texto (hipotexto) e um outro (hipertexto), que é construído a partir dele. É o caso da paródia e do pastiche;

+ A **intertextualidade**: presença mais ou menos explícita de um texto no interior de um outro. Entram aí a citação, o plágio, a alusão.

Desse modo, Genette coloca a intertextualidade em um quadro bastante restritivo, dando conta apenas das relações estritamente objetivas de pertinência entre textos. Mesmo fenômenos como a paródia e o pastiche, classicamente considerados como fatos de intertextualidade, estão excluídos do conceito. Trata-se, então, de uma concepção oposta à de Julia Kristeva, portanto, merecedora de ponderação por parte de

Piégay-Gros:

Pour être (...) pertinente à l'analyse, en effet, la notion (d'intertextualité) ne doit être ni l'objet d'une extension excessive - toute trace d'hétérogénéité serait une marque intertextuelle -, ni d'une restriction abusive - seules importeraient les formes explicites, qu'il faudrait examiner indépendamment de toute référence à l'auteur et à l'Histoire.¹⁰ (: 41)

A autora propõe, finalmente, uma abordagem dos fenômenos intertextuais enquanto “estratégias de escrita deliberada”, em meio à heterogeneidade generalizada de todo discurso, concepção inseparável da consideração dos “efeitos de sentido” resultantes dessas estratégias:

Les effets de sens qu'elles produisent, assurément distincts de l'intention de l'auteur, ne peuvent être négligés: citer, faire une allusion, parodier..., c'est aussi rechercher la satire, le comique, détourner la signification, malmener l'autorité, renverser l'idéologie. (...) certains procédés intertextuels, le pastiche, par exemple, exigent que l'auteur ait une conscience aiguë de sa propre écriture et contrôle avec une très grande précision la part d'hétérogénéité qu'elle inclut¹¹. (: 40)

¹⁰ “Para ser pertinente à análise, com efeito, a noção (de intertextualidade) não deve ser nem objeto de uma extensão excessiva - todo traço de heterogeneidade seria uma marca intertextual - nem de uma restrição abusiva - apenas importariam as formas explícitas, que seria necessário examinar independentemente de toda referência ao autor e à História”.

¹¹ “Os efeitos de sentido que eles produzem, seguramente distintos da intenção do autor, não podem ser negligenciados: citar, fazer uma alusão, parodiar..., é também buscar a sátira, o cômico, distorcer a significação, destratar a autoridade, inverter a ideologia. (...) certos procedimentos intertextuais, o

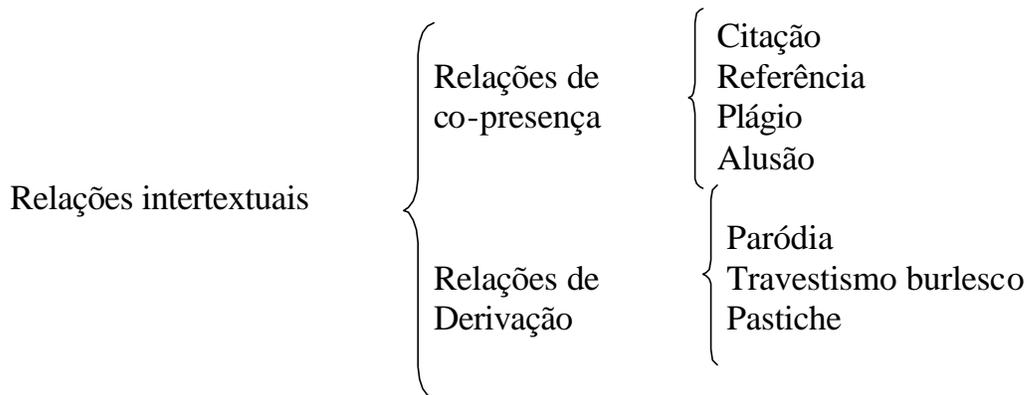
1.1.2 Análise do discurso e alteridade: uma sistematização

Cada uma das teorias apresentadas acima propõe objetivamente a investigação de relações específicas seja entre textos (relações intertextuais), seja entre discursos (relações interdiscursivas), seja entre o sujeito e seu discurso (relações metadiscursivas). Discutamos um pouco cada uma delas.

1.1.2.1 As relações intertextuais

Abaixo vemos um esquema da tipologia das relações intertextuais proposta por Piegay-Gros (op. cit. : 45):

pastiche, por exemplo, exigem que o autor tenha uma consciência aguda de sua própria escritura e um controle de considerável precisão da parte de heterogeneidade que ele inclui”.



Como se pode notar pelo esquema, Piegay-Gros distingue dois tipos de relações intertextuais: aquelas fundadas sobre uma relação de **co-presença** entre dois ou mais textos e as que são fundadas sobre uma relação de **derivação** de um ou vários textos a partir de um texto-matriz, podendo ser, cada uma delas, explícitas (marcadas por um código tipográfico ou por menção) ou implícitas (cabendo ao leitor sua recuperação).

As **relações de co-presença** englobam a citação, a referência, a alusão e o plágio, sendo as duas primeiras explícitas e as duas últimas implícitas.

A **citação** é a mais emblemática das relações intertextuais. É quando se torna mais clara a inserção de um texto em outro. Um sistema de sinais tipográficos (aspas, itálico etc.) materializa essa heterogeneidade. Pode cumprir diversas funções, dentre as quais, a autoridade, o ornamento etc.

A **referência**, do mesmo modo que a citação, remete o leitor a um outro texto, sem, porém, convocar as palavras deste. Nesse caso, podem ser evocados títulos, personagens, lugares, épocas etc. pertencentes a outros textos.

Já o **plágio** é uma espécie de citação não marcada. Um texto plagia outro quando apresenta uma passagem deste, sem indicar que isto foi feito. A idéia de plágio levanta a questão da normatização social da intertextualidade: a forma e o grau da presença de um texto em outro estão sujeitos a uma regulação jurídica e moral. Assim, o plágio é condenado socialmente e será considerado tanto mais censurável e punível, tanto maior e mais literal for o trecho convocado (: 50).

Por fim, a **alusão**, como o plágio, não explicita a retomada intertextual, mas, diferente deste e do mesmo modo que a referência, não convoca literalmente as palavras do outro. A alusão elabora um jogo de sugestão ao leitor, solicitando sua memória e inteligência, sem romper a continuidade do texto (: 52). Assim, para que a alusão faça efeito, é necessário que o leitor relacione o que o autor disse efetivamente com o que ele deixou de dizer diretamente. Em outras palavras, o leitor deve recuperar o texto aludido por meio dos poucos índices que o autor lhe põe à disposição. Tais índices são, na maior parte das vezes, palavras, mas podem aparecer como um formato textual, uma entonação, um estilo.

As **relações de derivação**, de sua parte, supõem uma intimidade maior e mais integral entre dois textos. Incluem basicamente três tipos: a paródia, o travestismo burlesco e o pastiche.

A **paródia** consiste na modificação do assunto ou conteúdo de um texto, que conserva o seu estilo ou estrutura. A paródia pode agir em diversos graus: pode deformar máxima ou minimamente o conteúdo do texto parodiado, conservando sempre sua estrutura; pode também conservar conteúdo e estrutura, mudando-lhe

apenas o contexto etc. Seja como for, a estrutura do texto primeiro é sempre respeitada, causando um efeito de diferença e semelhança, que demanda engenhosidade e suscita o lúdico e a carnavalização.

O inverso ocorre com o **travestismo burlesco**, que retoma o conteúdo, mas deturpa completamente a estrutura ou o estilo do texto derivante. Do mesmo modo que a paródia, sua eficácia depende do reconhecimento do hipotexto por parte do leitor. Como a paródia, também o travestismo burlesco está ligado muitas vezes a uma vontade de subversão de um texto consagrado inclinada à sátira e à carnavalização deste. Mas nem sempre: ainda que seu uso mais comum seja, de fato, a dessacralização irreverente, o travestismo burlesco serve muitas vezes à atualização de textos em linguagens arcaicas e também como forma de simplificação de textos eruditos.

Finalmente, o **pastiche** consiste na imitação de um estilo. Contrariamente à paródia, ele não atua sobre uma obra específica; imita, sim, um jeito textual que atravessa vários textos de um mesmo autor. Tem em comum com a paródia, o respeito pela forma, mas se diferencia desta por sua indiferença quanto ao conteúdo. Enquanto na paródia, o conteúdo se relaciona por oposição ao conteúdo do texto parodiado; no pastiche, o conteúdo é indiferente, de modo que qualquer assunto pode ser objeto de um pastiche: o que importa é o estilo do autor pastichado.

As três relações de derivação aqui expostas têm em comum não apenas o fato de trabalharem sobre produções textuais consagradas, mas também o fato de jogarem com um sentimento de identidade e diferença que podem produzir um efeito lúdico sobre o leitor e, ao mesmo tempo, provocar nele seja um distanciamento crítico, seja uma

desmistificação em relação às “grandes obras”. Distinguem-se das relações de co-presença pelo fato de que as obras que dela lançam mão devem sua existência ao texto derivante, o que não ocorre com as que, de diversos modos, tomam emprestadas passagens de outros textos. Mas ambas, como vimos, são relações potencialmente subversivas.

Elas não podem, no entanto, ser separadas de modo estanque. Assim, uma paródia, por exemplo, não raramente se utiliza de uma montagem de citações.

Adotaremos a classificação de Piégay-Gros para a consideração das relações intertextuais eventualmente encontradas em nosso corpus, fazendo porém as seguintes ressalvas:

+ A intertextualidade não pode estar encerrada no âmbito da literatura, como pode fazer crer o trabalho da autora. Trata-se mesmo de uma prática inerente a não importa qual prática discursiva e que pode estabelecer uma rede de laços entre elas (literatura # ciência # religião # canção # discurso cotidiano # etc .)¹²;

+ Não precisa se limitar a trechos de textos contínuos. O texto reportado assume tamanhos extremamente variáveis e se apresenta por vezes fragmentado. Pode-se tratar de palavras ou expressões dispersas e alcançar a mesma dimensão do texto

¹² O sinal # representa aqui relação entre práticas discursivas. Bem entendido, dentro de cada uma dessas práticas, a intertextualidade estabelece relações com textos específicos.

portador (o que constituiria o caso limite de apropriação integral do texto alheio). A intertextualidade supõe um modo de recortar o texto alheio coerente com o modo de ser do texto integrante. Citar palavras, frases ou versos completos de uma poesia, por exemplo, implica em três modos diferentes de lidar com o texto alheio, modos estes totalmente pertinentes ao posicionamento do texto citante;

+ Quanto às relações de derivação, parece-nos que a categoria “travestismo burlesco” é por demais específica ao discurso literário e será praticamente ignorada em nosso trabalho;

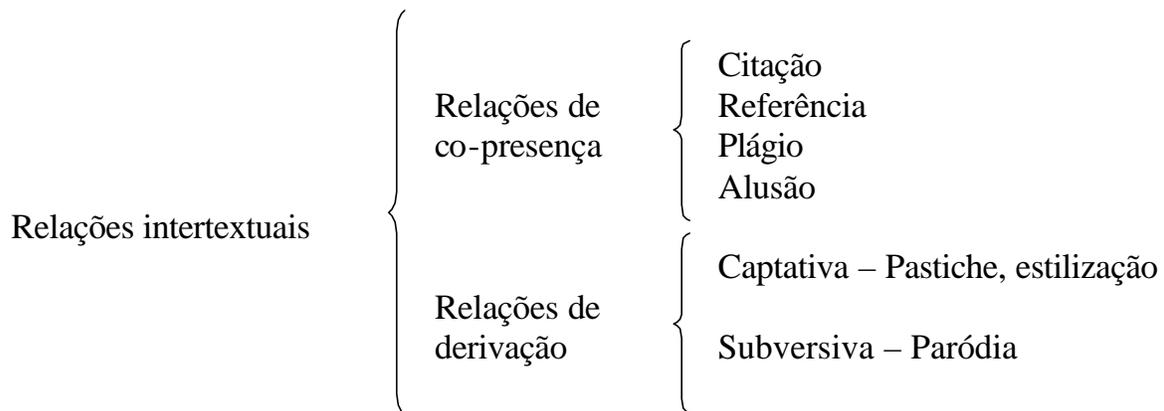
+ Já o conceito de paródia apresenta, conforme salienta Maingueneau (1989 : 102), a desvantagem de ter historicamente adquirido um sentido depreciativo.

Os problemas relativos aos dois mecanismos intertextuais arrolados por Piegay-Gros como relações de derivação (a paródia e o travestismo burlesco) sugerem uma modificação geral da segunda categoria da classificação da autora, qual seja a de “relações de derivação”. Adotaremos a sugestão de Maingueneau (idem, ibidem), que propõem denominá-las de **imitação**. Para os autores, a imitação pode assumir dois valores opostos: a **captação** e a **subversão**. A captação acontece quando um locutor, pretendendo beneficiar-se da autoridade do enunciado de outro, incorpora em diversos aspectos a estrutura deste e mostra que o faz. Assim, diferentemente do plágio, que apaga o enunciador plagiado, aquele que usa da **imitação captativa** revela sua atitude intertextual com o objetivo de marcar sua filiação a determinado estilo, escola ou doutrina estética. Além disso, o plagiador insere furtivamente em seu texto trechos da enunciação de outrem, enquanto que o imitador incorpora o todo de sua enunciação a

partir do modelo alheio, apagando a si mesmo enquanto enunciador singular. Na subversão, por sua vez, ocorre esse mesmo fenômeno de apagamento, mas com objetivos opostos: ao imitar um texto, o locutor pretende desqualificá-lo no próprio movimento dessa imitação.

Portanto, a imitação, seja captativa ou subversiva, conta com a cooperação do leitor ou ouvinte para surtir efeito, pois, diferentemente das relações de co-presença, assumem relações paradigmáticas com o texto alheio, que está ausente. A paródia será, então, considerada uma imitação subversiva e o pastiche, uma relação captativa.

Sintetizando, utilizaremos em nosso trabalho o seguinte esquema de categorias intertextuais:



Dessas relações, veremos, apenas a citação, a referência, a alusão e a paródia terão alguma utilidade no exame das letras das canções.

1.1.2.2 *As relações interdiscursivas*

A perspectiva bakhtiniana sugere a existência de **relações interdiscursivas**. Como o próprio nome indica, elas consistem nas relações da enunciação com o interdiscurso, isto é, com o suposto exterior discursivo. Note-se que aqui o sentido de “interdiscurso” é estrito, pois refere-se ao interdiscurso enquanto sistemas discursivos anônimos (modos de dizer, gêneros, regras, fórmulas, formações discursivas etc.) que circulam na sociedade e compõem uma memória. A interdiscursividade é, assim, a convocação de, ou o “dar a ouvir”, vozes exteriores ao fio discursivo (ou seja, ao que foi efetivamente dito), que flutuam na esfera interdiscursiva, quer fazendo parte de sistemas linguageiros co-relacionados a práticas sociais (formações discursivas), quer como vozes ou enunciações encenadas, implícitas ou mascaradas.

Assim, quando uma determinada formação discursiva faz uso de expressões populares, quando utiliza termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo lingüísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas discursivos de outras práticas discursivas, temos **relações interdiscursivas** ou **interdiscursividade**.

Podemos incluir, então, como interdiscursivos mecanismos semelhantes às relações textuais, com a diferença que o objeto da interdiscursividade não é o texto, mas os elementos arrolados no parágrafo anterior.

Assim, a partir da classificação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piégay-Gross, apresentados e reformulados acima, podemos, portanto, obter o seguinte esquema, adaptado para as relações interdiscursivas:

Relações Interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	cenografia validada;
		Alusão	etos; palavras;
	Relações de Imitação	Captativa	códigos de linguagem;
		Subversiva	gêneros, etc.

Temos assim os seguintes casos:

a) **referência interdiscursiva**: quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso;

b) **alusão interdiscursiva**: a alusão, neste caso, é uma maneira engenhosa¹³ de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo, utilizando-se de recursos como o jogo de palavras, a implicação e o disfarce, dentre outros; dispensando a menção de personagens, cenários e autores (referência discursiva) e, principalmente, a reportação de trechos de textos alheios (citação intertextual);

c) **captação interdiscursiva**: um texto pode representar cenografias validadas pertencentes a outras práticas discursivas. Podemos citar como exemplo certos poemas de caráter religioso cuja cenografia se apóia em cenários referentes aos episódios bíblicos. Pode também mimetizar o etos de outros discursos para legitimar seu discurso. É o caso de um professor que, ao dar a sua aula, imita a postura do cientista.

d) **subversão interdiscursiva**: textos podem incorporar parodicamente etos, cenários validados, códigos de linguagem etc. de outras formações discursivas para subvertê-los, legitimando-se por oposição.

Embora a interdiscursividade seja um fenômeno de natureza enunciativa, ela pode incidir sobre a palavra. Trata-se da **interdiscursividade lexical**, em que é a

¹³A palavra “Alusão” provém do latim *allusione*, que vem de *ludere*, “jogar”.

palavra que provoca a remissão a uma outra realidade enunciativa. São exemplos, a polissemia, a argumentação, a metáfora.

Será necessária, no entanto, uma concepção discursiva e dialógica desses fenômenos, tradicionalmente encarados como problemas meramente da ordem da palavra isolada. Essa concepção implicaria em ver nesses mecanismos semânticos o confronto entre duas vozes que pertencem a diferentes esferas discursivas. Eles estabelecem relações entre mundos discursivos, podendo funcionar como um *link* entre duas formações discursivas. Ou, em termos bakhtinianos, que podem significar o ponto de articulação que põe em diálogo tensivo não apenas dois ou mais sentidos ou enunciados, mas duas vozes pertencentes a duas esferas discursivas diferentes, um elo de ligação entre linguagens referentes a extratos sociais, gêneros de discurso, estilos, formações discursivas etc. Tal concepção leva em conta, portanto, que as palavras, quando enunciadas, estão sempre grávidas das diversas práticas discursivas que delas se utilizam para interagir na sociedade.

Assim, quando um economista afirma que “Ao processo histórico de formação econômica do Nordeste, as particularidades demográficas, econômicas e ecológicas de cada região se articularam dentro de um **sedimentado** sistema de relações sociais...”¹⁴, a **metáfora** efetuada pelo uso da palavra “sedimentado” evoca

¹⁴ FIGUEROA, Manoel. (1977). *O problema agrário no Nordeste do Brasil*. São Paulo / Recife: Hucitec / Sudene, p. 5.

uma outra prática discursiva em que palavra “sedimentação” é usada como significando o “processo pelo qual substâncias minerais ou rochosas, ou substâncias de origem orgânica, se depositam em ambiente aquoso ou aéreo”¹⁵: a prática discursiva das ciências geológicas. A metáfora então acaba funcionando como encruzilhada de vozes, fazendo ouvir não apenas a voz da prática discursiva à qual pertence o discurso, mas a voz de uma prática pertencente a outra região discursiva.

Em nosso caso específico, veremos que a metáfora pode servir, na canção popular, como efetuação de uma remissão para outras práticas discursivas, como a religiosa, a científica e a literária.

A **polissemia**, por sua vez, ao evocar diferentes sentidos para uma mesma unidade lexical, suscita diferentes experiências discursivas, pois todo e qualquer sentido é resultado da sedimentação que o uso dos falantes operou na história de uma palavra. Com efeito, a polissemia é objeto de disputa no âmbito da produção discursiva da sociedade.

Eni Orlandi, em seu artigo “Tipologia de discurso e regras conversacionais”¹⁶ e em outros, sugere que a existência de “dominâncias” e “tendências” entre os sentidos das palavras é ligada às condições de produção dos discursos. Para a autora, o sentido

¹⁵ Verbete “Sedimentação” de Ferreira, Aurélio B. de H. (1994). *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

¹⁶ Orlandi (1987 : 149 B 175).

literal é o sentido oficial, institucionalizado, produto de uma sedimentação histórica. Não havendo um sentido central já dado para as palavras, todos os sentidos são, de direito, sentidos possíveis. Mas em certas condições de produção pode haver dominância de um sentido sobre os outros; ou, em outras palavras, uma tendência à polissemia ou ao seu controle. A autora propõe então uma tipologia de discurso que tomará como critério a tolerância para com a polissemia, de acordo com as condições de produção.

Para Orlandi, pode-se vislumbrar três grandes tipos de discursos: o **discurso lúdico**, que privilegia a pluralidade de sentidos e tende a apagar a dominância de um dos sentidos em relação aos outros; o **discurso polêmico**, onde ocorre uma disputa entre os sentidos, em que o privilégio conferido a um deles é negociado e fundamentado; e o **discurso autoritário**, que absolutiza um dos sentidos em jogo “de tal maneira que ele não se torne apenas o dominante, mas o único” (: 167). A autora resume assim sua tipologia:

... no discurso lúdico a polissemia é aberta (veja-se o exemplo da poesia), no polêmico é controlada (veja-se o debate), no autoritário é contida (vejam-se definições estritas em argumentos de autoridade) (idem, ibidem)

Em nosso caso, a polissemia no discurso com o qual estamos lidando, indiscutivelmente de caráter lúdico, por conta de suas pretensões constituintes, conforme nossa hipótese, deve se caracterizar por **traduzir**, segundo seu ponto de vista e objetivos (corroborar ou subverter), as diversas fórmulas com que os outros discursos intentam controlar (discursos polêmicos - como o discurso científico, por exemplo) ou engessar (discursos autoritários - como o discurso religioso) a polissemia.

Cabe ainda lembrar que pretendemos incluir como fenômenos polissêmicos todos aqueles derivados da plasticidade das palavras, que possibilita excedentes de significação pretendidos ou incontrolados, quais sejam os produzidos pelos trocadilhos, jogos de sons, de sílabas e de palavras, fusão e justaposição de palavras etc. Esses fenômenos possibilitam que as palavras, quando modificadas ou articuladas a outras, adquiram outras leituras e novos matizes semânticos, explodindo a monossemia institucionalizada pela língua.

Quanto à argumentação, é mister notar que tal fenômeno articula não apenas dois ou três “conteúdos”, mas duas ou mais vozes ou discursos, ou ainda, posições enunciativas.

Guimarães (1995) considera que a frase “Os incidentes de Leme envergonham o país, mas o país não parece estar envergonhado. A nação não está tomada por um sentimento doloroso de estupor ou indignação”¹⁷ poderia ser analisada da seguinte forma:

mas $r =$ *Os incidentes de Leme envergonham o país,*
 $p =$ *o país não parece estar envergonhado.*
 $q =$ *A nação não está tomada por um sentimento doloroso de estupor ou indignação.*
 $(\text{não-}r)$

¹⁷ Revista Senhor , 279, 22/07/86, p. 22, apud Guimarães, 1995 : 79.

Numa análise meramente semântica, poder-se-ia dizer, então, que, através de vocábulos como “mas”, “porém”, “contudo”, etc., coordenam-se dois argumentos (p e q) com o fim de, num movimento conjunto, refutar, retificar ou justificar a recusa de r. Numa análise discursiva, no entanto, os dois argumentos podem ser encarados como duas posições discursivas presentes na sociedade:

...este movimento argumentativo pode ser adequadamente apreendido e explicado a partir da consideração do interdiscurso na enunciação, e portanto na argumentação. Esta seqüência de texto cruza dois discurso que caracterizo sem maiores precisões como: o da comodidade do brasileiro, de um lado, e, de outro, o dos direitos e deveres da cidadania. Pode-se dizer que o texto apresenta o discurso da comodidade do brasileiro como predominante e isto dirige o funcionamento das relações argumentativas. Por outro lado, pode-se dizer que o lugar do sujeito-autor assume o discurso dos direitos e deveres da cidadania. Ou seja, o autor-jornalista apresenta-se como determinado pelo discurso da comodidade do brasileiro, ao mesmo tempo em que a força do discurso da cidadania contra a violência do Estado (um dever da cidadania) determina este outro lugar, que se apresenta como pessoal. (: 80)

Assim, o processo argumentativo consiste num gesto de relacionar dois ou mais discursos. Mas do que isso argumentar consiste em induzir a que um deles seja interpretado como conclusão e o(s) outro(s) como argumento. Esta empreitada pode ou não ser exitosa, mas marca sem dúvida um posicionamento do enunciador no interdiscurso.

É assim que a metáfora, como a polissemia e a argumentação, serão encaradas em nossa análise do corpus, como palavras do discurso responsáveis pela remissão a

uma exterioridade discursiva, mais precisamente a outra prática discursiva.

O leitor deve ter notado até aqui um uso restrito e um uso amplo do adjetivo interdiscursivo. Ele foi usado no sentido restrito quando designou qualidade relativa a uma realidade amorfa de já-ditos, regras e modos de dizer do exterior discursivo que envolvem e atravessam as formações discursivas, sendo que o processo de o discurso se demarcar remetendo a essa realidade foi chamado de interdiscursividade. O conceito foi usado em sentido amplo quando designou a propriedade de todo discurso se constituir sempre e necessariamente em função dos outros, independentemente de qualquer marca ou gesto remissivo a esses outros. É nesse último sentido que tomaremos o termo interdiscursivo contido no título desta seção, prosseguindo assim a exposição de nosso referencial teórico específico, qual seja, a orientação que Dominique Maingueneau imprime à Análise do Discurso de linha francesa.

Considerando demasiado vago o termo interdiscurso, o autor (1984) propõe uma tripartição do conceito em: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo.

O **universo discursivo** compreenderia o conjunto de formações discursivas de todos os tipos interagindo em uma dada conjuntura. Segundo o autor, trata-se de um conceito de pouca utilidade para o analista, dada sua grande extensão, constituindo apenas um horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de ser estudados, os campos discursivos (: 27).

Campos discursivos seriam o conjunto de formações discursivas em

concorrência, delimitando-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo (: 28). O autor chama a atenção para que “concorrência” seja entendida em sentido amplo, abrangendo não apenas o enfrentamento aberto, mas também a aliança, a indiferença aparente etc. entre discursos que possuem a mesma função social e divergem quanto à maneira de exercê-la. Seriam campos discursivos o político, o pedagógico, o filosófico etc. ou subconjuntos desses, que comporiam, dentro desses campos maiores, uma configuração relativamente autônoma. Assim é que, por exemplo, Maingueneau (idem) toma como objeto de análise o discurso devoto e o discurso jansenista, subconjuntos do campo discursivo religioso, ao invés de abordar diretamente este último em sua totalidade.

Por fim, os espaços discursivos são subconjuntos de formações discursivas cuja interrelação o analista julga pertinente analisar. Trata-se, portanto, de um recorte resultante de hipóteses fundadas no conhecimento dos textos e da história destes, que serão confirmadas ou rejeitadas no decorrer da pesquisa. A polêmica entre os dois campos discursivos anteriormente colocados, que constituiu objeto de análise por Maingueneau (idem), exemplifica a noção de espaço discursivo.

No nosso caso, teremos o espaço discursivo da interdiscursividade entre o discurso lítero-musical brasileiro e os discursos literário, científico e religioso, em um dado momento histórico, guiados pela hipótese de que o privilegiamento desses discursos faz parte da pretensão constituinte de tal prática discursiva. Lidaremos, assim, com o campo discursivo da produção lítero-musical brasileira, de natureza intersemiótica e de definição ainda inconsistente, dilacerado que é por hierarquias

instáveis (MPB, “brega”, folclore, ...), posicionamentos (mineiros, “vanguardas”, “Rock Brasileiro”, ...), movimentos estéticos (Bossa Nova, Tropicalismo, ...) etc.

Veremos mais adiante que, nesse campo discursivo, comumente denominado de Música Popular Brasileira, atuam e interagem diversos posicionamentos, que disputam lugares sobre o campo discursivo, procurando orientá-lo, defini-lo, nele marcar posições ou mesmo questionar sua existência ou apagar suas fronteiras.

1.1.2.3 *As relações metadiscursivas*

Em um sentido estrito, as **relações metadiscursivas**, ou **metadiscursividade**, são o que Jacqueline Authier-Revuz, autora de um profundo estudo sobre o tema¹⁸, propõe chamar de **relação de conotação** ou **modalização autonímica**. Tal fenômeno supõe, ao ver da autora, a **autonímia simples**, processo pelo qual um fragmento do discurso é por ele mencionado em meio aos outros elementos lingüísticos por ele usados. A autonímia simples inclui o discurso direto, onde há uma ruptura sintática seguida da apresentação de um outro discurso como um objeto: “Z disse: ‘X’”. Mas abrange também outras formas de menção através de um gesto metalingüístico: “a palavra X...”, “o termo Y...”, “a expressão Z...”, “o adjetivo W...” etc. (Authier-Revuz, 1984 : 103). No entanto, o que a autora denomina modalização autonímica supõe um movimento reflexivo em que o locutor “opacifica” seu próprio dizer, isto é, suspende a obviedade ou transparência de determinada palavra ou expressão de seu discurso, ao tomá-la como objeto. Em poucas palavras, ele usa e menciona¹⁸ o signo ao mesmo tempo, tal como no exemplo abaixo:

¹⁸ Authier-Revuz (1995), trabalho resumido em Authier-Revuz (1982) e ainda mais resumido em Authier-Revuz (1984).

¹⁸ A autora lança mão da distinção clássica entre menção e uso. Quando dizemos “cantar é bom”, estamos usando a palavra “cantar”; mas quando dizemos “cantar é um verbo”, mencionamos a mesma.

*É um marginal, como se diz hoje em dia.*¹⁹

Em que a palavra marginal é utilizada ao mesmo tempo como um falar sobre o mundo (*marginal* = “indivíduo à margem da sociedade”) e sobre o signo *marginal*. Em casos como esse, a heterogeneidade consiste em:

1. cumular duas estruturas semióticas hierarquizadas: primeiro relaciona-se um signo a um referente (semiótica denotativa) e, em seguida, toma-se este signo como referente (semiótica metalingüística);

2. efetuar-se como falando das coisas com palavras; representar-se fazendo isto, e representar, através da autonímia, a forma desse fazer (1995 : 33);

3. além desse desdobramento do sujeito enunciativo, há também o remeter-se a uma outra fonte enunciativa em relação à qual o discurso pretende afirmar sua identidade e unidade.

Neste último caso, essa alteridade pode ser representada por:

a) **uma outra língua** (“al dente, como dizem os italianos”);

b) **um outro registro discursivo** (familiar, vulgar etc.: “para usar uma palavra dos jovens de hoje em dia...”);

¹⁹ Exemplo fornecido pela autora, em Authier-Revuz (1995: 31)

c) **um outro discurso** (técnico, político, marxista etc.: "...'significante', no sentido que a lingüística estrutural confere ao termo...");

d) **uma outra modalidade de significação da palavra**, recorrendo-se explicitamente a um exterior lingüístico ou a um outro universo discursivo (no primeiro caso, o da língua como lugar de polissemia, homonímia, metáfora²⁰ etc. - "X, sem trocadilho" ou "X, para usar de um eufemismo..."; e no segundo caso, o da palavra já habitada historicamente por um ou mais discursos: "uma contradição, no sentido materialista do termo");

e) **uma outra palavra**, potencial ou explícita denotativa de reserva ("X, se se puder chamar isso de X..."), hesitação ou retificação (X, ou melhor, Y), confirmação (X, essa é a palavra exata...) etc.

f) **um outro falante** ("como diria Marx...",) ou o interlocutor suscetível de não compreender ou de não aceitar expressões tidas como óbvias ("...X, com o perdão da palavra...", "se você quiser, X", "X, se você me entende") (1984 : 104).

Em um sentido mais amplo, que será aquele usado em nosso trabalho, o **metadiscurso** consiste, como o nome indica, no processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como

²⁰ Adotaremos, no entanto, uma visão especial desses fenômenos, que serão, como vimos, considerados também relativos ao mundo da interdiscursividade.

alteridade, ou seu próprio discurso como outro.

Por esse ponto de vista, o metadiscurso é mais do que “um conjunto de acréscimos contingentes destinados a ratificar a trajetória da enunciação, colocá-la em conformidade com as intenções do locutor” (Maingueneau, 1989 : 94). Isto porque, lidando com discursos que se inserem forçosamente em uma situação exigente, as operações metadiscursivas que visamos aqui necessariamente supõem uma gestão, uma regulação da enunciação diante das coerções imediatas ou gerais da formação discursiva.

Cada glosa apresenta-se, pois, como a exibição de um debate com as palavras, o qual se pretende exemplar; ela define para o co-enunciador o bom caminho através do rumor infinito dos signos da língua e do interdiscurso. O sujeito cuja imagem é construída pelas glosas é um sujeito que domina um discurso e que oferece este domínio em espetáculo. (idem, ibidem, grifos do autor)

Desse modo, a metadiscursividade tem íntima relação com a interdiscursividade, pois é a própria imagem da dupla afirmação da unidade de uma formação discursiva: acreditando ser possível circunscrever a indeterminação do discurso, o erro, o deslizamento etc., ela encaminha a um exterior determinando automaticamente, por diferença, um interior discursivo que, “ao significar seus pontos de divergência com o seu exterior, marca seu território próprio em um campo onde a luta pela existência passa pelo domínio de um certo número de significantes” (: 95). Por outro lado, o sujeito enunciador, através da metadiscursividade, “denega o lugar que lhe destina a formação discursiva em que se constitui: em lugar de receber sua identidade deste

discurso, ele parece construí-la, ao tomar distância, instaurando ele mesmo as fronteiras pertinentes” (idem, *ibidem*).

1.1.2.4 Uma síntese

Os desenvolvimentos teóricos apresentados nos itens anteriores, embora tratem do fenômeno geral da heterogeneidade e comunguem em certos princípios, não se utilizam dos mesmos conceitos básicos. No essencial, o conceito de **outro**, em cada uma delas, não corresponde precisamente ao mesmo recorte teórico. Também a abordagem da relação do sujeito com esse **outro** não coincide ponto por ponto nas três perspectivas. Procuraremos, à luz das idéias de Maingueneau, recortar conceitos das três abordagens e tentar sistematizá-los para construir nosso quadro teórico.

Tanto a heterogeneidade quanto o dialogismo serão considerados como princípios de base. A diferença está apenas no que cada conceito chama atenção acerca da natureza do discurso. O primeiro ressalta o caráter plural de qualquer enunciado, atravessado que é pela presença irreduzível de seu exterior. Já o dialogismo põe em relevo o fato de que todo enunciado é orientado para um co-locutor, seja ele real ou virtual, responde a enunciados anteriores e antecipa enunciados futuros. Mas ambos apontam para a importância do outro na constituição tanto do discurso quanto do sujeito discursivo.

Consideraremos também a distinção entre heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada como fundamental, uma vez que impede que o conceito de heterogeneidade se dilua. Se todo discurso e mesmo toda palavra é heterogênea, o

conceito perde sua operacionalidade e sua eficácia. Por isso, a primeira será tomada como pressuposta e não se reduzirá jamais à segunda, uma vez que heterogeneidade mostrada consiste na forma apreensível e superficial da heterogeneidade constitutiva. É justamente aí que se inscreve a idéia do primado do interdiscurso: na impossibilidade da identidade discursiva se constituir sem a alteridade. Mas, para efeito da pesquisa analítica, será a heterogeneidade mostrada, por motivos óbvios, que será objeto de busca no corpus.

Ao lado da heterogeneidade mostrada, temos a polifonia. Diferentemente da heterogeneidade constitutiva e do dialogismo, que designam fenômenos semelhantes apenas vistos de ângulos diferentes, a heterogeneidade mostrada e a polifonia, embora recubram fenômenos intimamente relacionados, designam, no nosso entender, processos diferentes. A última consiste no processo segundo o qual o locutor, levado por diversos fatores, “faz soar” em seu enunciado outras vozes, tal como um som faz soar o seu harmônico, ou um músico faz ouvir em sua composição diversas melodias simultâneas. Já o conceito de heterogeneidade mostrada é bem mais localizado e ressalta o movimento do enunciador ao tomar suas próprias palavras como objeto de seu enunciado, assinalando ora sua impropriedade designatória, ora sua impertinência, ora sua inexpressividade, ora sua incapacidade interlocutiva, deixando ver as linhas que compõem o fio de seu discurso. Assim é que, em nosso trabalho, não distinguiremos heterogeneidade constitutiva de dialogismo, ao passo que os conceitos de heterogeneidade mostrada e polifonia serão utilizados para nomear fenômenos diferentes, embora estreitamente relacionados.

Quanto às realidades de heterogeneidade mostrada, temos que a primeira delas, a **intertextualidade**, tem por característica principal o fato de concernir ao discurso **autoral** (ainda que nem sempre se consiga determinar o autor dos textos envolvidos). A consideração da “autoria” como forma de **alteridade** estabelece aparentemente discordância entre nossa preocupação aqui e a linha de interesse da démarche Revuziana, que se recusa a encarar as manifestações de heterogeneidade como uma relação de um sujeito “fonte e senhor de seu dizer” com um exterior lingüístico, ou ainda, entre um sujeito lingüístico uno e o Outro lingüístico, discursivo ou textual. No entanto, é importante frisar que o sujeito cindido é ainda um sujeito e que, se este não deve ser tomado ilusoriamente como fonte e senhor de seu discurso, não se pode negar que, em última instância, todo discurso passa por uma produção singular.

Isto não significa cair na idéia subjetivista da “intenção”. Assim, como adverte Piégay-Gros, uma teoria da intertextualidade deve pôr em cheque a invalidação total da noção de autor sem, no entanto, restaurar a noção de intenção:

La théorie du texte ne tient jamais compte de l'intention de l'auteur (...): ce qui l'auteur a voulu dire en se référant à tel ou tel texte n'importe pas. Mais, même si la lecture de la citation, de l'allusion... n'a pas, effectivement, à être guidée par cette notion d'intention, peut-on pour autant perdre de vue qu'elles constituent le plus souvent une stratégie de signification directement dirigée vers le lecteur? La manipulation des textes classiques, par exemple, peut-elle

*être comprise sans que l'on tienne compte de cette stratégie de signification qui la fonde?*²¹ (: 40)

Tampouco significa ignorar o papel que tem na produção individual de um texto as contingências sociais às quais o locutor está submetido. Para nossa perspectiva de Análise do Discurso, não importa considerar a estrutura das relações textuais em si mesmas, mas que implicações têm essas relações para o posicionamento do locutor dentro de sua prática discursiva, entendendo esta como uma articulação entre a dimensão lingüística e a dimensão social da enunciação.

Assim, a intertextualidade põe em relação dois ou mais textos concretos em decalagem temporal ou não, de posições divergentes ou não, em relação de filiação ou não, mas sempre marcados pelos traços de um enunciador que necessariamente os produziu.

Quanto à metadiscursividade, é importante distingui-la claramente da intertextualidade e da interdiscursividade. Se na primeira, o locutor pretende tomar um Outro enquanto sujeito enunciador singular, autor de um **texto**, mesmo que esse autor não tenha identificação assegurada; e na segunda, ele toma um outro indefinido,

²¹ “A teoria do texto não se interessa de forma alguma pela intenção do autor (...): o que o autor quis dizer referindo-se a esse ou aquele texto não importa. Mas, mesmo se a leitura da citação, da alusão... não está efetivamente guiada por essa noção de citação, podemos, por isso, perder de vista que elas constituem o mais das vezes uma estratégia de significação diretamente dirigida para o leitor? A

disperso na “atmosfera discursiva” que envolve as enunciações em geral, que ele mesmo re-figura e que emana de seu próprio discurso ou por ele é evocado; na metadiscursividade, o locutor toma a si mesmo como outro, pois “a heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da **construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso**” (Maingueneau, 1989 : 93, grifo do autor).

Mas, em nosso trabalho, a metadiscursividade será interpretada, quando generalizada, como uma consciência de si de uma prática discursiva. Não se trata do gesto de o enunciador falar de sua própria enunciação, mas de referir-se à sua prática discursiva, legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar. Discutiremos a hipótese dessa consciência de si poder ser tomada como parte de um processo de auto-legitimação que sinalize, como veremos mais adiante, uma pretensão constituinte do discurso lítero-musical brasileiro.

1.2 A estrutura enunciativa

Conforme Maingueneau, toda produção discursiva normalmente implica a criação de uma cenografia. Esta se refere não aos elementos empíricos de suas circunstâncias de produção, mas à fundação, no nível do texto, de uma **cena**

manipulação dos textos clássicos, por exemplo, pode ser compreendida sem que se leve em conta a estratégia de significação que a fundou?”

enunciativa, na qual se definem um **enunciador**, um **co-enunciador**²², uma **topografia** e uma **cronografia** da enunciação.

O enunciador e o co-enunciador são, como se pode ver, representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao **eu** e ao **tu** estabelecidos no texto, porém não necessariamente aí marcados. Não se trata assim do autor e do leitor empíricos, mas de lugares enunciativos fundadores de um **eu** e de um **tu**. Por isso, o enunciador e o co-enunciador devem ser distinguidos do **locutor** e do **co-locutor**, estes, sim, emissor e receptor empíricos do enunciado.

No caso da conversação cotidiana, locutor e enunciador confundem-se, mas nem sempre o locutor de um texto se apresenta como responsável pelo que nele é dito, reduzindo-se a um produtor físico (emissor) do enunciado.

Por isso, faz-se necessário pensar ainda outros agentes na enunciação: os autores e destinatários reais.

Isso permite as mais diversas formas de jogos e disfarces enunciativos muito comuns nos diversos tipos de produções verbais literárias ou não. No caso da canção

²² O autor denomina na verdade essa 2ª pessoa de alocutário (*allocutaire*). No entanto, para preservar o equilíbrio morfológico das denominações, seria preferível a palavra “enunciatário”. Acabamos optando pela expressão “co-enunciador”, seguindo o próprio autor, que, noutra obra (1997: 27), nos fala em “*co-énonciation*” ressaltando o papel ativo do receptor do discurso.

popular, são famosos os “personagens femininos” de Chico Buarque de Holanda, enunciados em primeira pessoa. Trata-se de enunciadores radicalmente diferentes da figura do locutor ou do autor. E, mesmo se não há personagens, o **eu** de qualquer canção raramente designa o compositor, mesmo se este for o cantor. Assim, na canção “Folhetim” (Chico Buarque, por Gal Costa, 1978) por exemplo, temos a seguinte configuração enunciativa:

Se acaso me quiseres / sou dessas mulheres que só dizem sim / por uma coisa à toa / uma noitada boa / um cinema, ou coisa assim // E se tiveres renda / aceito uma prenda / qualquer coisa assim / como uma pedra falsa / um sonho de valsa / ou um corte de cetim // E te farei as vontades / direi meias-verdades / sempre à meia luz... (“Folhetim”, Chico Buarque, por Gal Costa, 1978)

Autor	locutor	enunciador	Destinatário	co-locutor	co-enunciador
Chico Buarque	Gal Costa	Prostituta: /eu/ - “sou dessas mulheres que só dizem sim”	virtual	Virtual (qualquer ouvinte que compreenda o português)	Cliente: /tu/ - “quiseres”, Ate”

Reservamos então, como se verá adiante, os termos de raiz locut- para designar os atores empíricos da enunciação.

No campo do co-enunciador e do co-locutor, algo semelhante acontece. O primeiro existe necessariamente, mas pode vir oculto, não marcado; o segundo pode, como na conversação, estar presente fisicamente, mas pode também ser virtual ou indeterminado. Seja como for, ambos participam ativamente da enunciação, seja enquanto presença real, seja enquanto presença imaginada: não se fala ou escreve um texto sem ter em mente pelo menos um destinatário.

1.3 *Os discursos constituintes*

Nesta seção, discutiremos as idéias de Maingueneau referentes aos **discursos constituintes**, a partir do texto “L'analyse des discours constitutants”, produzido juntamente com Frédéric Cossutta (Maingueneau e Cossutta, op. cit.).

Os autores salientam, inicialmente, a necessidade de distinguir, no âmbito da produção enunciativa de uma sociedade, determinados tipos de discursos que pretendem constituir para si o papel de fundadores, os quais serão denominados de **constituintes**. Segundo os autores, são constituintes na sociedade ocidental de hoje os discursos religioso, científico, filosófico, literário e jurídico.

Discursos constituintes caracterizam-se, basicamente, por pretender dar sentido aos atos da coletividade, servir de fundamento para os demais discursos. Isso não significa que os outros não tenham influência sobre eles ou que não haja interação entre discursos constituintes entre si e entre estes e discursos não-constituintes. O fato é que é da sua natureza negar esta interação ou submetê-las aos seus princípios.

Os discursos constituintes têm, assim, um estatuto singular: zonas de fala em meio a outras, eles pretendem predominar sobre as demais. São discursos limite colocados sobre um limite e que tratam sobre o limite, e que devem gerir textualmente os paradoxos que implicam esse estatuto (: 113).

Além disso, esses discursos têm as seguintes características:

a) Cumprem, na produção simbólica da sociedade, a função de *archéion*, ou seja, de determinar **um corpo de enunciadores consagrados** e elaborar uma **memória**;

b) Constituem-se tematizando sua própria constituição, ao mesmo tempo que pretendem constituir os outros, sendo, portanto, de uma só vez, **auto e heteroconstituintes**; para isso, dizem-se ligados a uma Fonte legitimante (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça etc.);

c) Em nossa sociedade, os discursos constituintes se atraem e se repelem mutuamente. É comum entrarem em uma polêmica contraditória, definindo-se por oposição aos outros, porém usando a palavra dos outros para legitimar sua palavra e definir seu lugar no interdiscurso: o discurso científico, por exemplo, se constitui em confronto com o discurso religioso, o qual, por sua vez, negocia seu lugar junto ao discurso científico.

Os discursos constituintes são ainda o espaço de um conflito permanente entre diversos **posicionamentos** (: 115). Isso significa que sua unidade e identidade é construída e mantida internamente e externamente através das relações entre e com discursos concorrentes. O posicionamento implica a existência de **comunidades**

discursivas que partilham um conjunto de ritos e normas compostas não só de autores, mas de uma série de papéis sócio-discursivos (discípulos, críticos, vulgarizadores etc.), que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular os textos.

Portanto, os enunciados de um discurso constituinte são **inscrições** em uma rede institucional que só existe na e pela enunciação de textos. Inscrições que supõem necessariamente um caráter exemplar: seguem exemplos e dão exemplo. Assim, **inscrever-se** em uma comunidade discursiva implica, por um lado, associar-se a modelos de posicionamento e, em última instância, à Fonte que funda o discurso constituinte: a Beleza, a Verdade, a Justiça... Por outro lado, inscrever-se é, ao mesmo tempo, abrir-se à possibilidade de reatualização (: 116), se dar a citar, criando condições de possibilidade de ser citado. Assim, um enunciado pertencente a um discurso constituinte é, a um só tempo, fechado sobre sua organização interna e aberto para reinscrição em outros enunciados.

A inscrição supõe ainda a colocação do enunciado em uma determinada posição na instável hierarquia que uma comunidade discursiva estabelece. Alguns textos, não sem conflito, adquirem status de **arquitextos**, patamar máximo ocupado por um ou vários textos na escala hierárquica de um discurso constituinte. É o caso, por exemplo, da “Declaração dos Direitos do Homem” no âmbito do discurso jurídico ocidental. A inscrição se associa igualmente a uma dimensão **midiológica**. Um texto de divulgação não terá o mesmo suporte de circulação que um texto crítico, ou um arquitexto. Desse modo, há uma relação essencial entre conteúdo e suporte do texto, não sendo este último uma mera exterioridade do primeiro.

Os discursos constituintes são, portanto, um lugar de uma produção discursiva fundamentalmente heterogênea, não se reduzindo às “grandes obras”. Uma hierarquia se instaura entre os textos realmente **autoconstituíntes** e os que se apóiam sobre eles para comentá-los, resumi-los, refutá-los etc., sendo que estes não são meros apêndices dos primeiros. As grandes obras não poderiam sobreviver enquanto arquitextos sem a existência de toda uma comunidade de consumidores que as desdobram em outros gêneros de textos (didáticos, de vulgarização etc.) que se veiculam em outras mídias (jornais, emissões televisivas etc.), que as fazem circular em outros espaços ampliando seu alcance e sua influência na sociedade.

A heterogeneidade é igualmente interna a uma mesma fonte enunciativa: no interior do discurso científico, um cientista pode manipular vários gêneros, os quais podem não ser puramente científicos²³, assim como um escritor pode fazer crítica literária (: 117/118).

1.3.1 O processo de instituição do discurso constituinte

1.3.1.1 O investimento cenográfico

Já vimos que, conforme o autor, o contexto de qualquer enunciação não consiste simplesmente nos elementos empíricos das circunstâncias de produção de um

enunciado, mas na fundação pela enunciação de uma **cena enunciativa** ou cena da enunciação. Esta integra, na realidade, três cenas que o autor propõe chamar **cena englobante**, **cena genérica** e **cenografia** (Maingueneau, 1998: 69-70). A cena englobante confere estatuto pragmático ao discurso, integrando-o em um tipo: publicitário, administrativo, filosófico. A cena genérica é aquela relacionada ao gênero ou subgênero de discurso no qual a enunciação está investida: o editorial, o sermão, o guia turístico, a consulta médica. Quanto à cenografia, ela não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto:

*...un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique, amicale etc. La scénographie, c'est en effet la scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même. La scénographie n'est donc pas un cadre, un décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant du discours, mais ce que l'énonciation instaure progressivement comme son propre dispositif de parole.*²⁴ (Maingueneau, 2000 : 06)

²³ Cf. os cientistas norte-americanos, como Carl Sagan e Stephen Haupkis, que escreveram livros de vulgarização de suas teorias científicas em estilo “popular”.

²⁴ “Um sermão pode ser enunciado através de uma cenografia professoral, profética, amigável etc. A cenografia é o efeito da cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, em troca, deve validar através de sua própria enunciação. A cenografia não é, portanto, uma moldura, uma decoração, como se o discurso aderisse ao interior de um espaço já construído e independente do discurso, e sim o que a enunciação instaure progressivamente como seu próprio dispositivo de fala”

A **cenografia** é, com efeito, uma construção textual na qual se definem um **enunciador** e um **co-enunciador** e também uma **topografia** e uma **cronografia** da enunciação que validam as mesmas instâncias responsáveis por sua existência.

Conforme já vimos, o enunciador e o co-enunciador são aí representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao **eu** e ao **tu** estabelecidos no texto, porém não necessariamente marcados. Não se trata, porém, do autor e do leitor empíricos, mas de lugares enunciativos fundadores de um **eu** que se pretende legítimo (mesmo se ele procura se desvalorizar), e de um **tu** representativo de um suposto leitor igualmente legítimo (mesmo se se procura desvalorizá-lo).

Assim também, a topografia e a cronografia se constituem respectivamente pela representação de um espaço e de um tempo validados²⁵, onde se desenrola a enunciação construída pelo texto.

A enunciação pode ainda citar cenografias que podem reforçar sua emergência enunciativa.

Uma vez que é próprio dos discursos constituintes fundar performativamente suas próprias condições de possibilidade, é fundamental para eles (mais do que para os

²⁵ Para Maingueneau, “‘validado’ não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público” (1995 : 126). Estendemos essa ressalva também à expressão “legitimado”.

outros discursos) um investimento cenográfico desta própria fundação, de modo a se mostrarem visceralmente ligados a uma fonte legitimante (à Lei, à Razão, à Beleza etc.).

A cenografia de um discurso constituinte poderá também incidir sobre cenas enunciativas fundadoras de modo a captar a seu favor valores nelas estabelecidos (Maingueneau, 1989: 42).

A enunciação pode então caracterizar uma cenografia de várias maneiras:

- + **mostrando** a cenografia que o torna possível ;
- + indicando através de **menção** tal cenografia;
- + **reivindicando explicitamente** a caução em cenários enunciativos preexistentes (Maingueneau, 1995:125);
- + fazendo **alusão** a cenários já validados;
- + citemos ainda, adiantando um pouco os resultados de nossa pesquisa, a **metaforização** que o texto pode fazer desses mesmos cenários;

Desse modo, conforme o autor, não se pode falar da “difusão” de um “conteúdo” independente da cenografia estabelecida por uma enunciação, pois ela toma parte do posicionamento tanto quanto o próprio conteúdo. É assim que o discurso intervém no mundo que ele supõe representar, traçando um círculo paradoxal legitimante dessa própria intervenção.

1.3.1.2 *O investimento em um código lingüístico*

Uma vez que a língua não é um *a priori* estável, que se impõe ao sujeito falante, Maingueneau a considera também parte integrante do posicionamento. Considerando, portanto, a língua como um jogo de tensões entre variedades, planos e registros os mais diversos, faz-se necessário perceber que o discurso se inscreve nessas tensões posicionando-se: legitimando línguas, dialetos ou registros e legitimando-se através deles, e até mesmo contribuindo decisivamente para a emergência sócio-política bem sucedida de variedades lingüísticas, como foi o caso da elevação do francês a língua nacional, e sendo beneficiado por esse sucesso.

Assim, escrever em uma língua implica valorizar determinada variedade lingüística e, por tabela, valorizar o próprio texto. Fazendo isso, pode-se também contestar a hegemonia de outra língua, como foi o caso da tradução da Bíblia do latim para o alemão, por Martin Lutero.

Portanto, não se trata apenas de uma relação entre autor e língua, mas de uma relação entre o autor e uma interação de línguas e de usos (passados ou contemporâneos), o que Maingueneau chama de **interlíngua**. E como uma língua (no sentido amplo) implica um conjunto de regras (prescritivas e funcionais), “por definição, o uso da língua que uma obra implica se mostra como a maneira em que é necessário enunciar, pois é a única conforme o universo que ela instaura.” (Maingueneau, 1995:104)

Maingueneau aponta dois aspectos dessa “travessia da interlíngua”: o aspecto do “**plurilingüismo externo**, isto é, da relação das obras com as 'outras' línguas” e o do “**plurilingüismo interno**, em sua relação com a diversidade de uma mesma língua” (idem, ibidem)²⁶.

O enunciador se confronta, portanto, também com a diversidade de dialetos, níveis e registros no interior das línguas, o plurilingüismo interno. E essa presença constitutiva de plurilingüismo também implica sempre um posicionamento, integrando o sentido da obra.

A enunciação constituinte, então, não acontece sem definir seu código de linguagem, que, como foi dito, não se desenvolve na unidade compacta de uma língua, mas no espaço interlingüístico, isto é, de confrontação de variedades lingüísticas externas e internas. Isto porque...

²⁶ Os conceitos em questão são de autoria de Mikhail Bakhtin (1993:107- 133).

*Dès lors qu'on opère sur la frontière du dicible et de l'indicible la question de la langue devient cruciale : l' " inscription ", pour être telle, doit être fondée et implique donc une évaluation des ressources langagières disponibles.*²⁷ (Maingueneau, 1999 : 13)

Na medida em que os discurso constituintes se põem como ligados a uma fonte enunciativa legitimante, a língua ou variedade lingüística na qual eles investem suas palavras a um só tempo define uma posição em relação ao como deve ser enunciado lingüisticamente o universo de sentido que eles instauram, e funda uma possibilidade lingüístico-enunciativa relativa a esse mesmo universo.

1.3.1.3 O investimento em uma corporalidade (etos)

Maingueneau ressalta ainda que, sendo todo texto uma “enunciação estendida a um co-enunciador”, ele implica uma **vocalidade** de base, um **tom** de uma voz que atesta o que é dito: o **etos**. Assim como na oratória é necessário não apenas dizer-se, mas também e principalmente **mostrar-se** (não só com o tom da voz, mas também com gestos, jeitos de corpo, modo de vestir...), todo enunciado se apresenta necessariamente como vinculado a uma corporalidade que lhe confere legitimidade. Qualquer texto, para ser consistente, precisa constituir-se como corpo: um jeito (do

²⁷ “A partir do momento em que se opera na fronteira do dizível e do indizível, a questão da língua torna-se crucial: a 'inscrição', para se realizar, deve ser fundada e implica então uma avaliação dos recursos lingüísticos disponíveis.”

texto, do autor, das vozes citadas, dos elementos referidos ou personagens) de habitar os espaços sociais.

A vocalidade radical das obras manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias. (...). A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se de fato dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado. (Maingueneau, 1995: 139)

O **fiador** possui um **caráter**, um feixe de traços psicológicos, e uma **corporalidade**, “uma compleição do corpo, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social” (idem, ibidem). Tal representação, por sua vez, baseia-se no imaginário social de um lugar e de uma época acerca do corpo. Assim, por exemplo, à cenografia de um texto religioso está, no mais das vezes, associado um tom profético com suas maneiras características de dizer e de gesticular. Igualmente, à cenografia didática de Jules Verne corresponde um tom professoral; e assim por diante.

Segundo Maingueneau, existe uma relação estreita entre o etos e uma maneira social de ser, denominada, por Pierre Bourdieu, de **habitus**, que explicaria a eficácia de certos tipos de práticas discursivas como a literária e o discurso publicitário.

Na sociedade coexistem de modo mais ou menos conflituoso um certo número de habitus ligados ao exercício do discurso em certos lugares. É através deles que com freqüência as obras instauram sua cenografia. (: 148)

Assim, a cenografia fundada pelas fábulas de La Fontaine ou pelos contos de Voltaire está ligada à mundanidade; ao passo que...

...a enunciação romanesca de Zola é sustentada pelo habitus do cientista tal como desabrocha no final do século XIX: grave, imparcial, apaixonadamente devotado à razão, sabe observar metodicamente as doenças da sociedade. (idem, ibidem)

Cabe observar ainda que o fenômeno do etos suscita, conforme Maingueneau, a dimensão **analógica** da comunicação, como aquela dimensão da enunciação em que, ao se dizer algo, imita-se esse algo no movimento mesmo da enunciação. Ao dizermos algo gentil, o dizemos gentilmente e os discursos mais elaborados não fazem senão efetuar um processo semelhante em nível muito mais complexo.

Assim, uma posição constituinte não implica somente na definição de uma cenografia e de um código de linguagem; mais do que para os outros discursos, é essencial que ele também trabalhe no sentido de promover intensamente uma adesão física a um certo universo de valores. Assim, as idéias que os discursos constituintes portam estão associadas a um modo de dizer que é também uma maneira de se associar a representações ou normas de “compostura” em sociedade:

Discours d'assignation des référentiels ultimes, construction d'un lieu énonciatif qui donne sens aux pratiques d'une collectivité, les discours constituants, même s'ils déniaient cette dimension, se révèlent inséparables d'une

*schématisation du corps, à la mesure du monde qu'ils instaurent dans leurs énoncés.*²⁸ (Maingueneau, 1999 : 12)

1.3.2 Alguns discursos constituintes e suas condições enunciativas

Agora faremos uma breve descrição das condições enunciativas de três discursos constituintes na sociedade brasileira cujas relações com o discurso lítero-musical serão analisadas: o discurso literário, discurso científico e o discurso religioso. Veremos posteriormente que alguns conceitos expostos no decorrer dessas descrições serão úteis na descrição do discurso lítero-musical brasileiro, que empreenderemos no capítulo III.

1.3.2.1 *O discurso literário*

Maingueneau dedica um obra inteira (1995) à análise das condições enunciativas do discurso literário. Sintetizaremos, a seguir, as idéias desse livro.

Pelo que pudemos depreender do texto, o discurso literário possui cinco importantes características estreitamente relacionadas:

²⁸ “Discurso de atribuição de referenciais último, construção de um lugar enunciativo que dá sentido à coletividade, os discursos constituintes, mesmo se eles denegam essa dimensão, se revelam inseparáveis de uma esquematização do corpo, à medida do mundo que eles instauram em seus enunciados”.

- a) Pretende a auto e heteroconstituição através da fundação de uma forma original de apreender a realidade, qual seja a da perspectiva do simbólico, da subjetividade, de modos, enfim, que ele próprio, enquanto fazer artístico particular, constrói.
- b) Diz-se assim ligado a fontes legitimantes concernentes ao universo da beleza estética, da expressividade verbal etc.; pretende, desse modo, influir sobre a consciência e o comportamento dos sujeitos através de mecanismos como a catarse, a identificação, a sensibilização etc.
- c) Estrutura-se sobre uma estreita relação entre os sujeitos do fazer literário tanto com a instituição literária como um todo, quanto com as instituições literárias internas que eles fundam ou às quais aderem;
- d) Lida com o lançamento de **dispositivos enunciativos** que se caracterizam por integrar intimamente todos os domínios e dimensões de seu fazer: investimento em um código de linguagem, escolha do gênero, escolha do suporte, escolha das instâncias de pré-difusão e difusão etc.;
- e) Funda, no âmbito do texto, cenografia legitimante da cena enunciativa que possibilita sua emergência;
- f) Precisa constituir-se enquanto uma corporalidade (etos), um jeito (da obra, do autor, dos personagens) de habitar os espaços sociais.

a) Instituições e vida literária.

É comum nos discursos constituintes a relação entre seus membros, instituições ou “subinstituições” (posicionamentos ou comunidades discursivas) fundadas em seu interior. A natureza dessa relação no discurso literário é, no entanto, diferente.

O autor vai refletir sobre essa questão considerando que o escritor não se relaciona com o social em sua globalidade, mas com o campo literário e suas regras.

Maingueneau qualifica tanto a relação mais imediata do escritor com a literatura, quanto a relação do campo literário com a sociedade, como paratópica, querendo dizer com isso que a atividade literária, diferentemente das outras atividades sociais, não define um espaço estável no âmbito da sociedade²⁹. Isto porque, se, por um lado, se trata de uma atividade material, que depende de uma força produtiva e de uma infraestrutura para ser realizada, por outro, não só o escritor rejeita essa dependência, como também a própria sociedade costuma negar um lugar “normal” ao fazer literário no interior da estrutura produtiva e ao escritor na convivência social.

²⁹ Ao contrário do discurso religioso, que demarca com toda clareza lugares físicos de realização de sua prática (paróquia, igrejas, catedrais, capelas etc.).

Essa instabilidade radical, de ser e não ser, de pairar e de estar preso ao chão, alimenta e é alimentada pela produção e pela vida literária³⁰. Os escritores, então, mesmo pregando uma soberanidade quase mística de seu fazer, tendem a fundar “tribos”, comunidades discursivas que implicam ritos, normas, intercâmbios e marcação de espaços, embora não se constituam em espaços físicos próprios:

A vida literária está estruturada por essas 'tribos' que se distribuem pelo campo literário com base em reivindicações estéticas distintas: círculo, grupo, escola, cenáculo, bando, academia...

(...)

A existência de uma tribo não implica necessariamente a freqüência assídua aos mesmos lugares. Ela pode resultar trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes...(...) ...qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal e cujo modo de vida e obras lhe permitem legitimar sua própria enunciação. (: 30-31)

O exemplo acima mostra também a íntima relação entre a obra literária e o que Maingueneau chama de “domínios da enunciação”. Passemos então ao segundo item.

³⁰ Diferentemente do discurso religioso, por exemplo, onde se esforça para apagar as individualidades, principalmente nos escalões inferiores, de modo que a vida religiosa pretende absorver por completo a vida individual de seus membros (cf. expressões como “entregar-se a Deus”); no discurso literário, estas são acentuadas a tal ponto que se instaura um dilacerante conflito na subjetividade do escritor, dividida e ao mesmo tempo absorvida pelo fazer literário, em que se confundem e se separam sua vida enquanto indivíduo e sua vida enquanto escritor.

b) Discurso literário e domínios enunciativos

Mais uma vez, aqui, trata-se de uma dimensão que atravessa todos os discursos constituintes. Mas o discurso literário lida de modo especial com tais aspectos, uma vez que é vital para ele o investimento na dinâmica da produção e circulação de seus enunciados, que se reflete diretamente nos conteúdos veiculados. Os domínios enunciativos podem ser, então, os seguintes:

1. Elaboração (leituras, audições, discussões);
2. Redação;
3. Pré-difusão;
4. Publicação;

Maingueneau salienta, porém, que tais domínios não se dispõem linearmente no processo de produção discursiva, conjugam-se em mútuo condicionamento:

O tipo de elaboração condiciona o tipo de relação, de pré-difusão ou de publicação; em compensação, o tipo de publicação visada orienta por antecipação a atividade ulterior; não se imagina um autor de poemas galantes numa ilha deserta. (: 32)

Os diversos conjuntos de domínios, por sua vez, definem e são definidos pelas diversas propostas estéticas.

O escritor se defronta, com efeito, no processo criativo, com a inscrição de seu enunciado em um ou mais gêneros.

Qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence. (: 65)

Do mesmo modo que os domínios de produção e circulação, a escolha de um gênero por parte do escritor não é aleatória. Não se trata de, querendo passar determinada mensagem, escolher o gênero que melhor funcionalidade teria para isso. Utilizar um determinado gênero implica um posicionamento, isto é, um engajamento a “escolas”, “doutrinas”, “movimentos”, por parte do escritor em relação a um determinado percurso da esfera literária, a memória das produções literárias de uma sociedade:

Escrevendo “baladas”, Vitor Hugo volta, para além do classicismo, a um gênero medieval, traça como que um percurso na esfera literária afirmando-se como “romântico”. (: 68/69)

Os gêneros também estão relacionados intimamente com os domínios enunciativos a que nos referimos anteriormente:

Não se tem, por um lado, um texto [inscrito sob determinado gênero - NBC] e, por outro, o lugar e o momento de sua enunciação, mas o “modo de emprego” é uma dimensão completa do discurso. (...). A tragédia clássica francesa é inseparável da instalação de teatros e da constituição de um público dotado de uma certa cultura e levando um certo tipo de vida. (: 66/67)

É também o caso dos salões franceses do século XVII e XVIII: o seu papel na vida literária

...não é apenas um lugar de encontro e pré-difusão das obras, mas condiciona fortemente a natureza dos gêneros. Como é exigido não ser “impertinente” ou “pedante”, ali preferem-se os gêneros curtos (cartas, epigramas, retratos, sonetos, máximas...), os textos que é possível insinuar na conversa e passar de mão em mão num círculo de conhecidos. (: 67).

Maingueneau observa que o suporte material que veicula a obra é também contexto da obra e, por conseguinte, constitutivo do sentido desta: “A transmissão do texto não vem após sua produção, *a maneira como ele se institui materialmente é parte integrante de seu sentido*”. (: 84, grifos do autor)

O modo de veiculação oral, por exemplo, acarreta implicações para o estilo, o conteúdo e a forma do texto diferentes daquelas do modo de veiculação escrita. A literatura oral constitui fórmulas, estereótipos, padrões, necessários para tornar o texto memorizável ou improvisável. Está estreitamente ligada à presença do corpo do enunciador e do co-enunciador. Necessita do ritmo, da entoação e de recursos dramático-gestuais para liberar sentido. Seu caráter linear dificulta tanto ao emissor quanto ao receptor de terem uma visão do conjunto arquitetônico da obra. “Daí uma composição que hoje em dia pode nos parecer frouxa, uma tendência a organizar a narrativa em torno de uma sucessão de episódios marcantes”. (: 90)

Em relação à temática, a literatura oral tende a evitar caracterizações sutis de personagens e o estabelecimento de múltiplos episódios encadeados e/ou paralelos.

A literatura oral nutre portanto uma predileção pelas personagens maciças, que protagonizam atos memoráveis; atos ao mesmo tempo dignos de

serem narrados e facilmente memorizáveis, capazes de estruturar com força a experiência da comunidade e entrar em estruturas textuais envolventes. (: 91)

Por isso mesmo (por estruturar a experiência da comunidade), o texto oral não é uma “obra” com um “autor” na mesma medida em que se pode falar desses elementos para um texto escrito. O texto oral é, geralmente, um compósito de fórmulas (lutas entre bem e o mal, ação-clímax-desenlace etc.), provérbios, lições de moral etc., reatualizado pelo recitante, que cumpre a função de, ao interagir com o público ouvinte, estabelecer ao mesmo tempo uma interação do público com uma memória, com uma tradição, com uma “sabedoria imemorial”, valores que fortalecem os laços culturais de uma comunidade.

A emergência da literatura escrita, reforçada pela criação da tipografia e dos sistemas de pontuação e regulação da forma e da disposição da grafia na página em branco, vai revolucionar esse sistema, redimensionando a um só tempo a produção, os modos da recepção e circulação, o público e a forma e o conteúdo dos textos.

c) Investimento em um código lingüístico

O uso da língua também é parte integrante do posicionamento da obra. Considerando, como foi dito antes, a língua como **interlíngua**, isto é, um jogo de tensões entre variedades, planos e registros os mais diversos, como os demais discursos, a obra literária se inscreve nessas tensões posicionando-se: legitimando línguas, dialetos ou registros e legitimando-se através deles:

Existe desse modo uma relação essencial entre a definição de uma língua e a existência de uma literatura no sentido amplo, de um corpus de enunciados

estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma sociedade. (: 102)

Mas aqui, mais uma vez, segundo o autor, o escritor encontra-se em uma situação paratópica, pois a língua literária não é sua língua materna, uma vez que o trabalho literário implica um distanciamento essencial com relação à língua sem o qual a obra seria impossível, distanciamento análogo àquele que tem com uma língua estrangeira. A escolha necessária de uma língua particular, por outro lado, mesmo que não seja sua língua materna, vincula o escritor ao jeito e aos princípios normativos gerais que ela impõe, até porque a escrita literária integra sua língua.

A presença de fragmentos de diversas línguas numa mesma obra (**plurilingüismo externo**) constitui um posicionamento de um autor na esfera literária (v. p. 46 deste trabalho). A presença de trechos em latim ou grego em uma obra pode significar um mirar-se em um modelo estético, uma “ancoragem nas literaturas antigas” (idem : 107) que é também uma auto-afirmação da própria língua do escritor; mas pode também querer manifestar uma iconoclastia, a contestação de uma tradição à qual escolas adversárias se filiam e igualmente uma exaltação às virtudes da língua vernácula.

O escritor se confronta também com a diversidade de dialetos, níveis e registros no interior das línguas, o **plurilingüismo interno**. E essa presença constitutiva de plurilingüismo também implica sempre um posicionamento, integrando o sentido da obra. Um ótimo exemplo Maingueneau nos dá ao citar o caso do naturalismo de Zola:

...em A taberna, Zola integra o modo de falar dos operários parisienses na narração literária, pretende atestar a autenticidade documentária de seu

romance. Esforça-se por legitimar sua fala ao mesmo tempo como romancista e como naturalista, o observador da sociedade que, caderninho na mão, percorre os pardieiros e as oficinas, sonda as profundidades escondidas do corpo social, mostra que também é um verdadeiro escritor. Através do recurso ao discurso indireto livre, a palavra popular é ouvida, mas dominada por um discurso narrativo que se coloca como neutro, capaz de absorver a diversidade social. (: 109)

Seja como for, o uso literário nunca é neutro diante da heterogeneidade conflituosa da(s) língua(s), pois

...a literatura não tem relação natural com qualquer uso lingüístico; mesmo quando a obra parece empregar a língua mais “comum”, existe confronto com a alteridade da linguagem, vinculada a um posicionamento determinado no campo literário. (: 111)

d) O investimento cenográfico

Se toda obra literária pressupõe um contexto onde o escritor se posiciona, enquanto enunciado ela também implica um contexto: um enunciador inscrito em um tempo e um lugar.

Deve-se levar em conta essa situação de enunciação, a cenografia que a obra pressupõe e, em troca, valida. Ao mesmo tempo “na” e “fora” dela, essa cenografia constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo. (: 121)

A cenografia de uma obra literária (e, como já vimos, de qualquer enunciação) se refere não aos elementos empíricos de suas circunstâncias de produção, mas à fundação ao nível do texto de uma cena enunciativa na qual se definem um enunciador, um co-enunciador, uma topografia e uma cronografia da enunciação. No

caso da literatura, no entanto, essa fundação está em estreita relação com ritos e gêneros de um cenário literário.

Essa relação implica que a fundação de uma cenografia não é neutra quanto aos domínios da enunciação literária, estando diretamente ligada ao posicionamento que a obra instaura.

Afinal, qualquer obra, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação que a torna pertinente. O romance “realista” não é apenas “realista” por seu conteúdo, mas também pela maneira como institui a situação de enunciação narrativa que o torna “realista”. (: 122)

Não há, com efeito, neutralidade cenográfica que implique em posicionamento neutro, pois uma obra que pretenda ser lida sem que se identifique no texto nenhuma cenografia já constrói desse modo sua cenografia e, conseqüentemente, seu posicionamento. “É essa ruptura entre enunciado e situação de enunciação que paradoxalmente caracteriza tal cenografia”. (: 124)

É o caso dos poemas parnasianos que, pretendendo “que a obra surja de um puro alhures espacial e temporal, que exista por si mesma, subtraída a qualquer processo de comunicação entre um enunciador e um co-enunciador especificados” (idem, ibidem), fundam uma cenografia “branca” diretamente vinculada a uma proposta estética que pensa o poema como objeto de contemplação, imune às contingências históricas e sociais.

Muitas vezes, os textos literários se apóiam em cenários enunciativos preexistentes. Em relação a esse ponto, o autor ressalta que

...as obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já validados, quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não literária (cf. a conversa mundana, a fala camponesa, o discurso jurídico...).(: 126)

A cenografia da obra não precisa estar em conformidade perfeita com os cenários validados e pode até usá-los para subvertê-los, legitimando-se por oposição. Ela está, no entanto, entrelaçada com a própria vida do escritor: “a cenografia constitui de fato uma articulação insubstituível entre a obra considerada como um objeto estético autônomo, por um lado, a condição do escritor por outro” (: 134). Se o escritor funda sua topografia como um deserto, é necessário que tenha vivido de algum modo os lugares que ocupou como um deserto.

Por fim, quanto à cenografia, resta salientar que, conforme o autor, ela também se relaciona com os diversos domínios que a obra atravessa. A cenografia de uma novela que se difunde através de jornais de grande circulação, capítulo por capítulo, por exemplo, deve apresentar cenografia diferente daquela de uma que se veicula através de um livro de tiragem menor.

e) Investimento em uma corporalidade (etos)

A obra literária constitui etos em múltiplas dimensões solidárias. Maingueneau cita pelo menos três:

+ Uma vez que o enunciador não coincide com o autor e, portanto, não tem um corpo, a enunciação da obra confere uma corporalidade ao enunciador, a ser (re)construída pelo leitor;

+ Na leitura, o leitor assimila uma corporalidade, isto é, “um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo” (: 140);

+ Através dessas duas incorporações, o leitor se insere na corporação de leitores da obra, uma “comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra” (idem, ibidem).

Cabe lembrar também que um jeito está corporificado no modo de ser da obra. O modo de recortar o discurso em texto, se em trechos breves, se em tomos volumosos, se em novelas fragmentadas e a forma de organização estrutural do texto compõem sentido com o tema e o posicionamento da obra.

A obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, enquanto tal é objeto de um investimento pelo imaginário. Em particular, qualquer obra tem um tamanho determinado e implica uma divisão específica (em partes, capítulos, estrofes...), não independente da cenografia e do conteúdo das obras. (:151)

Como já foi dito anteriormente, o etos está em estreita relação com os demais aspectos da obra literária aqui abordados, fazendo parte do posicionamento. O código de linguagem próprio a uma posição no campo literário, por exemplo, é inseparável dessa corporalidade que o etos constitui. O português sertanejo, telegráfico e seco de um Graciliano Ramos, por exemplo, compõe um todo com uma corporalidade magra e tosca que uma obra como “Vidas secas” constitui.

Posições estéticas também condicionam o etos:

Nos conflitos entre posições estéticas, perceberemos (...) divergências entre construções distintas da corporalidade e do caráter. Um certo romantismo se mostra desse modo inseparável de uma corporalidade pálida, esguia, onde o ser oscila entre a paixão e a atonia melancólica. (1995 : 145)

Em suma, não é possível fugir ao etos. Mesmo que o enunciador tente emancipar sua obra de qualquer corporeidade, ela estará presente, consistindo essa tentativa no próprio etos da obra.

f) Auto e heteroconstituição

É geral que as obras literárias tematizem a própria enunciação, constituindo-se espelho de si mesmas:

... o confronto entre esse dito e o ato de enunciação é uma dimensão essencial da obra literária: não apenas ela constrói um mundo, mas ainda deve administrar a relação entre esse mundo e o evento que seu próprio ato de enunciação constitui, o qual não pode ser simplesmente rejeitado para fora do mundo representado. (: 158)

Tal tensão entre enunciação e enunciado tende muitas vezes a criar uma situação paradoxal em que um desdiz o outro. Maingueneau exemplifica com o caso de fábulas de La Fontaine que, tematizando o poder pragmático e enfatizando a superioridade deste (“a razão dos mais fortes”) em relação à razão justa dos mais fracos, põe-se em contradição com sua enunciação que, tendo o poder de expor e denunciar tal razão, põe-se como razão mais forte do que a razão dos mais fortes.

Desse modo a literatura se atribui como discurso último e primeiro. Ela, num único movimento, mostra um mundo e justifica o fato de que aquele mundo é compatível com a enunciação literária que o mostra (: 171). Se a obra apresenta o mundo como “admirável”, ela apresenta a si própria como aquela obra capaz e digna de mostrar a admirabilidade desse mundo. Se, ao contrário, ela apresenta o mundo como “o pior dos mundos”, ela define, no entanto, um lugar preservado para o discurso que o representa.

Por mais que as obras esvaziem o mundo de qualquer sentido e de qualquer palavra, não podem impedir que a literatura se imiscua nesse quadro de desolação. (...) Jamais o mundo é desprovido suficientemente de sentido para excluir a obra que o diz desprovido de sentido. (idem, ibidem)

1.3.2.2 *O discurso religioso*

a) **Considerações iniciais**

Em seu trabalho sobre o fundamento teológico da cultura musical brasileira, Carlos Eduardo Calvani (1998), seguindo a proposta do teólogo alemão Paul Tillich, apresenta quatro tipos de relação entre religião e arte:

1) Estilo não-religioso e tema não-religioso:

É o caso de criações em que a preocupação com o transcendente aparece indiretamente. Calvani associa a esse estilo as canções brasileiras “que exaltam a vitalidade, a alegria e o otimismo sem camuflar os problemas da vida” (Calvani, 1998 : 96), e exemplifica com “O que é, o que é”³¹, de Gonzaguinha.

2) Estilo religioso e tema não-religioso.

O tema continua a não ter qualquer referência a cenas bíblicas ou afirmações de fé. Persistem os assuntos do cotidiano, mas o estilo está impregnado de poder religioso. (: 97)

³¹ “Eu fico com a pureza da resposta das crianças / É a vida, é bonita e é bonita // Viver e não ter a vergonha de ser feliz / Cantar a beleza de ser um eterno aprendiz / Eu sei que a vida devia ser bem melhor e será / Mas isso não impede que eu repita: / É bonita, é bonita e é bonita...”

O que o autor chama de “estilo religioso” é aquele que procura fazer emergir, através de uma determinada forma de descrever a realidade, uma verdade existencial (positiva ou negativa) que conduziria à revelação do fundamento transcendente da realidade, ao místico, a Deus. Os estilos expressionista, surrealista, cubista e outros aparentados³² são considerados exemplos de estilos religiosos, porque buscam sempre, através de uma visão desnaturalizada do real, “olhar as profundezas da realidade e (...) ver os elementos da realidade como poderes fundamentais do ser no qual a realidade é construída” (idem, ibidem). Superam assim, de um lado, o idealismo, questionando sua beleza clássica e seu colorido artificial, e de outro o realismo objetivista, na medida em que não aceita a superfície pura das coisas tal como nos chega aos sentidos.

Isto leva Calvani a ver em certas composições de caráter alegórico (“Vai Passar”³³, de Francis Hime e Chico Buarque e “É hoje”³⁴ de Didi e Mestrinho), experimentalista (“O pulso ainda pulsa”³⁵, de Arnaldo Antunes e Titãs) e surrealista (“Metrô linha

³² Tillich toma sempre como referência para sua reflexão sobre religião e arte a pintura; Calvani empreende a tentativa de aplicá-la à música brasileira.

³³ “Vai passar nessa avenida um samba popular / Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite vai se arrear / Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais / Que aqui sangraram pelos nossos pés / Que aqui sambaram nossos ancestrais...”

³⁴ “A minha alegria atravessou o mar e ancorou na passarela / Fez um desembarque fascinante no maior show da Terra / Será que eu serei o dono dessas terras? / Um rei no meio de uma gente tão modesta?...”

³⁵ “Peste bubônica, câncer, pneumonia, / Raiva, rubéola, tuberculose, anemia, / Rancor, cisticercose, caxumba, difteria, / Encefalite, faringite, gripe, leucemia / E o pulso ainda pulsa...”

743”³⁶, de Raul Seixas), um caráter religioso, ainda que não tematizem explicitamente assuntos religiosos. As duas primeiras canções, pelo fato de exibirem uma vitalidade rítmica, melódica e lírica em contraposição ao “demônico” (“tenembrosas transações”, “pedras”, “estranhas catedrais”, em “Vai passar”; e a “tristeza”, o “mau-olhado”, o “chorar”, em “É hoje”); a segunda, por encarar “com ousadia a tênue linha que separa a vida da morte, insistindo em posicionar-se confiantemente ao lado da primeira” (: 99); e a terceira³⁷ porque maximiza o absurdo da repressão às liberdades de expressão e de pensamento como forma de, a um só tempo, alertar os cidadãos³⁸ e afirmar a imortalidade do pensamento crítico³⁹, por mais implacável que seja a repressão.

³⁶ “... O homem apressado me deixou e saiu voando / Aí eu me encostei num poste e fiquei fumando / Três outros chegaram com pistolas na mão / Um gritou: ‘mão na cabeça, malandro, se não quiser levar chumbo quente nos cornos...’ / Eu disse: ‘claro, pois não, mas o que é que eu fiz?’ / Se é documento eu tenho aqui’ / O outro disse: ‘não interessa, pouco importa, fique aí / Eu avalio o seu preço baseado no nível mental que você anda por aí usando / Aí eu te digo o preço que sua cabeça agora está custando’ / Minha cabeça caída, solta no chão, / Vi meu corpo sem ele pela primeira e última vez / Metrô linha 743...”

³⁷ Em seu trabalho, Calvani não analisa essa canção, apenas a ela se refere e apresenta seu texto. A análise que se segue é, portanto, nossa, inferida a partir das idéias do autor.

³⁸ O que é feito explicitamente no final da canção: “Já tá tudo armado, o jogo dos caçadores canibais / Mas o negócio é que tá muito bandeira / Cuidado, *brother*; cuidado, sábio senhor / Eu aconselho sério pra vocês / Eu morri e nem sei mesmo qual foi o mês...”.

³⁹ Mesmo morto e sem cérebro, o personagem da canção ainda está pensando e este pensamento é a própria narrativa exposta pela canção.

3) Tema religioso em estilo não-religioso.

É o tema religioso trabalhado em estilo superficial. É o trabalho de propaganda e apologia religiosa, que apenas reproduz velhas fórmulas estéticas que tendem ao sentimentalismo e à pieguice. É o caso, segundo Calvani, das canções religiosas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos (“Jesus Cristo, eu estou aqui”⁴⁰, “Nossa Senhora, me dê a mão”⁴¹, “Fé”⁴², etc.).

⁴⁰ “Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui // Olho pra terra e vejo essa multidão que vai caminhando / Olho pro céu e vejo essa nuvem branca que vai passando / Como essa nuvem branca essa gente não sabe aonde vai / Quem poderá dizer o caminho certo é você, meu pai...” (“Jesus Cristo”, Roberto Carlos / Erasmo Carlos, 1970).

⁴¹ “Cubra-me com seu manto de amor / Guarda-me na paz desse olhar / Cura-me as feridas e a dor / Me faz suportar. / Que as pedras do meu caminho / meus pés suportem pisar / Mesmo ferido de espinhos / Me ajude a passar. / Se ficaram mágoas em mim / Mãe tira do meu coração / E aqueles que eu fiz sofrer / Peço perdão. / Se eu curvar meu / Corpo na dor me alivia o peso da cruz / Interceda por mim minha mãe / Junto à Jesus. Nossa Senhora / Me dê a mão cuida do meu coração / Da minha vida, do meu destino / Do meu caminho, cuida de mim”. (“Nossa Senhora”, Roberto Carlos / Erasmo Carlos, 1993).

⁴² “Na linha do horizonte / Do alto da montanha / Por onde quer que eu ande / Esse amor me acompanha / A luz que vem do alto / Aponta o meu caminho / É forte no meu peito / Eu não ando sozinho. / Te vejo pelos campos / Te sinto até nos ares / Te encontro nas montanhas / E te ouço nos mares. / Você é meu escudo / Você pra mim é tudo / Minha fé me leva até você...” (“Fé”, Roberto Carlos / Erasmo Carlos, 1978).

4) Estilo religioso e tema religioso.

A arte genuinamente religiosa é “aquela em que os temas religiosos são tratados de modo profundamente expressivo, motivado pela própria substância espiritual” (: 101). Na MPB, Calvani dá como exemplo as canções “Se eu quiser falar com Deus”⁴³ e “Procissão”⁴⁴, de Gilberto Gil, e “Blues da piedade”⁴⁵, de Frejat e Cazusa.

Por nossa parte, interessam-nos as relações discursivas entre as duas instituições. Desse modo não nos caberá especular sobre a religiosidade ou não-religiosidade de um estilo. Até porque a noção de religião ou de religiosidade é uma construção social resultante de conflitos institucionais entre as formações discursivas que disputam a

⁴³ “Se eu quiser falar com Deus / Tenho que ficar a sós / Tenho que apagar a luz / Tenho que calar a voz / Tenho que encontrar a paz / Tenho que folgar os nós / Dos sapatos, da gravata, dos desejos, dos receios / Tenho que esquecer a data / Tenho que perder a conta / Tenho que ter mãos vazias, / Ter a alma e o corpo nus...”

⁴⁴ “Olha lá vai passando a procissão / Se arrastando que nem cobra pelo chão / E as pessoas que nela vão passando / Acreditam nas coisas lá do céu / As mulheres cantando tiram versos, / Os homens escutando tiram o chapéu / Eles vivem penando aqui na terra / Esperando o que Jesus prometeu...”

⁴⁵ Agora eu vou cantar pros miseráveis / Que vagam pelo mundo derrotados / Pra essas sementes mal-plantadas / Que já nascem com cara de abortadas / Pras pessoas de alma bem pequena / Remoendo pequenos problemas / Querendo sempre aquilo que não têm / Pra quem vê a luz, mas não ilumina suas minicertezas / Vive contando dinheiro e não muda quando é lua cheia / Pra quem não sabe amar / Fica esperando alguém que caiba no seu sonho / Como varizes que vão aumentando / Como insetos em volta da lâmpada // Vamos pedir piedade, / Senhor, piedade / Pra essa gente careta e covarde / Vamos pedir piedade, Senhor, piedade / Lhes dê grandeza e um pouco de coragem...”

hegemonia no interior dessa prática discursiva. O próprio autor de “Teologia e MPB”, Calvani, declara pertencer à Igreja Protestante, à qual pertenceu também Paul Tillich, o teólogo que fundamenta seu trabalho. Portanto, sua noção de religião é parcial, ainda que teoricamente ela conteste uma visão reducionista de religião, que a circunscreva ao âmbito institucional. Essa parcialidade resulta em que seu instrumental de análise se torna inadequado ao trabalho que pretendemos aqui, que não está preocupado com nenhuma “essência religiosa” da obra de arte, mas com o que está materialmente expresso em sua superfície discursiva.

b) Discurso religioso e Análise do Discurso

A saída da Análise do Discurso para essa questão é materialista: buscaremos a religiosidade do texto em sua materialidade. O que não restringe de modo algum a noção, uma vez que o discursivo é encarado, como já vimos, sob o primado do interdiscurso, ou, para usar um termo de Bakhtin, sob o princípio dialógico. Tampouco pretende a Análise do Discurso reduzir a religiosidade ao discursivo. Como Paul Ricoeur (1976),

Somos prevenidos, logo desde o início, de que estamos aqui a transpor o limiar de uma experiência (o sagrado) que não se deixa inscrever completamente dentro das categorias do logos ou proclamação e da sua transmissão ou interpretação. O elemento luminoso não é primeiramente uma questão de linguagem, se é que alguma vez se torna efetivamente uma, pois falar de poder é falar sobre algo completamente diferente do discurso, mesmo se ele implica o poder de falar. Este poder como eficácia por excelência é o que não transita completamente para a articulação do sentido. (: 72)

Trataremos, portanto, desta articulação do sentido que funciona aquém do sentimento da religiosidade, mas que tem realidade material independente do poder transcendental e, de um certo modo, estrutura ideologicamente esse sentimento.

Uma visão sócio-interacionista constatará que não existe um discurso religioso homogêneo. Sendo todo signo sempre já-habitado e resultado provisório de um processo histórico conflituoso, os signos religiosos, mesmo submetidos a um rigoroso controle institucional, não ficam imunes ao uso que deles fazem os fiéis e os diversos agentes da rede hierárquica que uma religião pressupõe, e mesmo aos conflitos interreligiosos dos quais, ousemos afirmar, toda religião é resultado. Qualquer religião é, portanto, “uma multidão de religiões distintas e, muitas vezes, contraditórias. Tomando o domínio do catolicismo... (temos) ...a existência de um catolicismo de camponeses, um catolicismo de mulheres, um catolicismo de intelectuais etc.” (Orlandi, 1987 : 248)⁴⁶ . No limite, essa dispersão do discurso religioso conduz a cismas e/ou a um processo de readaptação das cúpulas às bases.

O discurso religioso é, assim, como qualquer outro discurso, um lugar de dispersão. Ele ultrapassa, portanto, o espaço institucional (igrejas, paróquias etc.) e se dissemina intencionalmente ou não pelos diversos discursos que circulam na sociedade, contaminando-os e sendo contaminado por eles. Adquire novas formas simbólicas (cf. os ex-votos e santos populares) e tem suas formas “oficiais”

modificadas ou atravessadas pelas formas simbólicas de outros discursos (cf. o sincretismo promovido pelas religiões afro-brasileiras e o caso da canção profana, que, hoje em dia, na Igreja brasileira, praticamente substitui a música sacra de origem erudita⁴⁷)

Com efeito, se internamente um discurso religioso é constitutivamente heterogêneo, em relação ao seu exterior, como todo discurso, pode-se dizer que sua unidade e identidade é construída constitutivamente na relação com o Outro. Como afirma Maingueneau (1989 : 122), “uma formação discursiva opõe dois conjuntos de categorias semânticas, as reivindicadas (...as “positivas”) e as recusadas (as “negativas”). Note-se que ela projeta as unidades “positivas” deste Outro sobre as categorias de seu próprio sistema; para preservar sua identidade, o discurso só pode relacionar-se com o Outro ... através do simulacro que dele constrói” (grifos do autor). Analisando textos de duas correntes religiosas adversárias do século XVII, o Jansenismo e o Humanismo Devoto, o autor (1984) verifica que cada um dos discursos polemiza “traduzindo” as categorias semânticas do outro segundo sua grade semântica

⁴⁶ A idéia exposta pela autora é de Antonio Gramsci.

⁴⁷ José Ramos Tinhorão (1998) nos conta como, no início da colonização brasileira, essa intromissão da música profana no espaço da igreja foi fortemente combatida pelos Jesuítas (mesmo sendo os músicos índios convertidos), admitida apenas nas festas religiosas de campo (procissões, autos etc.). Isto não evitou a apropriação popular da música sacra (que proporcionou valioso saber musical, uma vez que os índios aprendiam a tocar destramente instrumentos estranhos a sua cultura, como trombetas, fagotes e outros), que, misturada à sofisticada rítmica africana, proporcionou a formação de um original caldeirão de cantos, danças e gêneros musicais até hoje em vigor.

no que resulta da construção de um simulacro do discurso alheio a ser desqualificado. Assim, por exemplo, o que é “moderação” para o discurso humanista devoto traduzido nas categorias do discurso jansenista será “fraqueza”; e o que é “consistência” para este último será traduzido pelo primeiro como “rigidez”. De um ponto de vista mais geral, segundo essa hipótese, o discurso católico, no que tange a suas escrituras sagradas (o Novo Testamento), se constrói em oposição a um interdiscurso composto por uma série de discursos entre os quais pode-se identificar o das religiões pagãs e politeístas, o das crenças e superstições populares, o do teísmo oficial de sua época. O surgimento, na moderna Igreja Católica brasileira, de tendências como a dos Carismáticos (Shalon), que se utilizade procedimentos ritualísticos muito semelhantes aos de igrejas rivais (evangélicos e petencostais), tem sua compreensão facilitada através dessa ótica interdiscursiva do discurso religioso.

Ignoraremos, portanto, a proposta de Tillich de um “estilo religioso”, por partir de uma análise essencialista da arte. Usa de critérios teológicos para classificar a relação entre a religião e arte, atribuindo um caráter autenticamente religioso apenas à arte na qual enxerga uma preocupação com o transcendente que coincide com a de sua orientação teológica. Desse modo, a análise do discurso religioso não sai de si, tornando-se uma análise religiosa do discurso religioso.

A análise materialista, ou não-religiosa, do discurso religioso, no entanto, nada tem a ver com crença ou descrença. Parte da constatação de que o discurso religioso em geral nasce do silêncio divino⁴⁸, diante do qual, como diz Orlandi (1987 : 08), “o homem ... encontra um espaço para preencher com palavras que delineiam o que podemos chamar a sua 'vida espiritual'“. As religiões específicas são, mais do que isso, a instituição de uma fala específica que se pretende representante da “voz de Deus”.

c) Marcas e propriedades do discurso religioso

Para abordarmos a relação entre o discurso religioso e o discurso lítero-musical, preferiremos, portanto, a proposta de Eni Orlandi (1987a : 239 e segs.), que julgamos não estar em contradição com a perspectiva de Maingueneau. Ela distingue propriedade religiosa de um discurso e marcas ou traços do discurso religioso. Dentre as propriedades religiosas estão, conforme a autora, a ausência de reversibilidade entre as duas realidades fundamentais instauradas (o plano humano - temporal e material - e o plano divino - atemporal e espiritual) e a ilusão de que essa reversibilidade existe e se dá por meio de formas instituídas pelo próprio discurso. A reversibilidade é a “troca de

⁴⁸ Herman Parret, em palestra realizada em maio de 1995, nos Seminários Lingüísticos, promovidos pelo Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, mostrou que, segundo as próprias escrituras sagradas, nenhuma das entidades divinas superiores do Cristianismo (Deus e os anjos) se comunica através de palavras. Essas próprias escrituras foram escritas, conforme elas

papéis na interação que constitui o discurso e que o discurso constitui” (idem, ibidem : 239).

No caso do catolicismo e de outras religiões, institui-se um Sujeito que habita o plano divino. O Sujeito em si e por si. É ele que interpela, ordena, regula, salva, julga, condena: Deus. No plano terreno, tem-se os homens, sujeitos submetidos ao poder do Sujeito (seu “pai”, “senhor”, “criador”), que reconhecem e aceitam essa submissão. São os que respondem, pedem, agradecem, desculpam-se, exortam.

próprias dizem, não por Deus, mas pelos profetas e apóstolos. Deus está em silêncio, portanto, não apenas do ponto de vista do materialismo.

Esse discurso religioso é o lugar da interlocução entre esses dois sujeitos. Interlocução não-reversível, pois apenas a orientação sujeito-Sujeito se estabelece. Uma vez que Deus não fala, instituem-se representantes (no Catolicismo, Papa, bispos, padres...). Mas, embora eles falem “por Deus”, “como se” Deus falasse, eles não são Deus, não incorporam Deus⁴⁹. Os textos sagrados instituídos (arquitextos, na terminologia de Maingueneau) regulam a fala dos representantes, o que relativiza ainda mais sua autonomia e contribui para manter a distância entre a voz do Homem e a voz de Deus.

Um discurso onde impera a assimetria radical entre os interlocutores resultante de uma dissociação absoluta entre dois planos por ele constituídos não resiste ideologicamente (a não ser por coerção física), não conquista adesão. Por isso, para a sustentação de tal discurso, faz-se necessária a **ilusão da reversibilidade**⁵⁰. Trata-se, para o discurso religioso, de instituir a possibilidade de trânsito entre os dois planos, tanto de cima para baixo (Deus castiga - cf. o mito do dilúvio, da Torre de Babel ou da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra; concede graças - curas, chuvas para o sertão, “iluminação”; ou, sob forma de messias, vem à terra para salvar), como de baixo para cima (a profecia, a clarividência, a santificação). Para isso, ela estabelece

⁴⁹ Repudiada pela Igreja Católica, a incorporação de entidades divinas é, no entanto, admitida por várias religiões africanas. Mesmo assim, isso só acontece sob rituais complexos e em circunstâncias especiais.

formas (verbais, gestuais, rituais) e regras: para que uma relação conjugal seja “abençoada”, isto é, adquira a possibilidade de partilhar de algumas propriedades do plano divino (pureza, eternidade - “até que a morte os separe”) é necessário que ela se inaugure em uma situação ritualizada em que certas palavras sejam ditas por alguém autorizado pela instituição. A santificação, a passagem de alguém do plano humano para o plano divino ou o reconhecimento de que alguém do plano humano era na verdade a encarnação de alguém do plano divino, só é concedida após um rigoroso processo que pode levar centenas de anos.

Chegamos então às marcas do discurso religioso⁵¹ como resultado de suas propriedades. Uma vez que é propriedade do discurso religioso a instauração de dois planos não-reversíveis, é marca decorrente disso o uso de antíteses, forma semântica correspondente à assimetria: morte/vida, trevas/luz, mentira/ verdade, dúvida/fé⁵². A ilusão da reversibilidade, por sua vez, tem por marca os mecanismos de transitivação

⁵⁰ A autora chama a atenção para que “ilusão” seja entendida não como “engano”, mas como “sentimento”.

⁵¹ Estamos tendo em mente, aqui, sempre o discurso da religião católica.

⁵² Cf. a “Oração de São Francisco”, que diz: “Senhor, fazei-me um instrumento de vossa paz. / Onde houver ódio, / que eu leve o amor, / Onde houver ofensa, que eu leve o perdão, / Onde houver discórdia, que eu leve a união, / Onde houver dúvidas, que eu leve a fé, / Onde houver erro, que eu leve a verdade, / Onde houver desespero, que eu leve a esperança, / Onde houver tristeza, que eu leve a alegria, / Onde houver trevas, que eu leve a luz...”

entre os elementos da antítese: dar para receber, morrer para viver⁵³, perder-se para salvar-se⁵⁴ etc. Também o que a autora denomina de “retórica da denegação”, que consiste em negar o **não** pressuposto no homem a Deus. Ou seja, o homem é a priori um pecador (condenado desde a origem a “comer o pão com o suor do seu rosto”), sua vida terrena é ela própria fruto do pecado original. Os valores religiosos consistem em negar essa negatividade intrínseca ao homem afirmando valores positivos (salvá-lo).

A autora enumera ainda outros traços do discurso religioso: o uso do imperativo (“crescei e multiplicai”); o uso das metáforas seguido de explicitação; o uso de performativos (“eu te batizo em nome de Deus...”, “Eu vos declaro marido e mulher” etc.); o uso de sintagmas cristalizados (“assim seja”, “o Senhor seja louvado”); a criação de unidades textuais, como parábolas e orações; a explanação de certos temas como o “pecado”, a “fé”, a “devoção”, a “vida eterna” etc. Vale lembrar também o uso de verbos modalizados imperativamente em negativa (“não matarás”) ou positivamente (“seis dias trabalharás...”); o emprego de verbos no infinitivo prescritivo (“amar ao próximo como a ti mesmo”); estruturas complexas plurissemióticas, que podem envolver todos esses traços em um só evento: as missas, cultos ou rituais de celebração, que envolvem a linguagem verbal (oral e escrita) organizada em diferentes

⁵³ Ainda na “Oração de São Francisco”: “...Pois é dando que se recebe / É perdoando que se é perdoado / E é morrendo que se vive para a vida eterna”.

⁵⁴ Ver “Parábola do Filho Pródigo”.

gêneros que só existem em função daqueles rituais (sermão, homilia etc.), padrões gestuais (genuflexão, persignação, imposição de mãos etc.), música (instrumental ou cantada - em coral ou a capela), jograis etc.

Mas resta aquele traço que talvez seja o principal do discurso religioso: o uso intenso da intertextualidade como recurso de autoridade. Dado seu caráter constituinte e uma vez que o discurso da religião sempre estabelece uma assimetria de planos, a organização textual desse discurso obedecerá também a uma hierarquia. Assim, os textos de atualização da prática discursiva religiosa se legitimam remetendo a arquitextos, aparecendo freqüentemente como comentário desses textos. Por outro lado, como dissemos, faz parte do modo de funcionamento dos discursos constituintes abrir-se a uma série ilimitada de repetições, regulando e prescrevendo as condições de retomada e citação na comunidade discursiva que o gera (Maingueneau e Cossutta, op. cit.).

Não sendo nem todos os traços nem todas as propriedades anteriormente apresentadas características exclusivas do discurso religioso, este se caracteriza justamente pela articulação dessas marcas e propriedades.

Aliando essas considerações de Orlandi ao conceito de prática discursiva, de Maingueneau, poderemos acrescentar à condição acima, a inserção do discurso em uma determinada prática. Mais uma vez, chamamos atenção para que essa expressão não seja entendida de modo restrito: “ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida” (Maingueneau, 1989 : 56). Assim,

fará parte da comunidade religiosa não apenas a hierarquia dos sacerdotes, mas também os fiéis. E a prática discursiva religiosa será não apenas a oração, mas também, por exemplo, o ato informal de o fiel aliciar adeptos para a Igreja. Fora disso, a presença de marcas e propriedades do discurso religioso em outras práticas discursivas será contada como interdiscursividade, isto é, como a interação entre o discurso religioso e outras práticas discursivas.

d) O investimento cenográfico

Do mesmo modo que o discurso religioso remete a arquitecões através de citações, é prática comum desse tipo de discurso a instauração de uma dêixis fundadora. “Esta deve ser entendida como a(s) situação(ões) de enunciação anterior(es) que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade” (Maingueneau, 1989 : 42). Pode-se distinguir, então, uma locução fundadora e uma cronografia e topografia fundadoras, o que compõe uma cenografia em cujos vestígios o discurso se inscreve e cujo valor histórico ele institui ou capta a seu favor.

Dependendo da corrente religiosa, essa dêixis pode se localizar nas circunstâncias da fundação da Igreja primitiva, nas da peregrinação do messias, no momento místico da criação, ou em qualquer cenário constante dos textos sagrados (Santa Ceia, o nascimento do Menino Jesus, a crucificação de Cristo etc.).

e) O investimento lingüístico

Vimos que os discursos constituintes movem-se numa travessa entre as línguas. Isto é mais dramático e notório no caso do discurso religioso, uma vez que aí a tensão é constante entre o apego às tradições arquiencinativas (textos sagrados supõem não apenas conteúdos, mas também uma forma lingüística) e suas necessidades heteroconstituintes. O primeiro leva-o a recorrer freqüentemente a línguas antigas, nas quais os arquitextos foram escritos. As edições bilíngües (língua original - língua atual) dos livros sagrados, a realização de rituais inteira ou parcialmente na arquilíngua, a citação de trechos dos textos sagrados na língua original ou a simples utilização dessa língua em títulos de textos de atualização, manifestos, manuais ou livros de divulgação ou comentário etc. ilustram essa tendência. Já as necessidades heteroconstituintes obrigam o discurso a atualizar-se nas línguas vernáculas das sociedades em que ele se instala.

A tensão entre esses dois vetores resulta em que os textos em língua vernácula são já-secundários, mesmo que sejam traduções de arquitextos. Na verdade, assim como os textos de uma prática discursiva se hierarquizam em múltiplos graus, também as línguas e dialetos que manifestam esses textos assumem para a prática discursiva diferentes níveis de valor de acordo com suas áreas de expansão.

Podemos citar como exemplo o caso da atividade missionária da Igreja Batista entre os índios. Enquanto igreja de tradição cristã, ela tem como línguas privilegiadas o grego, o latim e o hebraico, nas quais estão escritas as sagradas escrituras. Tendo sido fundada, porém, na Inglaterra e sendo herdeira da tradição protestante, que foi pioneira na dessacralização lingüística da Bíblia (com a tradução desta para o alemão

por Martin Lutero), ela tem o inglês como língua vernácula de base na difusão de seus ensinamentos. Porém, como meio de implementar seu trabalho de catequese, ela edifica uma grande estrutura institucional voltada para a descrição de línguas indígenas, a conversão bilíngüe (tradução das escrituras para a língua indígena, o que pressupõe o letramento de línguas ágrafas) e a educação bilíngüe, em que se toma como língua de base o idioma oficial do país onde atua.

Desse modo, correndo o risco de profanizar os textos sagrados ao vulgarizá-los nas línguas mais “exóticas”, finge-se uma indiferença para com a materialidade lingüística só justificada pelo caráter puramente instrumental que a Igreja assume diante da língua objeto. Tal instrumentalidade é totalmente coerente com os métodos científicos de descrição lingüística utilizados, qual seja o método estruturalista, cada vez mais influenciado pelo transformacionalismo (Orlandi, 1987 : 24), que apresenta uma visão sistêmica, ahistórica e monológica da língua. Ela resulta ademais em uma projeção de seu modelo socioletal sobre uma formação lingüística para o qual esse tipo de formação discursiva é estranho. Noutras palavras, ao introduzir a formação interlingüística com fins meramente ideológicos em uma formação lingüística estranha, a Igreja introduz não apenas uma ideologia (com tudo o que ela comporta de gestos e atitudes), mas um modelo (novo?) de prescritividade lingüística; uma forma de encarar a língua como um corpo cristalizado (representável pela escrita) a serviço de uma doutrina; uma nova dialetização, na medida em que separa a língua profana da língua divina; um modo, por fim, de falar a própria língua em língua estrangeira.

f) Investimento ético

Ligado a instituições profundamente hierarquizadas e em conflito permanente, cada posicionamento no interior da prática discursiva religiosa institui para si e para os outros na verdade uma pluralidade de estereótipos éticos, de acordo com o lugar dos sujeitos dentro da hierarquia, cujos traços comuns são estipulados pela prática discursiva. Maingueneau (1989 : 46/47) ilustra esse fenômeno citando o exemplo do discurso humanista devoto:

... pode-se localizar nas características mais marcantes que a formação discursiva impõe ao “tom” de seus autores e definir o ideal de entonação que acompanha seus lugares de enunciação: trata-se, de acordo com o estatuto dos autores e dos destinatários, de um tom moderado, alegre, sem rupturas, variado... (: 46)

Esse “tom” é associado ao caráter de um homem “essencialmente comedido e sociável” e a uma corporalidade arredondada, porém moderadamente abundante e corada, traços somáticos macios, feições generosas e serenas. Inseparável desse etos é o anti-etos, instituído pelo posicionamento, do homem rude, sectário, de corpo magro, de feições toscas e sérias.

Outros posicionamentos implicarão, com efeito, noutras formas de compleição corporal.

O investimento corporal irá ademais se diversificar no interior do posicionamento conforme o lugar do locutor dentro de sua hierarquia (do líder

máximo ao fiel), mas, como foi dito, obedecerá a traços gerais determinados pela formação discursiva.

g) Gêneros e posicionamento

Do mesmo modo que cada posicionamento no interior da prática discursiva religiosa supõe investimentos lingüísticos e éticos diferenciados, também no que tange ao investimento genérico haverá uma preferência por determinados gêneros criados especificamente para os usos da prática ou não. São conhecidos os variados gêneros utilizados pela Igreja Católica como a homilia, o catecismo, o sermão etc., mas conforme os posicionamentos internos haverá investimentos em uns e não em outros, ou ainda novos serão criados, o que formará conjuntos que os identificarão interna e externamente.

Mais uma vez recorreremos aos estudos do discurso religioso de Maingueneau (idem) para ilustrar aqui esta breve descrição:

Uma das mais importantes características do discurso humanista devoto é que seus autores se representam como integrantes das instituições religiosas (membros de uma ordem regular, bispo, professor etc.). Ora, este estatuto de sujeitos enunciadore e de seus presumíveis destinatários é inseparável dos gêneros de discursos utilizados: os textos humanistas devotos apresentam-se como conversas amenas, cultas entre pessoas de bem. Desta forma, em sua maior parte, estão ligados de forma privilegiada aos gêneros dialógicos mundanos: especialmente cartas e conversações. (...) essa tendência em investir em gêneros, a priori “pagãos”, humanistas, relaciona-se com o conteúdo do discurso: segundo o humanismo devoto, as práticas de sociabilidade mundana

podem ser sublimadas através da literatura piedosa porque Deus governa a sociedade em todos os seus aspectos. Nesse caso, conseqüentemente, há uma clara correspondência entre gêneros e doutrina... (: 39, grifos do autor)

Portanto, como se pode ver, o investimento em gênero **a** ou **b** fará unidade com a doutrina e estratégias de doutrinação da prática religiosa.

1.3.2.3 *O discurso científico*

a) Algumas características gerais

O discurso da ciência tem estreitas relações com a interação entre comunidades que reivindicam teorias e paradigmas, estabelecem normas lingüísticas (principalmente referentes ao **como** dizer), conferem estatutos de competência, legitimam falas e ações, definem graus de autoridade, critérios de validade etc.

Essas comunidades têm em comum, portanto, o fato de colocar “em primeiro plano o funcionamento das instituições científicas, buscando estabelecer uma relação íntima entre a produção discursiva e os grupos que a tornaram possível” (Maingueneau, 1989 : 57). Assim, diferentemente dos religiosos, que evidenciam mais fortemente seu posicionamento dentro do discurso religioso, colocando seu posicionamento “na frente” da instituição religiosa como um todo, os cientistas, ainda que, em primeira instância falem por suas posições teóricas, julgam-se “militantes” da Ciência.

Por outro lado, diante da sociedade, o discurso científico aparece como acima de qualquer vinculação ideológica, regional ou de classe:

...trata-se de uma produção cujos laços com a topografia de conjunto da sociedade são bem menos diretamente formuláveis do que aqueles para os quais uma reflexão em termos ideológicos se impõe imediatamente; além disso, a tendência desse tipo de discurso é fazer coincidir o público de seus produtores com o de seus consumidores: escreve-se apenas para seus pares que pertencem a comunidades restritas e de funcionamento rigoroso. (idem, ibidem)

Mas se socialmente o discurso científico se apresenta suspenso, também em relação aos sujeitos enunciadorees essa suspensão se verifica. Trata-se do princípio da objetividade, segundo o qual a verdade e a validade de determinadas afirmações independem de qualquer referência ao sujeito do discurso, seja a sua pessoa, seja ao tempo e ao espaço que definem seu contexto de enunciação.

Vejamos agora alguns dos principais modos de investimento que decorrem dessas características.

b) Investimento lingüístico.

+ Do ponto de vista lexical, conforme já vimos através da tipologia de Orlandi (1987), uma das características do discurso científico é a tentativa de controle da polissemia. Para isso, tal discurso mobiliza todo um jogo parafrástico para evitar ambigüidades, metáforas etc. Tal controle está justamente a serviço do princípio da objetividade referido acima;

+ Se a ciência controla a polissemia das palavras já habitadas pelo uso corrente, ela procura gerar novas palavras e novos sentidos. Trata-se do processo de fundação terminológica que toda ciência pratica como modo de referir-se ao mundo que ela tenta

manipular. Assim fazendo, ela pretende instituir a “melhor palavra”, que possa referir-se de modo unívoco às coisas e que possibilite o entendimento no interior da comunidade. A fundação terminológica produz dois efeitos interligados: fecha a comunidade através da criação de um código de linguagem comum e institui um critério de competência;

+ Do ponto de vista enunciativo, o princípio da objetividade implica na opacificação do texto científico, o que “se realiza com a ajuda dos estratagemas de uma subjetividade que se ausenta enquanto sistemática dêitica. (...) Trata-se evidentemente de uma retração ilusória e a opacidade é mais persuasiva que real; o sujeito em retração exerce de fato todos os estratagemas manipulatórios aptos a fazer crer precisamente que o discurso demonstrativo é ‘neutro’ e ‘objetivo’” (Parret, apud Coraccini, 1991 : 192). Assim, o discurso da ciência oculta as marcas dêiticas (**eu, tu** etc.; **aqui, ali** etc.; **agora, amanhã** etc.) para parecer resultante de um enunciador universal;

+ Apesar dessas características, o discurso científico é altamente argumentativo, uma vez que seu objetivo é convencer o leitor da coerência e da verdade das idéias enunciadas. Por outro lado, a habilidade argumentativa é exigida como elemento crucial, na medida em que se trata de um discurso em constante marcação de posição em um campo caracterizado por uma concorrência violenta, onde o que está em jogo é o “monopólio da autoridade científica, indissociavelmente definida como capacidade técnica e como poder social da competência científica, sendo essa última entendida como capacidade de falar e de agir legitimamente (isto é,

de maneira autorizada e com autoridade) em matéria de ciência e que é socialmente atribuída a um agente determinado” (Bourdieu, apud Maingueneau, 1989 : 57).

+ Fazem parte ainda dos recursos argumentativos utilizados pela ciência o uso e a gerência de uma intertextualidade. O discurso científico, como qualquer outro, é um lugar saturado de discursos alheios. Porém nele a função e a disposição desses discursos são rigorosamente controladas. O texto alheio no texto científico pode servir para autorizar teses e raciocínios, servir como alvo de contestação, como um modelo de formulação textual etc. Sua incorporação é regida por códigos de ética, normas de citação, regras lingüísticas (que definem aonde devem começar e terminar o texto citado, bem como as formas que devem ter essa citação e sua relação com o texto citante) e grafológicas (que definem a formatação do texto citado) etc.

c) Investimento cenográfico

Na maioria das vezes, o discurso científico investe em uma “cenografia branca”. A ausência das marcas enunciativas referentes a um cenário enunciativo faz com que o discurso pareça vir de nenhures. A fonte enunciativa identifica-se com uma impessoalidade que parece emanar do próprio real, como se fosse este que falasse, e não o cientista. Ao lado dessa impessoalidade está a atemporalidade, pois a verdade não é pensada como circunscrita a um intervalo temporal definido.

No entanto, se pensarmos que a porção da realidade sobre a qual o discurso científico pretende refletir não passa de uma cenografia citada, teremos, em muitos casos a definição rigorosa de uma cena enunciativa (actantes, topografia e cronografia)

interna em radical contraste com a ausência cenográfica em que o discurso globalmente investe. Esse contraste reforça o efeito de sentido que procura dar a impressão de que o real fala por si e que o discurso científico não passa da tradução em palavras da realidade.

d) Investimento ético

Como consequência dessa “cenografia branca”, grande parte do discurso científico apresenta uma corporalidade evanescente, que se reduz ao espírito inteligente que faz o real significar. O enunciador figura-se então como “alguém inteligente, exigente, que raciocina e conhece os padrões e os procedimentos científicos” (Coraccini, op. cit. : 148) ou como o observador, que descreve com imparcialidade e acuidade o real.

e) Domínios enunciativos

Como todo discurso constituinte, o discurso científico é um lugar de uma produção discursiva fundamentalmente heterogênea, espalhada sobre uma hierarquia que se estende entre os textos realmente **autoconstituintes** e a chamada literatura de divulgação, passando pelos que se apóiam sobre eles para comentá-los, resumi-los, refutá-los etc. Não há uma correspondência estreita entre esses níveis hierárquicos e os meios de difusão (livros, revistas, conferências etc.). O que acontece é que cada um dos meios submete-se a essa hierarquia. Assim, o livro pode difundir a produção de alto nível, o texto fundador, recebendo o estatuto de **tratado**, mas também pode veicular o manual, o compêndio didático, o texto de vulgarização. Há, no entanto,

espaços especiais para a divulgação da produção científica “de ponta”: as revistas especializadas, de restritíssimo acesso, dirigidas à própria comunidade.

Por outro lado, são fundadas circunstâncias especiais de pré-difusão dos trabalhos científicos: são os congressos, seminários, colóquios etc., em que pares trocam informações técnicas, discutem novas teorias, debatem sobre o destino da própria instituição.

Assim como o discurso religioso, trata-se de um tipo de discurso fortemente ancorado em instâncias institucionais (academias, associações, fundações, órgãos financiadores etc.), dotadas de espaços próprios e concretos na sociedade.

f) Auto e heterocontituição

Inscrever-se em uma comunidade científica implica, portanto, associar-se a modelos teóricos, a comunidades científicas, e, em última instância, à Fonte que funda o discurso constituinte: a Verdade, a Racionalidade. O discurso científico pensa em traçar uma fronteira entre o que é normal, lógico, previsível explicável, físico etc., e conseqüentemente dizível pelo aparato discursivo da ciência, e o que é anormal (ou paranormal), superstição, senso comum, ilógico, caótico, inexplicável, metafísico, ou seja, tudo o que não se deixa traduzir pela linguagem científica. Desse modo, ela se põe como discurso limite, que inclusive pretende avaliar todos os demais discursos sob seu critério de racionalidade (especialidade das ciências humanas) e influenciar o conhecimento e o dizer que os indivíduos formulam a cerca do mundo físico (ciências físicas e biológicas).

Este último aspecto revela-se crucial para nosso trabalho. Se não têm acesso ao discurso científico tal como ele é formulado em suas instâncias primárias, os indivíduos comuns incorporam saberes, conceitos e pontos de vista que dele emanam. Quando dizemos que a água ferve a 100 graus centígrados ou que a Terra é redonda e gira em torno do sol, estamos atestando o caráter constituinte desse discurso.

O mesmo ocorre com aquilo que é o conhecimento científico objetificado: a tecnologia. É fato que o discurso científico não só elabora teorias explicativas acerca do real, mas também formula um discurso de legitimação de seus resultados. Pois a

tecnologia, enquanto produto da ciência, não se separa desta. Pelo contrário, a tecnologia não apenas demanda a ciência, como forma de exigência de atualização constante, mas, na medida em que interfere sobre o real, suscita novas formas de compreensão do mesmo. Assim, a invenção do automóvel, para a qual contribuiu o concurso da Física mecânica, da Química e de outras ciências, resultou não apenas na demanda de novos estudos visando a aperfeiçoá-lo, mas despertou novas linhas de estudos no sentido de, por exemplo, pesquisar os efeitos da invenção no meio ambiente e na convivência dos indivíduos no meio urbano.

Assim, consideramos a ciência inseparável da tecnologia, ainda mais se levarmos em conta que, na sociedade capitalista, “o papel das ciências naturais e o desenvolvimento da ciência como força produtiva levaram a uma atenuação da distinção entre ciência e tecnologia”⁵⁵; isto é, na medida em que a ciência de hoje foi posta predominantemente à serviço da produção tecnológica, já não faz mais sentido separar a ciência enquanto processo e a tecnologia enquanto produto, pois as duas se implicam dialeticamente.

No entanto, a tecnologia não é uma instância discursiva; por si só não produz discurso. Porém, dada essa indissociabilidade entre ela e a ciência, a referência à tecnologia pode ser interpretada como uma referência indireta à ciência, e vice-versa. Será nosso caso, quando, ao analisarmos a interação interdiscursiva entre o discurso

lítero-musical brasileiro e a ciência, classificarmos a referência à tecnologia como uma referência indireta ao discurso científico.

1.4 *O discurso enquanto prática intersemiótica*

Para fechar essa exposição de alguns dos princípios teóricos a serem utilizados em nosso trabalho analítico sobre o discurso lítero-musical brasileiro, não podemos deixar de mencionar a hipótese de Maingueneau (1984) de que o sistema de restrições que rege qualquer prática discursiva não se restringe apenas ao domínio verbal. Segundo o autor, na realidade, os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas injunções históricas, às mesmas restrições temáticas, etc, o que se demonstra facilmente quando se observa que os movimentos estéticos (romantismo, realismo etc.) quase sempre atravessam diversos domínios semióticos (literatura, pintura, música, arquitetura etc.).

Isso significa que uma prática discursiva deve estender seu modo de funcionar (investimentos lingüísticos, cenográficos e éticos (de **etos**) que realiza; alteridades que mobiliza; regras de tematização e estruturação que submete e a que se submete etc.) a diversas outras modalidades semióticas. Esse funcionamento inclusive determinará a preferência por esta ou aquela modalidade, privilegiando umas e marginalizando outras.

⁵⁵ Verbetes “Ciências naturais” do Dicionário do pensamento marxista (Bottomore, 988 : 60).

Pode-se então, segundo o autor, estabelecer um sistema de correspondência entre diversas práticas semióticas de modo a construir o modo de funcionamento de uma prática discursiva em nível mais amplo.

Vamos mais além e propomos que a consideração do discurso enquanto uma prática intersemiótica leve em conta não apenas a aplicação de um conjunto de regras semânticas a produções semióticas não-verbais, mas o movimento interdiscursivo constitutivo entre as diversas práticas semióticas. A linguagem verbal e as demais modalidades semióticas estão em contínua interpenetração, ainda que de modo assimétrico. O verbal, quando não faz parte diretamente, guia e organiza outros tipos de produção semiótica. Estes últimos impregnam constantemente o verbal trazendo para o discurso imagens, representações, valores de seu universo sem jamais se confundir com ele. Há assim uma relação dialógica entre as diversas semióticas resultante do traço simbólico comum que as une.

Essa idéia evoca as idéias de Bakhtin (Voloshinov) que, nas primeiras páginas do seu “Marxismo e filosofia da linguagem” (1995), analisa o caráter ideológico dos diversos tipos de formações semióticas, ressaltando o primado da palavra:

No domínio dos signos, isto é, na esfera ideológica, existem diferenças profundas, pois este domínio é, ao mesmo tempo, o da representação, do símbolo religioso, da fórmula científica e da forma jurídica etc. Cada campo de criatividade ideológica tem seu próprio modo de orientação para a realidade e refrata a realidade à sua própria maneira. Cada campo dispõe de sua própria função no conjunto da vida social. É seu caráter semiótico que coloca todos os fenômenos ideológicos sob a mesma definição geral. (: 33, grifos do autor)

...e mais adiante...

... a palavra acompanha toda criação ideológica, seja ela qual fórmula. A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica - todos os signos não-verbais - banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (: 37-38, grifos do autor).

E, tocando mais diretamente no que nos interessa...

Isso não significa, obviamente, que a palavra possa suplantiar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal para o mais simples gesto humano. (...). Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical. (: 38)

Quando se tem por objeto a canção, essa tese se mostra ainda mais evidente, na medida em que se pode identificar uma relação intersemiótica em diversos planos na prática discursiva da canção:

+ em sua própria materialidade lítero-musical (linguagem verbal + linguagem musical);

+ na evocação de movimentos somáticos por parte da melodia, que podem também ser aludidos na letra (linguagem musical + linguagem coreográfica (+ linguagem verbal));

+ na figuração, no interior da letra, de um percurso descritivo à maneira de uma pintura (linguagem verbal + linguagem pictórica);

+ quando de seu registro escrito para distribuição comercial (“encarte” ou “capa” do disco), ela pode aparecer acompanhada de ilustrações, fotos ou pinturas, e/ou ter sua configuração escrita estilizada (linguagem verbal escrita + linguagem pictórica);

+ etc.

Resta-nos ainda propor, partindo da hipótese de uma intersemiótica constitutiva da comunicação humana, que situaria o ser humano não apenas como animal falante, mas como animal articulador de múltiplas semióticas simultâneas, a categoria de **gesto enunciativo**, que se poderia definir como *o ato complexo de mobilizar múltiplas competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos*. Cada prática discursiva supõe gestos enunciativos típicos. A prática discursiva lítero-musical, por exemplo, implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “gravação”, cada um deles implicando

múltiplos atos semióticos. “compor”, por exemplo, inclui os atos de “versejar”, “musicar” (ou “melodizar”), “cantar”, “tocar” etc.

1.5 *Conclusão*

Em nosso trabalho, os conceitos e categorias expostos acima não serão utilizados uniformemente. A parte referente às características dos discursos constituintes, principalmente o literário, será utilizada, no terceiro capítulo, sobretudo na descrição de alguns posicionamentos que habitam e interagem no campo discursivo da Música Popular Brasileira, verificando seus investimentos éticos, enunciativos (referente aos domínios de elaboração e circulação) e, quando se tratar de um aspecto merecedor de destaque, o investimento em um código de linguagem e a condição paratópica. Pretendemos com isso efetuar uma espécie de reconhecimento e organização de um campo aparentemente caótico cujo primeiro contato será feito na constituição do próprio corpus (capítulo 2). Tentar-se-á, na medida do possível, abordar interdiscursivamente os vários posicionamentos, embora não pretendamos nos concentrar mais intensamente na sistematização dessas interrelações.

As categorias referentes ao primado do interdiscurso terão mais utilidade no capítulo 4, quando discutiremos se podemos considerar a Música Popular Brasileira um discurso constituinte no Brasil. Para isso lançaremos mão não apenas da definição de discurso constituinte, mas das formas de interdiscursividade (relações intertextuais, inter e metadiscursivas), considerando-as fundamentais no processo de auto e heteroconstituição de um discurso. Nesse contexto, serão verificadas as interações

entre o discurso lítero-musical brasileiro e três discursos constituintes: o discurso literário, o discurso científico e o discurso religioso. Esse procedimento justifica a descrição sucinta que fizemos de tais discursos nessa parte teórica e será também tomada como a verificação de um requisito para o processo de auto e heteroconstituição. Será também nessa parte do trabalho que apresentaremos análises mais detalhadas de textos de canções. Veremos que, para essas análises, serão igualmente importantes alguns conceitos relativos à interdiscursividade contidos neste capítulo.

Finalmente, lembramos que algumas categorias aqui não aparecem na análise do material, mas foram conservadas no capítulo como uma forma de manter a integridade do mesmo.



HIPÓTESE TEÓRICA E OPÇÕES
METODOLÓGICAS

2. ASSUMINDO PARADOXOS

2.1 *Hipótese teórica*

Se dermos uma rápida olhada na história de nossa música popular, veremos que ela é a história dos conflitos e congraçamentos entre a grande variedade de ritmos e tradições poéticas, melódicas e harmônicas que convivem no Brasil. No início, o samba, por força de tendências ideológicas centrípetas atuantes até hoje, tomou a cena e foi eleito “ritmo oficial” do Brasil. Mas, a partir da década de 60, forças centrífugas vão atuar no sentido de fazer a canção brasileira evoluir a caminho do reconhecimento da pluralidade. Tanto é que, apesar do grande status do samba dentro da nossa música, criou-se a denominação **Música Popular Brasileira** para dar conta do caldeirão de ritmos, melodias, harmonias e dicções praticados dentro de um certo nível de qualidade em nosso país. Isto começa com a Bossa-Nova, que procurou renovar o samba (tema, ritmo e harmonia), sofisticando-o e adaptando-o ao ethos e ao contexto da classe média praieira da cidade do Rio de Janeiro (Medaglia in Campos, 1993).

A bossa-nova consiste no gênero samba complexificado ao se instaurar em um novo contexto histórico. Resistem, portanto, na bossa-nova, as características do samba reorientadas em função do contexto lítero-musical que o incorporou. Assim, por exemplo, as marcas da coloquialidade, típicas do sambão, permanecem na

bossa-nova, assim como a síncope rítmica⁵⁶. Por outro lado, o novo contexto cultural no qual o samba é inserido possibilita sua mescla com outros ritmos, especialmente estrangeiros (idem, ibidem).

Apesar da modificação que a bossa-nova imprime ao samba, é bom frisar que este conserva mais ou menos sua forma original e continua sua trajetória enquanto expressão cultural de uma classe, ambos inclusive mantendo profícua interação (idem, ibidem).

Mas no próprio movimento bossanovista são incorporados outros ritmos e temáticas com o objetivo de dar ao mesmo uma tônica mais social. Cresce em seu interior a crítica da tendência monopolizante e protecionista que se estabeleceu a partir de um certo momento de sua evolução.

Essa opinião divergente dentro do movimento, que também criticava sua alienação quanto aos problemas sociais, levou à criação do movimento da Canção de Protesto, que vai implicar a pesquisa de ritmos, temáticas e modalidades poéticas regionais e populares. São exemplos “Pra não dizer que não falei das flores” (1968) de Geraldo Vandré, que é uma guarânia; a toada “Disparada” (1966), do mesmo autor e Théo de Barros; a moda de viola “Ponteio” (1966), de Edu Lobo e Capinam etc. Essa tendência vai resultar tanto numa fragmentação, quanto numa heterogeneização do movimento. Isto porque, se, por um lado, alguns, como Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, rompem definitivamente com o movimento, outros,

⁵⁶ Acentuação de um tempo fraco do compasso.

como Edu Lobo e os irmãos Marcos e Sérgio Vale, permanecem bossa-novistas, compondo temas regionais e de protesto.

É diante dessa diversidade de posições estéticas (samba tradicional, bossa-nova, canção de protesto etc.) que surge a denominação “Música Popular Brasileira” e a sigla “MPB”. Veremos adiante que, para nós, a expressão e a sigla não designam a mesma coisa, sendo a segunda um subconjunto da primeira.

Em meados da década de 60, mais uma vez, forças centrípetas voltam a atuar, defendendo a “integridade da música brasileira”, dessa vez contra a influência de ritmos estrangeiros.

A nosso ver, do conflito entre forças centrífugas e centrípetas desse momento histórico, saem vencedoras as primeiras, encarnadas pelas figuras do **movimento tropicalista**. Acreditamos, no entanto, que há nesse processo um salto de qualidade que marcará indelevelmente nossa música de um caráter plurilíngüe e dialógico. Isso porque, pela primeira vez, a produção lítero-musical desse momento irá debater a própria prática discursiva da canção brasileira⁵⁷. O movimento vai se utilizar do etos

⁵⁷ Tal recurso já tinha sido usado pelos bossanovistas de modo esporádico e sutil, como se percebe em canções como “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Nilton Mendonça.

da rebeldia característico do rock, para, explosivamente, proclamar seu libelo de abertura para outras linguagens, contra o nacionalismo protecionista das principais vertentes da Música Popular Brasileira. Assim, as canções tropicalistas incorporam processos criativos da poesia literária (especialmente a concretista e a simbolista)⁵⁸; paródias de textos fundadores⁵⁹; alegorias, colagens, aliteraões, jogos de palavras, cinesias verbais, rimas inusitadas, pastiches de antigas composições. No nível da linguagem musical, a ordem é o caos da diversidade: ritmos e harmonias da música caipira⁶⁰, boleros, iê-iê-iês, sambões, marchas, *rocks* etc.; arranjos musicais performáticos, com sonoplastia rústica (vidros quebrando, metais e outros objetos caindo no chão, gritos de pessoas, claques etc.); orquestras sinfônicas misturadas com instrumentos percussivos populares (como o berimbau e o triângulo) e guitarras elétricas distorcidas; tudo isso com um tom de ironia e humor.

⁵⁸ Cf. “Batmacumba”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

⁵⁹ Cf. vinheta da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso; “Miserere nobis”, de Gil e Capinan e outras.

⁶⁰ Cf. “2001”, de Rita Lee e Tom Zé.

Em resumo, pretendendo dar prosseguimento ao que Caetano denominou de “linha evolutiva da Música Popular Brasileira”, os tropicalistas manifestam consciente e intencionalmente o que antes era apenas resultado de um processo espontâneo de sincretismo, fruto das injunções históricas de que falamos anteriormente. O Tropicalismo traz à consciência coletiva do país a natureza irremediavelmente plural e aberta da música brasileira e, ao fazê-lo, ao mesmo tempo dota nossa música de uma dimensão auto-reflexiva e hetero-reflexiva nunca mais abandonada. Contagiada pelas idéias tropicalistas, a canção brasileira ganha um status de “antena da raça”, ao mesmo tempo reflexo de uma realidade socio-econômica, instrumento privilegiado de reflexão sobre essa mesma realidade e instância de caráter diretivo, mas não pelo conteúdo das letras, mas pela revolução da forma melódica ou poética. Muito do que vai ser feito pelas gerações posteriores irá consolidar esse caráter diretivo e reflexivo que o Tropicalismo incita⁶¹.

De outro lado, uma outra vertente, mais afinada com a proposta de colocar o conteúdo das próprias letras a serviço da idéia da arte transformadora e apegando-se a ritmos e harmonias da cultura popular, herdeira das famosas “canções de protesto”

⁶¹ Cf. autores da chamada vanguarda paulista (Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Carlos Sandroni etc.), Eduardo Dusek, Raul Seixas, Rita Lee etc., os grupos Língua de Trapo, Rumo,

da década de 60, tem como tônica a contestação à ordem social e política estabelecida. Nesse período (final da década de 70), a emergência de novos agentes sociais (o movimento de mulheres, de negros, de homossexuais, dos operários do ABC etc., bem como as correntes de pensamento não-ortodoxas, como a Teologia da Libertação, o Partido dos Trabalhadores etc.), que começam a se gestar como fruto das novas relações sociais e políticas instauradas, vai trazer novas vozes, novos “personagens” e novas causas a serem tematizados pela música brasileira⁶².

Nesse período, ainda se observa a emergência de várias tendências musicais provindas de diversas partes do Brasil. De Minas Gerais, surgem os mineiros do Clube da Esquina; do Nordeste, surgem vários grupos identificados com uma releitura de ritmos e culturas locais à luz dos aprendizados adquiridos com a Bossa Nova e com o Tropicalismo: o Pessoal do Ceará (Ednardo, Fagner, Belchior e outros), os cantadores urbanos da Paraíba e de Pernambuco (Zé e Elba Ramalho, Alceu Valença etc.), os baianos (Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo etc.).

Premeditando o Breque etc. e, em certa medida, os cearenses Ednardo, Belchior e Fagner. Mais recentemente, Paulinho Moska, Lenine, Chico Science, Chico César, Arnaldo Antunes etc.

⁶² Gonzaguinha, Milton Nascimento e seus letristas Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos, as duplas João Bosco e Aldir Blanc, Ivan Lins e Vitor Martins, o letrista Paulo César Pinheiro, os regionalistas pop Kleiton & Kledir, Zé Ramalho, Alceu Valença, Vital Farias, Geraldo Azevedo, Zé Geraldo etc.

Surgem também grupos interessados em abordar temáticas ligadas à cotidianidade de seu “*habitat*”, seja ele as entranhas dos grandes centros urbanos (*Pop-rock* brasileiro, Vanguarda Paulista) ou as paisagens humanas e ambientais da caatinga (catingueiros e forrozeiros).

Toda essa saudável heterogeneidade, fruto da irresistível necessidade pela qual o artista se vê tomado de intervir de alguma forma na realidade, nos conduz a discutir a hipótese de que discurso lítero-musical brasileiro dos nossos dias conquistou ou vem conquistando o papel de **discurso constituinte** no sentido explicitado por Maingueneau (1995), que o define como o discurso que dá sentido aos atos da coletividade. Isto corroboraria o pensamento de vários autores (como Wisnik, 1999; Medina, 1973, e outros), segundo o qual a Música Popular Brasileira constitui uma forma de vida articuladora da consciência coletiva, indicando modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos sócio-culturais.

Acreditamos que essa postura pode ser captada examinando-se as marcas de heterogeneidade mostrada (gestos intertextuais, meta e interdiscursivos), expressas nas canções, que sinalizem um movimento da canção no sentido de, dentre outras coisas:

+ Formular um modelo de brasilidade ou de comportamento brasileiro (mesmo que essa fórmula seja uma anti-fórmula);

+ Interferir sobre a realidade e sobre o comportamento dos ouvintes, indicando modos de agir, pensar e sentir;

+ Citar ou aludir a fragmentos de discursos de outras práticas discursivas expressivas na sociedade com a qual abre polêmica;

+ Parodiar, ironizar ou parafrasear dizeres ou modos de dizer dessas práticas;

+ Constituir cenas enunciativas a fim de legitimar determinados contextos de enunciação;

+ Investir em um código sociolingüístico através do qual legitima não só uma determinada entonação e uma rítmica, mas um dialeto ou uma dicção ligados a uma região, faixa etária ou etos brasileiros;

+ Etc.

Esses gestos serão levantados e organizados no sentido de verificar se eles cumprem os requisitos que Maingueneau aponta como sendo os característicos de um discurso constituinte:

a) Estabelecer um *archéion*, ou seja, determinar um corpo de enunciadores consagrados e elaborar uma memória para si e para a sociedade;

b) Constituir-se tematizando sua própria constituição, pretendendo, ao mesmo tempo, constituir-se para os outros (auto e heteroconstituição); para isso, dizer-se ligados a uma Fonte legitimante;

c) Usar a palavra de outros discursos constituintes para legitimar sua palavra e definir seu lugar no interdiscurso.

2.2 *Opções metodológicas*

Nosso trabalho apresenta e assume alguns paradoxos teóricos e metodológicos. Um deles é o fato de que, sendo um trabalho científico abordando o mundo da música popular, ele é parte do objeto que analisa, qual seja, a interdiscursividade entre práticas discursivas constituintes.

Um outro é que, procurando justamente demonstrar a instabilidade de um tipo de discurso constituinte em processo de emergência de seu próprio caráter institucional, ele se depara com um objeto movediço, sem traços definidos a priori, em um processo conflituoso de autofundação, em suma, sem condições de fornecer dados empíricos rigorosos. Sendo mais precisos, o que chamamos de Música Popular Brasileira, do qual pretendemos retirar elementos empíricos, não tem realidade pré-definida e já estabelecida. O que existe são intuições coletivas, uma

certa literatura que utiliza o termo sem muitos questionamentos⁶³, alguns momentos históricos de auto-referência⁶⁴, e, sobretudo, usos (auto e heterodenominações) por parte do público consumidor e dos próprios compositores e cantores. No entanto, e aí é que está o paradoxo, essa própria indefinição faz parte de nossa hipótese, para a qual a Música Popular Brasileira é uma prática discursiva constituinte em processo de definição. O *corpus* que ela constitui e oferece como objeto para ser tomado e retomado pelas demais práticas discursivas (ato constitutivo de sua própria pretensão constituinte) está em constante processo de redefinição e uma parte dele, que julgamos representativa, será aqui tomada como *corpus* de nosso trabalho.

Assim, só pode ser arbitrária e/ou extremamente associada às nossas opiniões subjetivas a determinação dos critérios que regerão a composição desse *corpus*. Ele será, assim, a um só tempo, constituído a partir de nossos próprios conhecimentos acerca da Música Popular Brasileira e produto da consulta aos discursos oriundos da

⁶³ Cf. SOUZA, Tárík e ANDREATO, Elifas. (1979). Rostos e gostos da Música Popular Brasileira, Porto Alegre: L&PM; BAHIANA, Ana Maria. (1980). Nada será como antes: MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; além das coleções como História da Música Popular Brasileira, editada em 52 fascículos, pela Editora Abril Cultural, em 1970.

⁶⁴ Como aquele em que Ari Barroso emprega a expressão e a sigla no texto de apresentação do primeiro disco de Carlos Lira, Bossa Nova, em 1959; e no final dos anos 60, quando o compositor Caetano Veloso, afirma, por diversas vezes, pretender com o Tropicalismo “A retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira”.

própria prática discursiva, ou seja, de obras de jornalistas e pesquisadores especializados, além de páginas da Internet, a maioria delas editadas pela própria equipe dos compositores.

Uma pesquisa de opinião sobre quais autores brasileiros se enquadrariam no campo da Música Popular Brasileira não eliminaria o caráter subjetivo de uma seleção, pois, se procedêssemos a uma consulta por indicação de nomes, essa escolha já seria contaminada por nossos critérios pessoais, uma vez que seria impossível uma lista exaustiva. Se deixássemos à livre escolha de informantes a indicação de nomes, os resultados seriam condicionados, ora pela seleção dos informantes (informantes de determinada classe social tenderiam a escolher uns em detrimento de outros), ora pelo filtro que os meios de comunicação de massa exercem sobre o acesso de grande parte dos ouvintes a determinados autores, sendo que muitos deles seriam indicados apenas pelos “aficionados”, ou provavelmente simplesmente não apareceriam. Pesquisas desse tipo, no entanto, não são, a nosso ver, inócuas, mas precisariam ser de grande alcance e de grande cuidado técnico, exigências impossíveis nos limites deste trabalho.

Decidimos, em vista do exposto, optar pela opinião da literatura especializada, que apresenta a dupla vantagem de contribuir com uma quantidade considerável de informações sobre os artistas de maior visibilidade, e de estar atenta para muitos autores que não participam dos esquemas comerciais dominantes.

Não consideramos, porém, esse tipo de fonte inteiramente fidedigno, uma vez que, também ela está submetida a injunções de caráter sócio-cultural. Um exemplo que deixa isso bem claro é a ausência de um autor como Fausto Nilo na nova edição da Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica (1998), ele que já compôs com diversos autores como Moraes Moreira, Geraldo Azevedo, Fagner, Roberto de Carvalho etc. e já foi gravado por vários cantores como Nara Leão, Elba Ramalho e o grupo A Cor do Som, todos constantes da Enciclopédia. A participação desse autor em um círculo mais distante dos grandes centros culturais do sudeste do país, apesar de seu enorme sucesso, talvez explique essa ausência, uma vez que autores de presença mais discreta, como Cacaso, e de qualidade mais instável, como Fábio Júnior, constam na obra.

Essa mesma enciclopédia mostra em seu verbete “MPB” (: 542) que este conceito não tem constância histórica. O verbete (que, a nosso ver, equivocadamente, não distingue a sigla do título “Música Popular Brasileira”) mostra que a sigla surgiu a partir de 1959, como sinônimo de Bossa Nova. No entanto, com o grande sucesso do pop-rock brasileiro da “Jovem Guarda”, a partir da metade da década de 60, ela (reintitulada de MMPB) passa, não sem conflito, a designar toda música feita no Brasil, salvo o próprio *rock*, considerado alienígena e invasor. Porém, com a ascensão do Tropicalismo e o êxito de seus artistas participantes, a sigla passa a englobar, no final da década, aqueles cuja influência estrangeira não fosse tão radical. Curiosamente, durante a década de 70, a sigla

amplia seu alcance no vetor das influências anglo-saxônicas, mas continua a excluir os setores tradicionais da música brasileira, como o chamado “sambão” (de autores como Adoniran Barbosa, Martinho da Vila ou Clementina de Jesus) e aqueles ligados às camadas mais baixas da população (como o “brega” de autores como Odair José) (idem, ibidem). Essa tendência persiste até hoje, embora convivendo com outra, que admite a inclusão no rótulo de toda e qualquer música feita no Brasil e cantada em português.

O fato é que, mais do que um conjunto fixo de canções e de autores e cantores, ao qual se pode inequivocamente atribuir um rótulo, o que temos são posições em conflito, dentre as quais se pode distinguir três tipos principais:

1. Radicalmente fechadas: consideram Música Popular Brasileira apenas um número restrito de produções, que cumprem critérios construídos em cima de noções como “brasilidade”, “autenticidade”, “qualidade” etc. Como exemplo, temos as opiniões de críticos e pesquisadores de música como José Ramos Tinhorão;

2. Radicalmente abertas: consideram Música Popular Brasileira toda e qualquer canção produzida no Brasil independentemente de qualidade, origem de seu ritmo ou língua que utiliza;

3. Moderadas e flexíveis: com critérios definidos de acordo com interesses comerciais ou institucionais, admitem eventualmente sempre a inclusão de um ou outro autor ou gênero. É o caso do conceito de Música Popular Brasileira utilizado

pela extinta emissora paulistana Musical FM, que, na década de 90, se promove como a “Rádio MPB”. Ao excluir de sua programação samba de morro ou pagode, sertanejos autênticos ou urbanos, nordestinos (exceto Alceu Valença, Elba Ramalho e outros, com influência do *pop-rock*), bregas, música da velha guarda e qualquer gravação anterior a 1966 (: 542), ela define um conceito de Música Popular Brasileira dificilmente explicitável senão utilizando-se de argumentos de ordem comercial ou conjuntural⁶⁵.

Ao invés de optar por uma dessas posições, decidimos aqui reconhecer esse caráter instável e conflituoso como característica mesmo do tipo de prática discursiva que analisamos. Desse modo, qualquer fonte de dados empírica, seja ela a “opinião pública”, ou a “crítica especializada”, ou os “teóricos pesquisadores”, é ela mesma necessariamente uma fonte suspeita, pois faz parte dos embates inerentes à prática discursiva.

⁶⁵ Há que incluir, nesse caso, as emissoras ligadas às universidades públicas brasileiras. Tais emissoras normalmente concentram sua programação sobre um certo tipo de música consensualmente considerada MPB, mas reservam sessões especiais a outras variedades de canções que têm sua pertinência ao rótulo sob litígio. Assim, à música regional ou a gêneros como o samba tradicional ou o choro são reservados programas especializados, recebendo um tratamento mais ou menos semelhante àquele que recebe a música estrangeira.

A delimitação de tempo também é um problema que instaura outro paradoxo metodológico para nosso trabalho. Se concebemos que uma prática constituinte institui uma memória e se constitui historicamente inscrevendo um posicionamento, seguindo um exemplo e se (pro)pondo como modelo, é, na prática, impossível delimitar um recorte histórico que determine um início e um fim de uma prática desse tipo. Não é a toa que, na sua “História social da Música Popular Brasileira”, José Ramos Tinhorão (1998) vai buscar as origens da Música Popular Brasileira nos primórdios da estruturação urbana da Lisboa pré-capitalista!

Mais uma vez, os critérios só podem ser pouco isentos. São, ora de uma segunda mão, que já colocou sua marca no interior da prática discursiva (a da literatura “especializada”, de catalogação ou de divulgação), como um termômetro que altera com o calor de seu material a temperatura que vai aferir; ora tomados segundo a conveniência dos princípios de economia, de praticidade e de operabilidade metodológica de uma outra prática discursiva (a científica); ora obtidos a partir de uma *vox populi* totalmente enviesada pelos meios de comunicação de massa; e ainda, se se preferir um auxílio historiológico, são influenciados por gestos de auto-fundação, como aqueles cometidos pelos movimentos estéticos que pipocaram nos últimos 40 anos em nossa música.

Tendo consciência dessa problemática irreduzível, optamos então por estabelecer alguns limites na definição do corpus também baseados em literatura especializada, pelas vantagens que expomos anteriormente.

2.3 *Tempo*

Baseamo-nos no livro “A canção no tempo”, volume 2, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), para delimitar um período em que se enquadram as canções que fornecerão elementos para a discussão de nossa hipótese. Este livro abrange duas das seis fases em que os autores dividem este último século de música brasileira:

1ª fase: 1901 a 1916;

2ª fase: 1917 a 1928;

3ª fase: 1929 a 1945;

4ª fase: 1946 a 1957;

5ª fase: 1958 a 1972;

6ª fase: 1973 a 1985;

O volume 1 da obra é dedicado, portanto, às quatro primeiras fases. Os autores apontam como marco inicial da quinta fase o advento da Bossa Nova, cujo gesto inaugural foi o lançamento do disco “Chega de saudade”, de João Gilberto, em 10 de julho de 1958. Esta fase chega ao fim, conforme os autores, com a realização do último grande festival da canção, de 01 de setembro a 10 de outubro de 1972, pela TV Globo do Rio de Janeiro. A última fase vai do ano seguinte até 1985, ano em que coincidem a realização do primeiro “*Rock in Rio*”, a realização do “Festival dos Festivais”, pela Rede Globo de Televisão, e o advento da chamada “Nova República”, com a eleição indireta da chapa Tancredo Neves / José Sarney para a presidência da República.

Nosso trabalho recorrerá mais intensamente à sexta fase, sendo que serão contempladas de modo menos intenso não apenas as canções pertencentes à quinta fase, mas também as de uma fase mais recente, correspondente ao que se fez nos últimos quinze anos. Justificamos essa predominância das canções da sexta fase devido ao rico contexto histórico do qual elas participaram: os embates exigidos pela ditadura militar em suas fases de consolidação e decadência. É também o período em que a Música Popular Brasileira está menos dilacerada por movimentos estéticos (como a Tropicália, a Bossa Nova e a Jovem Guarda) e, conseqüentemente, um tempo de maior unidade.

Enfim, não tendo um período de tempo precisamente balizado, nosso corpus tem, porém, momentos privilegiados.

2.4 Espaço

Por outro lado, elegemos muito mais um universo de artistas, do que um conjunto de produções, o que dá ao corpus uma virtualidade que se soma a sua indefinição de base. Assim, como nosso interesse está voltado sobretudo para a **produção** lítero-musical, embora sejam produtos verbais o que será lingüisticamente analisado, será o efeito discursivo que representa determinada canção, no que ela mostra como gesto remissivo ou atitude ativa em relação a outros textos, a sua prática discursiva, ao interdiscurso e ao contexto que a possibilita, o principal cerne de nosso trabalho. Consideraremos então cada artista um agente inscrito em um posicionamento dentro da prática discursiva, e sua canção um elemento de construção, atualização ou redirecionamento das posições que o compõem.

Essa perspectiva nos distancia da lista fornecida pelos autores de “A canção no tempo”, pois o índice de “Personalidades e conjuntos musicais” que aparece no final do livro (1998: 335 - 353) toma por critério o “sucesso”, isto é, o êxito comercial (venda de discos, execução em rádio etc.) de uma ou mais canções dos artistas. Como está dito na apresentação do livro, ele “é, pode-se dizer, a história da música popular brasileira na segunda metade do século XX, *contada por suas canções de maior sucesso*” (: 9, grifo nosso). Isso faz com que, por exemplo, não apareça na lista um autor como o cantor e compositor mineiro Dércio Marques, embora conste dela outros, como Agepê e Odair José.

Poderíamos, por outro lado, lançar mão das famosas antologias que, a partir do início da década de 70, começaram a circular no Brasil em fascículos, vendidos semanalmente ou quinzenalmente em bancas de revista, dos quais se acompanhava um disco (“LP”) com uma seleção de canções de um ou mais compositores brasileiros. A primeira dessas antologias foi, ao que nos parece, a já citada “História da música popular brasileira”, editada no ano de 1970, em 52 fascículos, pela Editora Abril Cultural. Não dispomos de uma história mais detalhada desse gênero de publicação, mas sabemos que diversas coletâneas desse tipo foram publicadas posteriormente. A própria editora lançou uma 2ª edição “revista e atualizada” da primeira antologia em 1976 / 1977 (com a red denominação “Nova história da Música Popular Brasileira”) e uma terceira edição em 1982, com o título de “História da Música Popular Brasileira - grandes compositores”. No decorrer das décadas seguintes, outras foram lançadas, o que foi, aos poucos, não só consolidando e atualizando o gênero editorial, mas flexibilizando-o no critério qualidade. Mais recentemente, após um longo recesso, as antologias se tornaram uma febre editorial durante boa parte da última década, sendo que, desta vez, as canções apareceram em CDs que foram vinculados a jornais e revistas de grande circulação como suplemento ou brinde.

Examinemos duas publicações desse tipo, mais atuais, de editoras diferentes e publicadas mais ou menos no mesmo período. A primeira foi publicada pela Editora Globo, em 1996, e se intitula “MPB compositores”. Contém canções, já gravadas em CD, cantadas e/ou compostas pelos seguintes autores:

1. Chico Buarque;
2. Rita Lee;
3. Noel Rosa;
4. Raul Seixas;

5. Ary Baroso;
6. Cazuza;
7. Adoniran Barbosa;
8. Gilberto Gil;
9. Martinho da Vila;
10. João Bosco;
11. Gonzaguinha;
12. Cartola;
13. Tom Jobim;
14. Dorival Caimmi;
15. Ivan Lins;
16. Pixiguinha;
17. Paulinho da Viola;
18. Vinícius de Moraes;
19. Milton Nascimento;
20. Luiz Gonzaga;
21. Braguinha;
22. Moraes Moreira;
23. Lupiscínio Rodrigues;
24. Ataulfo Alves;
25. Djavan;
26. Nelson Cavaquinho;
27. Toquinho;
28. Dolores Duran;
29. Edu Lobo;
30. Geraldo Pereira;
31. Geraldo Vandré;
32. Zé Keti;
33. Alceu Valença;
34. Dominginhos;
35. Luiz Melodia;
36. Wilson Batista;
37. Assis Valente;
38. Guilherme Arantes;
39. Herivelto Martins;
40. Caetano Veloso.

Como o título da coleção indica, essa seleção exclui os intérpretes, embora consagre na realidade o compositor-cantor, pois não contempla aqueles que compõem apenas a letra, mas que estão sempre presentes na obra de alguns com os quais fizeram parcerias em grande maioria de suas composições. É o caso de João Bosco, Ivan Lins e Milton Nascimento, cuja produção artística é impensável sem a contribuição de seus parceiros (respectivamente Aldir Blanc, Vitor Martins e Fernando Brant).

A exclusão dos cantores é também problemática, pois, na música popular, eles são agentes fundamentais pelo seu papel de difusores da canção e de articuladores de uma certa arquitetura identitária do conjunto da música (uma vez que podem transitar entre os diversos posicionamentos ou ajudar a fundar ou consolidar posicionamentos específicos - basta ver o papel de uma cantora como Elis Regina na

organização de movimentos estéticos na década de 60). Vale ressaltar também seu papel na revelação de novos atores no interior da prática discursiva, o que acaba por gerar novas configurações nesse cenário. Poder-se-ia questionar se alguns autores constariam da lista acima sem a atuação decisiva de cantores como Elis Regina, Gal Costa ou Maria Bethânia e o grupo MPB4.

A segunda coleção é “Os Grandes da MPB”, editada pela editora espanhola *Ediciones del Prado* nos anos de 1996 e 1997. Ela apresenta uma lista bem mais longa e flexível de cantores e compositores:

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1. Caetano Veloso; | 25. Ney Mato Grosso; |
| 2. Elis Regina; | 26. Chitãozinho e Chororó; |
| 3. Milton Nascimento; | 27. Belchior; |
| 4. Chico Buarque; | 28. Fafá de Belém; |
| 5. Cazuza; | 29. Altemar Dutra; |
| 6. Maria Bethânia; | 30. Dominginhos; |
| 7. Gal Costa; | 31. Sérgio Reis; |
| 8. Gilberto Gil; | 32. Renato Teixeira; |
| 9. Martinho da Vila; | 33. Alcione; |
| 10. João Bosco; | 34. Luiz Melodia; |
| 11. Nelson Gonçalves; | 35. Emílio Santiago; |
| 12. Cartola; | 36. Rita Lee; |
| 13. Beth Carvalho; | 37. Zizi Possi; |
| 14. Raul Seixas; | 38. Eduardo Dusek; |
| 15. Mutantes; | 39. Wando; |
| 16. Erasmo Carlos; | 40. Jair Rodrigues; |
| 17. Zeca Pagodinho; | 41. Sylvia Telles; |
| 18. Moraes Moreira; | 42. Atila Alves; |
| 19. Nelson Cavaquinho; | 43. Rosa Maria; |
| 20. Baden Powell; | 44. Kleiton e Kledir; |
| 21. Tom Jobim; | 45. Geraldo Azevedo; |
| 22. MPB4; | 46. Quinteto Violado; |
| 23. Elba Ramalho; | 47. Vinícius de Moraes; |
| 24. João Nogueira; | 48. Ângela Ro Rô; |

- | | |
|---------------------------|------------------|
| 49. Leila Pinheiro; | 52. Os Cariocas; |
| 50. Sá e Guarabira; | 53. Ronnie Von; |
| 51. Leci Brandão; | 54. Toquinho; |
| 55. Jakson do Pandeiro; | |
| 56. Roupas Nova; | |
| 57. Boca Livre; | |
| 58. Agepê; | |
| 59. Quarteto em Cy; | |
| 60. Agostinho dos Santos. | |

Essa coleção, como se pode notar, diferentemente da anterior, contempla cantores e também grupos musicais, e apresenta em sua lista autores de inserção questionável no que se chama MPB, como Ronnie Von, Sérgio Reis e Chitãozinho e Chororó, Agepê, e outros.

Ambas as listas pecam por omitir letristas em geral, artistas de menor visibilidade mas nem por isso desprezíveis do ponto de vista qualitativo (como Fátima Guedes, Joyce e Sueli Costa) e mesmo outros que alcançaram sucesso e uma certa notoriedade nos últimos 30 anos (como Jorge Benjor, Francis Hime, Beto Guedes, Ednardo e Fagner). Faltam também grupos como os Novos Baianos. Sente-se ainda a ausência de importantes cantores como Simone, Leny Andrade, Rosa Passos, Olívia Byington, e, por incrível que pareça, João Gilberto e Nara Leão.

Muito estranha é também a falta do cantor e compositor Roberto Carlos em uma lista tão flexível. Dada a popularidade desse artista, só questões de ordem comercial (relacionadas a direitos autorais, de cessão da imagem e dos fonogramas etc.) explicariam sua ausência. Isso nos leva a supor que critérios desse tipo (bem como os de comodidade no recolhimento dos fonogramas) certamente foram usados na seleção dos artistas. Além disso, esse fato, de um lado, depõe contra o seu grau

de isenção, mas, por outro, revela o fato incontornável da questão mercadológica no cenário lítero-musical brasileiro.

Mais coerente e mais completa é a lista elaborada por Antonio Carlos Miguel (1999) em seu “Guia de MPB em CD - uma discoteca básica da música popular brasileira”, que apresenta os seguintes artistas:

- | | |
|--------------------------|--------------------------|
| 1. Adoniran Barbosa; | 26. Cartola; |
| 2. Adriana Calcanhoto; | 27. Cássia Eller; |
| 3. Alaíde Costa; | 28. Cassiano; |
| 4. Alceu Valença; | 29. Cauby Peixoto; |
| 5. Alcione; | 30. Cazuza; |
| 6. Aldir Blanc; | 31. Celso Viáfora; |
| 7. Ângela Maria; | 32. Chico Buarque; |
| 8. Antônio Carlos Jobim; | 33. Chico Science; |
| 9. Antônio Nóbrega; | 34. Chiquinha Gonzaga; |
| 10. Araci de Almeida; | 35. Ciro Monteiro; |
| 11. Arnaldo Antunes; | 36. Clementina de Jesus; |
| 12. Arnaldo Baptista; | 37. Custódio Mesquita; |
| 13. Arrigo Barnabé; | 38. Dalva de Oliveira; |
| 14. Ary Baroso; | 39. Dick Farney; |
| 15. Assis Valente; | 40. Djavan; |
| 16. Azael Alves; | 41. Dolores Duran; |
| 17. Baden Powell; | 42. Dona Ivone Lara; |
| 18. Beto Guedes; | 43. Dóris Monteiro; |
| 19. Billy Blanco; | 44. Dorival Caymmi; |
| 20. Caetano Veloso; | 45. Ed Mota; |
| 21. Os Cariocas; | 46. Edu Lobo; |
| 22. Carlinhos Brown; | 47. Eduardo Gudin; |
| 23. Carlos Lyra; | 48. Egberto Gismonti; |
| 24. Carmen Costa; | 49. Elba Ramalho; |
| 25. Carmen Miranda; | 50. Elis Regina; |
| 51. Elizeth Cardoso; | 58. Fagner; |
| 52. Elomar; | 59. Flávio Venturini; |
| 53. Elton Medeiros; | 60. Francisco Alves; |
| 54. Elza Soares; | 61. Francis Hime; |
| 55. Emílio Santiago; | 62. Gal Costa; |
| 56. Erasmo Carlos; | 63. Geraldo Azevedo; |
| 57. Fafá de Belém; | 64. Geraldo Pereira; |

65. Geraldo Vandré;
66. Gilberto Gil;
67. Guilherme Arantes;
68. Guinga;
69. Herivelto Martins;
70. Hermeto Pascoal;
71. Hermínio Bello de Carvalho;
72. Ismael Silva;
73. Itamar Assumpção;
74. Ivan Lins;
75. Jair Rodrigues;
76. Jakson do Pandeiro;
77. Jamelão;
78. Jards Macalé;
79. João Bosco;
80. João de Barro;
81. João do Vale;
82. João Donato;
83. João Gilberto;
84. João Nogueira;
85. Johnny Alf;
86. Jorge Benjor;
87. Joyce;
88. Leila Pinheiro;
89. Lenine;
90. Leny Andrade;
91. Lô Borges;
92. Lúcio Alves;
93. Luiz Gonzaga;
94. Luiz Melodia;
95. Luiz Tatit;
96. Lulu Santos;
97. Lupiscínio Rodrigues;
98. Marcos Valle;
99. Maria Bethânia;
100. Marina Lima;
101. Mário Reis;
102. Marisa Monte;
103. Martinho da Vila;
104. Maysa;
105. Milton;
106. Milton Nascimento;
107. Moraes Moreira;
108. MPB-4;
109. Mutantes;
110. Nana Caymmi;
111. Nara Leão;
112. Nei Lopes;
113. Nelson Cavaquinho;
114. Nelson Gonçalves;
115. Ney Matogrosso;
116. Noel Rosa;
117. Novos Baianos;
118. Orlando Silva;
119. Paulinho da Viola;
120. Paulo César Pinheiro;
121. Pixiguinha;
122. Quarteto em Cy;
123. Raul Seixas;
124. Rita Lee;
125. Roberto Carlos;
126. Roberto Silva;
127. Ronaldo Bastos;
128. Sérgio Mendes;
129. Sérgio Ricardo;
130. Silvio Caldas;

- | | |
|--------------------------|----------------------|
| 131. Simone; | 141. Walter Franco; |
| 132. Sueli Costa; | 142. Wilson Batista; |
| 133. Sylvia Telles; | 143. Wilson Simonal; |
| 134. Tamba Trio; | 144. Xangai; |
| 135. Tim Maia; | 145. Zé Kéti; |
| 136. Tito Madi; | 146. Zé Ramalho; |
| 137. Tom Zé; | 147. Zé Renato; |
| 138. Toninho Horta; | 148. Zeca Pagodinho; |
| 139. Vânia Bastos; | 149. Zizi Possi; |
| 140. Vinícius de Moraes; | |

Essa lista utiliza um critério bem objetivo: todos são autores nominais de CDs, ainda que alguns não os tenham lançado em vida. Critério que, de antemão, exclui a categoria dos letristas que não tomaram a iniciativa de cantar suas canções, como Abel Silva, Antônio Cícero ou Wally Salomão⁶⁶. Ela, no entanto, tem a vantagem de incluir autores de apelo pouco comercial, desconhecidos do grande público, mas de talento reconhecido pela crítica, como Celso Viáfara, Luiz Tatit, Guinga e outros. Mesmo assim, esquece importantes nomes, que as antologias anteriores contemplam, quais sejam:

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Ângela Rô Rô; | 10. Quinteto Violado; |
| 2. Belchior; | 11. Renato Teixeira; |
| 3. Beth Carvalho; | 12. Rosa Maria; |
| 4. Boca Livre; | 13. Roberto Carlos; |
| 5. Dominginhos; | 14. Roupas Nova; |
| 6. Eduardo Dusek; | 15. Sá e Guarabyra; |
| 7. Gonzaguinha; | 16. Toquinho; |
| 8. Kleiton e Kledir; | |
| 9. Leci Brandão; | |

⁶⁶ Isso não significa que os letristas deixem de aparecer indiretamente nas obras e coleções em questão.

Por outro lado, deixa de lado, com razão, nomes como os de Wando, Chitãozinho e Chororó, Ronnie Von e Agepê, que aparecem na antologia vista anteriormente.

Não fazemos restrição a nenhum nome constante na lista, mas não vemos razão para que a lista de Miguel não tenha incluído nomes como os de:

- | | |
|------------------------------------|-------------------------|
| 1. Amelinha; | 20. Eliete Negreiros; |
| 2. Baby do Brasil (Baby Consuelo); | 21. Eugênio Leandro; |
| 3. Caio Sílvio; | 22. Fábio Paes; |
| 4. Carlinhos Vergueiro; | 23. Fátima Guedes; |
| 5. Carlos Pita; | 24. Flávio Henrique; |
| 6. Cátia de França; | 25. Gabriel O Pensador; |
| 7. Celso Adolfo; | 26. Graco; |
| 8. Chico César; | 27. Hilton Accioly; |
| 9. Cida Moreyra; | 28. João Bá; |
| 10. Claudio Nucci; | 29. Jorge de Altinho; |
| 11. Clésio; | 30. Jorge Mautner; |
| 12. Climério; | 31. José Miguel Wisnik; |
| 13. Clodo; | 32. Leoni; |
| 14. Cristina Buarque; | 33. Lobão; |
| 15. Danilo Caymmi; | 34. Luli e Lucina; |
| 16. Dércio Marques; | 35. Maria Creuza; |
| 17. Diana Pequeno; | 36. Mestre Ambrósio; |
| 18. Dori Caymmi; | 37. Miúcha; |
| 19. Eduardo Gudin; | 38. Moacyr Luz; |
| | 39. Ná Ozetti; |

- | | |
|--------------------------|-------------------------|
| 40. Nando Cordel; | 57. Rosa Passos; |
| 41. Nando Reis; | 58. Roze; |
| 42. Olívia Byington; | 59. Sérgio Sampaio; |
| 43. Olívia Hime; | 60. Sidney Miller; |
| 44. Orlando Moraes; | 61. Tadeu Franco; |
| 45. Oswaldo Montenegro; | 62. Taiguara; |
| 46. Papete; | 63. Tavinho Moura; |
| 47. Paula Toller; | 64. Teca Calazans; |
| 48. Paulinho Moska; | 65. Tetê Espíndola; |
| 49. Paulinho Pedra Azul; | 66. Tėti; |
| 50. Petrúcio Maia; | 67. Titane; |
| 51. Pingo de Fortaleza; | 68. Tunai; |
| 52. Renato Motha; | 69. Vinícius Cantuária; |
| 53. Ricardo Bezerra; | 70. Vital Farias; |
| 54. Roberto de Carvalho; | 71. Wilson Aragão; |
| 55. Roberto Menescal; | 72. Zeca Baleiro; |
| 56. Rodger Rogério; | 73. Zezé Mota. |

Assim, fazendo um apanhado geral das listas analisadas, adicionemos os 73 nomes que viemos de citar aos 149 da lista de Miguel. Temos ainda que acrescentar a uma lista geral os nomes dos seguintes letristas:

- | | |
|---------------------------|---------------------|
| 1. Abel Silva; | 9. Carlos Rennó; |
| 2. Antônio Carlos Capinam | 10. Dudu Falcão; |
| 3. Antônio Cícero; | 11. Fausto Nilo; |
| 4. Antônio José Brandão; | 12. Fernando Brant; |
| 5. Augusto Pontes; | 13. Galvão; |
| 6. Bráulio Tavares; | 14. Juca Filho; |
| 7. Cacaso; | 15. Márcio Borges; |
| 8. Carlos Fernando; | 16. Murilo Antunes; |

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 17. Paulo Coelho; | 22. Sérgio Natureza; |
| 18. Renato Rocha. | 23. Torquato Neto; |
| 19. Ronaldo Bastos; | 24. Vitor Martins; |
| 20. Ronaldo Bôscoli; | 25. Wally Salomão; |
| 21. Ruy Guerra; | 26. Xico Chaves; |

Finalmente, cabe incluir o nome de alguns instrumentistas, que, embora não tenham produzido um número significativo de peças lítero-musicais⁶⁷, deram grande contribuição à carreira de diversos artistas, chegando eventualmente a cantar e a compor canções:

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| 1. Armandinho; | 11. Oswaldinho; |
| 2. Arthur Moreira Lima; | 12. Paulinho Nogueira; |
| 3. César Camargo Mariano; | 13. Paulo Moura; |
| 4. Cristóvão Bastos; | 14. Rafael Rabello; |
| 5. Gilson Peranzetta; | 15. Robertinho do Recife; |
| 6. Manassés; | 16. Rogério Duprat; |
| 7. Maurício Einhorn; | 17. Sebastião Tapajós; |
| 8. Naná Vasconcelos; | 18. Wagner Tiso; |
| 9. Nelson Ângelo; | 19. Waldonys. |
| 10. Nonato Luiz; | |

⁶⁷ Mesmo assim, alguns constam de uma ou outra lista apresentada acima, como é o caso de Egberto Gismonti.

Somando todos os nomes listados até então, ou seja, a lista de Miguel e as outras que apresentamos, temos 265 nomes. Não só essa lista não é exaustiva, mas é preciso considerar que esses nomes nos conduzem a uma comunidade discursiva muito maior, formada por outros que participam isoladamente em uma ou outra composição ao lado de qualquer um desses artistas (como desconhecidos como José Caradípia⁶⁸, Hélio Contreiras⁶⁹, Marino Pinto⁷⁰, José Carlos Penna⁷¹, Fogaça⁷² etc.)

2.5 *Tempo x espaço*

Resta-nos agora cruzar os dois recortes que estabelecemos para delimitar nosso espaço discursivo, o que consiste basicamente em excluir da lista de 265 nomes aqueles que não pertencem ao período determinado. Tal operação não é fácil, uma vez que é naturalmente muito difícil determinar a que tempo pertencem alguns compositores. Um exemplo é Dorival Caymmi, que produziu esparsamente canções durante toda sua vida como compositor, embora seja considerado um autor da chamada “velha guarda” (Severiano e Mello, 1998 : 17). Há também aqueles que produziram suas canções em época anterior, mas que só foram reconhecidos no período em questão. É o caso de Cartola e Nelson Cavaquinho (idem : 16). E há,

⁶⁸ Autor de “Asa morena” (1982), composição que fez muito sucesso na voz de Zizi Possi, no início da década.

⁶⁹ Parceiro do cantor e compositor Xangai em várias canções, tem também discos lançados.

⁷⁰ É autor, ao lado de Tom Jobim, da canção “Ai quem me dera” (1981).

⁷¹ É autor, ao lado de Belchior, da canção “Comentário a respeito de John” (1981), que fez bastante sucesso no início da década de 80.

finalmente, o caso daqueles cuja carreira foi prematuramente interrompida e que acabaram tendo relativamente pouca influência no conjunto geral da Música Popular Brasileira, embora se pudesse vislumbrar a grande contribuição que sua obra poderia vir a dar. É o caso de Torquato Neto (†1972), Milton Carlos (†1976 - não consta da lista) e Chico Science (†1997).

Nota-se que a lista já é bastante depurada em relação ao fator tempo, grande parte dos autores tendo a maior parte de suas canções compostas ou gravadas após 1958. Aplicando-se, portanto, o critério tempo apenas a canções, tem-se uma lista definitiva que exclui naturalmente apenas aqueles que morreram antes de 1958. É o caso de:

1. Assis Valente;
2. Carmen Miranda;
3. Chiquinha Gonzaga;
4. Custódio Mesquita;
5. Francisco Alves;
6. Geraldo Pereira;
7. Noel Rosa;

Isso não impede que qualquer um desses compositores apareça na voz de um dos cantores da época pretendida e seja, então, “atualizado”. É o caso de Noel Rosa

⁷² Compositor e cantor gaúcho, é mais conhecido por ser atualmente Senador da República pelo PMDB do Rio Grande do Sul.

e Assis Valente, que tiveram várias regravações na voz de artistas como os Novos Baianos, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Olívia Byington etc. Além disso, mesmo que, no final das contas, só sejam analisadas canções da época definida, os demais artistas entrarão no corpo geral do trabalho como membros de *archéions*. Resta lembrar que, mesmo tendo definido de modo mais ou menos preciso nosso espaço discursivo, nosso corpus permanece virtual, o que significa que qualquer canção de qualquer compositor da lista é suscetível de ser analisada.

Para resumir a descrição do campo discursivo aqui estabelecido, propomos a seguinte formulação:

Terá corpo intersemiótico (lingüístico ou melódico) suscetível de ser analisado toda canção produzida ou difundida exclusivamente no período de 1958 a 1998 (40 anos), pelos compositores constantes de uma lista de 249 nomes extraídos e triados das seguintes fontes:

+ MIGUEL, Antonio Carlos.(1999). *Guia de MPB em CD - uma discoteca básica da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

+ Vários autores. (1996). *MPB compositores*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

+ Vários autores. (1996 - 1997). *Os Grandes da MPB*. Rio de Janeiro: Ediciones del Prado.

+ Os nomes acrescentados neste capítulo.

Queremos, por fim, chamar mais uma vez a atenção para o fato de serem as três primeiras fontes elas mesmas produzidas por agentes do interior da própria prática discursiva, uma vez que fazem parte do que Maingueneau e Cossuta (1995)

denominam “papéis sócio-discursivos secundários”, ou seja, são membros de toda uma rede sócio-discursiva de caráter hierárquico mobilizados com o fim de comentar, resumir, interpretar, reproduzir os enunciados primeiros, que são as próprias canções.

A HETEROGENEIDADE NO
DISCURSO LÍTERO-MUSICAL
BRASILEIRO

*Diz o I Ching: divino é saber
o que distingue você de você
você dos outros, do outro você
você do mundo, do você do ser...*

(“Você e você”, Gilberto Gil, 1993)

3. A HETEROGENEIDADE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

3.1 *Considerações iniciais*

Esclarecemos, no primeiro capítulo, que uma característica básica de toda prática discursiva é o estabelecimento de **posicionamentos**: a inserção dos sujeitos em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual. Posicionamentos implicam não apenas idéias, mas a existência de **comunidades discursivas**, que partilham um conjunto de ritos, normas e modos de ser correspondentes a uma série de papéis sócio-discursivos, que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular textos.

Veremos aqui como alguns posicionamentos e comunidades discursivas se organizam na música brasileira.

Ressalvemos antes que é comum na música brasileira a rejeição a qualquer tipo de rotulação. Deve-se compreender essa rejeição como uma forma de afirmação de liberdade: muitos autores ou cantores brasileiros recusam qualquer restrição que os impeça de trilhar novos caminhos, de experimentar novos recursos estéticos de outras vertentes da música brasileira ou estrangeira, popular ou erudita. Isso, mesmo que, na prática, acabem concentrando a maior parte de sua produção musical na exploração dos princípios estéticos definidos por uma vertente específica.

Um bom exemplo disso é a cantora Elba Ramalho, que inicia sua carreira fonográfica fazendo um trabalho em que reúne elementos das várias vertentes

ligadas a uma certa nordestinidade, gravando trabalhos de forrozeiros, como Luiz Gonzaga, Sivuca e outros; de regionalistas urbanos como Zé Ramalho, Pedro Osmar e Bráulio Tavares; e de cantadores da caatinga, como Elomar Figueira de Mello e Vital Farias. No entanto, posteriormente, a cantora incursiona por outras vertentes da música brasileira, gravando Chico Buarque de Holanda, Tunai, Caetano Veloso etc. Nunca deixou, porém, de incluir, mesmo em seus discos mais ecléticos, gêneros como o xote, o arrasta-pé, o frevo e a toada.

Mas, como ressalta Maingueneau (1995), o próprio dizer-se ou mostrar-se abstraído de qualquer vertente ou tendência não passa ele mesmo de um posicionamento, o daqueles que se dizem acima de qualquer posicionamento. Veremos que essa tendência será denominada de **MPB**, aquela que pretende representar o núcleo-síntese da música brasileira.

Mesmo assim, é necessário fazer quatro advertências:

1. procuramos definir os posicionamentos procurando, ao máximo possível, basear-nos em gestos de auto-definição *dos próprios sujeitos envolvidos*;

2. procuramos encarar os posicionamentos como momentos de um percurso, daí eles não poderem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos. Mais do que um rótulo, eles são momentos historicamente datados, que podem abranger toda a carreira do artista ou apenas uma pequena parte;

3. consideramos que um mesmo artista, por outro lado, pode participar de vários posicionamentos simultaneamente. Carlinhos Brown, por exemplo, divide

sua carreira de um lado em uma produção que poderia ser caracterizada como “afrobrasileira *pop*”, e por outro em uma produção intensamente dedicada à música baiana “de raiz” (a chamada “*axé music*”), enquanto líder do grupo Timbalada;

4. mesmo que certas canções não tenham sido compostas originalmente com o objetivo de retratar determinado conteúdo concernente ao investimento de um posicionamento específico, elas foram levadas em conta e consideradas como significativas no posicionamento, uma vez que, a nosso ver, a escolha das canções nunca é casual e necessariamente está relacionada com os critérios internos à tendência do cantor. Assim, quando Raimundo Fagner decide gravar uma canção da Jovem Guarda, versão de uma canção americana, como “Nasci para chorar” (op.cit.), ele não está se distanciando dos cânones de seu posicionamento, mas integrando uma canção cuja letra se coaduna perfeitamente com o investimento ético do grupo e, ao mesmo tempo, indicando, já no primeiro disco, sua posição em relação à questão do estrangeiro e do nacional na música brasileira. Além do mais, em casos como esse, acontece uma recontextualização da canção, que é adaptada aos investimentos do posicionamento.

3.2 *Pluralidade na diversidade: posicionamentos na Música Popular Brasileira*

É tema recorrente nos meios que comentam a MPB a multiplicidade de ritmos, estilos e propostas estéticas que povoam o panorama lítero-musical brasileiro. No entanto, essa diversidade não se dá sem conflitos e vacilos, nem tem organização evidente. Diferentemente de outros campos discursivos, como é o caso da religião e da ciência, onde grupos, correntes, tendências etc. se definem, se organizam e se estabilizam mediante estatutos e ideologias razoavelmente bem definidos, o discurso lítero-musical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente.

Não pretendemos empreender aqui uma descrição pormenorizada de todos os posicionamentos do campo, mas apenas indicar maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas no período que elegemos.

Levando-se em conta as canções do período e o discurso de comentaristas e dos próprios compositores acerca dessas canções, podemos identificar cinco formas de marcações identitárias:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.);

- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue *beat* etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (*pop*, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Normalmente essas formas se inter cruzam e se sobrepõem, podendo-se, assim, falar de nordestinos pop, samba-jazzistas etc. Cada uma delas não implica apenas conteúdos verbo-melódicos definidos, mas uma prática discursiva que supõe modos de cantar, compor, comportar-se, tocar, difundir etc. coerentes com esses conteúdos, como veremos na breve descrição de alguns dos posicionamentos, que empreenderemos a seguir.

3.2.1 Movimentos estético-ideológicos

Antes de falarem em “movimentos”, os pesquisadores⁷³ costumam localizar dois momentos de descontinuidade na produção lítero-musical brasileira já nos momentos de sua fundação. São os seguintes:

⁷³ Mello e Severiano (1998), Tinhorão (1998), Vianna (1995) e Wisnik (1999).

+ A fixação e formalização do samba: com a gravação de “Pelo telefone”, por Donga, em 1917, o que ficou conhecido como **samba**, gênero que surgiu no Rio de Janeiro em festas onde se tocavam instrumentos musicais e se improvisavam cânticos em formas rítmicas variadas, adquiriu formato mais ou menos definido. Até então, o samba era produção coletiva; não era propriamente um ritmo, mas uma festa; as melodias não tinham um início e um final definido; as letras mudavam a cada dia, conservando apenas alguns temas básicos e alguns poucos versos que acabavam se cristalizando e virando refrãos. Com a fonografação, o gênero passa a ter uma autoria oficial e individualizada, a ser objeto de uma composição consciente; a utilizar instrumentos específicos, harmonias e formações orquestrais próprias; as letras passaram a ter uma unidade temática e temas de predileção; o tempo de duração se reduz e passa a ser programado para poder ser decorado e cantado com mais facilidade fora dos círculos de sua produção; é acrescentado também o meio gráfico de veiculação, o que permite um maior controle sobre o texto e a melodia e uma regulamentação da questão da autoria; passa a haver uma maior homogeneidade no ritmo, o que torna possível sua utilização em desfiles e torneios competitivos;

+ A massificação da música popular, iniciada com o surgimento das primeiras emissoras comerciais de rádio na década de 30 - a chamada “época de ouro” da música popular brasileira - consolida ainda mais esse processo. A música popular desse contexto histórico emerge da semi-clandestinidade e é integrada política e economicamente. A música popular, representada principalmente pelo samba, recebe incentivo oficial, na medida em que “poderia representar (um)

símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o projeto econômico implantado com a Revolução de 1930” (Tinhorão, 1998 : 299), passando a integrar programas oficiais de propaganda, cultura, educação e de intercâmbio internacional. “Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um ethos cívico e disciplinador” (Wisnik, 1999 : 120). É também uma época em que a canção se torna um produto comercial e os músicos se profissionalizam: grandes gravadoras nacionais e estrangeiras se instalam no país e compõem *stafs* de compositores, cantores e instrumentistas. No final do período (anos 50), dá-se uma grande diversificação de nossa produção lítero-musical, uma vez que entram em cena vertentes oriundas de outras regiões do país (do Nordeste, Luiz Gonzaga; do Sul, Lupiscínio Rodrigues), ao mesmo tempo em que aumenta a influência da música estrangeira (especialmente a americana - com o *jazz* - e a hispano-americana - com o bolero);

Nenhuma dessas discontinuidades resultaram de ou em “movimentos”, tal como a esfera artístico-literária *savante* habituara-se a organizar: um conjunto de “bandeiras” estético-ideológicas, formalmente anunciadas através de eventos e manifestos fundadores, por um grupo organizado. Assim, o fechamento dessa espécie de “infância” da canção brasileira, em que ela parece seguir rumos ditados pelos interesses político-econômicos das elites, será marcado por um movimento que vai abrir um ciclo de movimentos: a Bossa Nova:

A bossa nova veio pôr um fim nesse estado de inocência já integrado e ainda pré-”MPB”; ela criou a cisão irreparável e fecunda entre dois patamares da música popular: o romantismo de massa (...) e a música “intelectualizada”... (Wisnik, op. cit.: 121)

Não se deve esperar, entretanto, que os movimentos musicais tenham as mesmas feições dos movimentos de outros campos artísticos. Dificilmente veremos, por exemplo, a presença do gênero **manifesto escrito** explicitando as idéias de um movimento musical. Isto vai ser efetuado através das próprias canções, e os “shows” ou os lançamentos de disco serão os momentos privilegiados para a exposição das propostas por meio de canções e discursos.

A existência de movimentos na música brasileira, portanto, tem localização histórica bem datada. Eles ocorreram no período que vai de 1959, com o advento da Bossa Nova, até 1969, com o fim do Tropicalismo. A rigor, apenas cinco manifestações podem ser consideradas movimentos: a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo, a MPB (Música Popular Brasileira) e a Jovem Guarda.

Faremos, a seguir, breves descrições de três desses posicionamentos (Bossa Nova, a Canção de Protesto e o Tropicalismo), os quais consideramos mais marcantes e que autenticamente promoveram rupturas, uma vez que os promotores da Jovem Guarda, a exceção de Roberto e Erasmo Carlos, não sobreviveram artisticamente à voga, e os da MPB (Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina etc.) realizaram muito mais uma atividade continuísta da Bossa Nova. Assinalaremos em cada um dos três movimentos a relação entre as propostas estético-ideológicas e os investimentos (éticos, enunciativos etc.) correspondentes.

3.2.1.1 A Bossa Nova

Autores como Ricardo (1991) e Naves (1998) negam à Bossa Nova o caráter de movimento. O primeiro autor, ele mesmo ex-integrante do grupo que a inaugurou, argumenta que:

...João (Gilberto), procurado por compositores iniciantes, ensinou-lhes sua poética, para que fizessem sambas que ele mesmo veio a gravar. Este fato não gerou nem caracterizou um movimento, como muitos acreditam, mas sim uma cópia de seu estilo, cuja estrutura revolucionou o jeito do brasileiro cantar. (...) . O fato de João ter gravado alguns dos trabalhos daqueles meninos não os autorizava a fazer daquilo um movimento. Tom, Vinícius, Johnny Alf, Caymmi, Donato não tinham a carteirinha. Suas músicas foram adaptadas à bossa de João. Eles seguiriam sendo o que são até hoje, mesmo que João não os tivesse gravado, ou mesmo que não estivessem inseridos na bossa nova. Se alguém fez movimento, foi João Gilberto sozinho. (Ricardo, 1991: 134)

Usando quase os mesmos argumentos, Naves declara:

Retomando a questão das discontinuidades promovidas pela bossa nova, é importante esclarecer que, ao me referir ao estilo conciso e racional inaugurado por esta tendência musical, atenho-me basicamente à linha assumida por João Gilberto, o principal expoente dessa forma estética. Pois foi ele realmente que, à maneira de um demiurgo, deu forma à bossa nova, mesmo porque este tipo de criação musical não resultou de um projeto compartilhado por vários músicos. Dito em outras palavras, a bossa nova não constituiu um movimento, mas foi obra de um autor individual. (Naves, 1998 : 218)

Já outros autores, como Tinhorão (1998), Campos (1993) e Sant'Anna (1986), qualificam a Bossa Nova, sem mais questionamentos, como um movimento. Ao incluirmos aqui a Bossa Nova como um movimento, estamos evidentemente aderindo à posição desses autores, pois, invertendo o raciocínio de Ricardo, acreditamos que o fato de uma ruptura estético-ideológica ter sido liderada ou suscitada por um único artista (?), de modo algum desautoriza dizermos que houve um movimento. O que é um movimento, senão justamente esse processo de propagação de idéias e comportamentos conscientemente engendrado por sujeitos (ou por **um** sujeito), que acaba por conquistar adesões fervorosas e profundas muitas vezes não autorizadas?

Assim, consideramos que o movimento Bossa Nova teve como marco inaugural o lançamento do disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto, em 1958; como líderes, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes; e, como principais seguidores, Carlos Lira, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, João Donato, dentre outros. Resumiremos, a seguir, baseados em Brito (1993), Medaglia (1993) e Sant'anna (1986), algumas características do movimento no plano musical e no plano verbal, destacando a implicação no plano ético e nos domínios enunciativos.

A) No plano musical:

+ Concepção camerística: ao contrário da música popular brasileira anterior, que destacava a melodia, e conseqüentemente, o canto em detrimento da harmonização instrumental do conjunto, “na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais...” (Brito, op. cit. : 22);

+ Modo de cantar: evita-se quaisquer tipos de floreios vocais, tais como “trinados”, vibratos, grandiloqüência, agudos gritantes, prolongamento de notas, variação de intensidade etc., de forma a não se opor cantor a acompanhamento musical, tal como se opõe solista a orquestra, pois, na bossa nova, o cantor integra-se no conjunto como mais um instrumento (idem, ibidem);

+ Modo de tocar: ao contrário da música popular anterior, a bossa nova assume o gosto pelas harmonias complexas, por acordes alterados, dissonantes e dispostos em seqüência inusitada. Nos instrumentos de base (violão ou piano), a batida, tal como o canto, é contida, evitando-se virtuosismo e exibicionismo. Por outro lado, o ritmo da sucessão de acordes pelo violão é levemente defasado em relação ao canto, dando a impressão de executar mais do que um simples acompanhamento harmônico;

+ Ritmo: embora o gênero rítmico privilegiado pela Bossa Nova tenha sido o samba, executado de modo “contido” e suave, como ressalta Brito (: 32), ela não se limita a um determinado gênero, comportando manifestações variadas, como valsas, serestas, marchas etc.

B) No plano verbal:

+ Utiliza-se um vocabulário reduzido e simples, que procura retratar a fala e o ambiente da classe média em suas manifestações sentimentais (Sant'anna, op. cit. : 216), substituindo o léxico típico do discurso das canções de fases anteriores por outro em maior consonância com esse novo contexto. Assim, expressões como “cabrocha”, “requebrado” e “mulata” são substituídas respectivamente por “garota”, “balanço” e “morena” (Medaglia, op. cit.: 72);

+ “Reabilitam-se o jogo da linguagem e a alegria da composição que no período anterior estava reservada apenas para as músicas primitivas e carnavalescas” (Sant'anna, op. cit. : 217), como mostram composições como “O pato”, “Telefone” e “Lobo bobo”;

+ Utilizam-se recursos metalingüísticos e auto-referenciais em “canções-manifesto”, como “Samba de uma nota só” e “Desafinado”, em que se dá uma integração entre texto e melodia pioneira na história da música popular brasileira;

+ Suas canções românticas substituem o dramático da canção anterior pelo lírico; símbolos como “o amor, o sorriso e a flor”, título do 2º LP de João Gilberto

(1960), estão em perfeita consonância com uma certa leveza ao encarar conjunções ou desilusões amorosas, expostas em textos intimistas e subjetivistas.

C) Investimento ético e enunciativo:

Uma das definições para o verbete “bossa”, do Dicionário Aurélio Eletrônico (Ferreira, 1994), é a de que se trata de uma gíria brasileira que designa um “atributo ou qualidade peculiar a pessoa ou coisa, que faz que elas agradem, chamem a atenção, se distingam de uma ou de outra”. Ou seja, a gíria “bossa” designa algo semelhante a **etos**. Isto indica a consciência do movimento de que a bossa nova não era um gênero musical, mas um jeito novo de tocar, cantar e compor música brasileira. É, então, sintomático que boa parte das canções que João Gilberto gravou durante toda a sua carreira tenham sido colhidas do cancionero tradicional.

Sem desprezar a heterogeneidade do movimento, acreditamos que o etos que recebe mais investimento é o do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço - seja o de seu apartamento (“Corcovado”⁷⁴, Tom Jobim, 1960), o de sua mesa no bar (“Fotografia”⁷⁵, idem,

⁷⁴ “Um cantinho, um violão / esse amor uma canção / pra fazer feliz a quem se ama / muita calma pra pensar / e ter tempo pra se amar / da janela vê-se o Corcovado / o Redentor, que lindo!”

⁷⁵ “Eu, você, nós dois / aqui nesse terraço à beira-mar / o sol já vai caindo e o seu olhar / parece acompanhar a cor do mar...”

1959) ou de seu próprio corpo (“Chega de saudade”⁷⁶, Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1958). Sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, sua corporalidade compõe igualmente um etos emocionalmente frágil e sensível (“Insensatez”⁷⁷, Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1961), que oscila facilmente da tristeza à alegria e da alegria à tristeza (“Meditação”, Tom Jobim / Newton Mendonça, 1960)⁷⁸, sujeito ao pranto ao menor risco de abandono do ser amado, mesmo que momentâneo (“Eu sei que vou te amar”⁷⁹, Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1959).

Compreende-se que a fragilidade desse etos demande espaços protegidos. Espaços que se manifestam na topografia de diversas canções, mas também nos próprios domínios enunciativos escolhidos pelo movimento, em perfeita coerência com a expressão melódico-rítmica que comentamos anteriormente. Os bossanovistas

⁷⁶ “Dentro dos meus braços / os abraços hão de ser milhões de abraços / apertado assim, colado assim, calado assim / abraços e carinhos e beijinhos sem ter fim...”

⁷⁷ “A insensatez / que você fez / coração mais sem cuidado // Fez chorar de dor / o seu amor / um amor tão delicado // ah! Porque você foi fraco assim / assim tão desalmado...”

⁷⁸ “Quem acreditou / no amor, no sorriso, na flor / então sonhou, sonhou... // e perdeu a paz, / o amor, o sorriso e a flor / se transformam depressa demais...”

⁷⁹ “Eu sei que vou chorar / a cada ausência tua eu vou chorar / mas cada volta tua há de apagar / o que essa tua ausência me causou...”

privilegiarão, como lugar de pré-difusão, o aconchego dos apartamentos da Zona Sul carioca e, como espaços de difusão, a intimidade dos pequenos ambientes, bares e boates em que houvesse condições de entoação de um canto falado, quase sussurrado, acompanhado de pequeno grupo musical ou apenas de um violão tocado “baixinho”, com batidas contidas. São condições ideais para o discurso do “eu sou mais você e eu”, ou do “eu, você, nós dois”, discurso da intimidade em um ambiente íntimo, em que cena englobante, cena genérica e cenografia imbricam-se com perfeição.

3.2.1.2 *A canção de protesto*

O movimento Bossa Nova tornou-se referencial para os outros movimentos que o sucederam e que trilharam um ou outro caminho aberto por sua ruptura estética. Um deles foi o movimento da Canção de Protesto.

Tendo como marco fundador o show “Opinião”, de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, estreado em fins de 1964 com Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, o movimento da canção de protesto é idealizado por bossanovistas insatisfeitos com os rumos que a Bossa Nova vinha tomando, em que a canção estava se tornando produto de exportação, alienada, cega para os sérios problemas e desafios que o contexto social, político e econômico da época apresentava para o país. Era uma época em que parte das elites brasileiras no poder procurava forjar um movimento de aliança de classes para garantir seu projeto desenvolvimentista de base nacionalista. Parte da classe média, da qual faziam parte os estudantes e jovens intelectuais ligados à produção cultural e influenciados por

idéias marxistas, se engajou nesse projeto, procurando, no entanto, colocar-se ao lado das reivindicações populares, mais precisamente dos camponeses e dos habitantes das periferias urbanas.

Com esse objetivo, é criado o Centro Popular de Cultura, entidade ligada à União Nacional dos Estudantes, para promover, além de discussões políticas, a produção de peças de teatro, filmes e discos de música popular, com o objetivo de deslocar “o sentido comum da música popular dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas das dificuldades com o que se debate”⁸⁰ (Tinhorão, op. cit. : 314).

Foram integrantes desse movimento os seguintes artistas: Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Zé Kéti, João do Vale, Carlos Lira, Gilberto Gil, Edu Lobo, José Carlos Capinan, Sidney Miller, dentre outros.

Aparentemente, o movimento da canção de protesto tem como tônica o conteúdo das letras das canções. Na verdade, é a ação performativa da canção (o protesto) que é acentuada. Assim, ele não vai buscar em qualquer estilo musical a realização dessa ação. Com efeito, o movimento se caracteriza pelo resgate ou estilização de gêneros e estilos musicais regionais e populares, como o samba de

morro (“Opinião”⁸¹, Zé Kéti, 1964), a moda de viola (“Ponteio”⁸², Edu Lobo e Capinan, 1967), a guarânia (“Caminhando - pra não dizer que não falei das flores”⁸³, Geraldo Vandré, 1968), a toada (“Disparada”⁸⁴, Geraldo Vandré, 1966) etc.

Evidentemente, porém, há temas de predileção: a justiça ou a injustiça social, a reforma agrária (“Canção da terra”⁸⁵, Edu Lobo / Ruy Guerra, 1965), as lutas históricas, como a dos negros escravizados (“Upa, neguinho”⁸⁶, Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri, 1965), a conscientização (“Disparada”, op. cit.), a

⁸⁰ Texto de apresentação do disco compacto “O povo canta”, editado pelo CPC da UNE, citado pelo autor.

⁸¹ “Podem me prender / podem me bater / podem até deixar-me sem comer / que eu não mudo de opinião / daqui do morro eu não saio não...”

⁸² “...Era um, era dois, era cem / Era um dia, era claro, quase meio / Encerrar meu cantar já convém / Prometendo um novo ponteio // Certo dia que sei por inteiro / Eu espero não vá demorar / Esse dia estou certo que vem / Digo logo o que vim pra buscar // Correndo no meio do mundo / Não deixo a viola de lado / Vou ver o tempo mudado / E um novo lugar pra cantar...”

⁸³ “Caminhando e cantando / E seguindo a canção / Somos todos iguais, / Braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas, / Campos, construções / Caminhando e cantando / E seguindo a canção: // Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora, / Não espera acontecer...”

⁸⁴ “Prepare o seu coração / Pras coisas que eu vou contar / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / E posso não lhe agradecer // Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo / A morte, o destino, tudo / Estava fora de lugar / Eu vivo pra consertar...”

⁸⁵ “Vê meu pai / O teu filho morreu / Sem ter nação para viver / Sem ter um chão para plantar / Sem ter amor para colher / Sem ter voz livre pra cantar...”

⁸⁶ “Cresce, neguinho, me abraça / Cresce e me ensina a cantar / Eu vim de tanta desgraça / Mas muito te posso ensinar / Mas muito te posso ensinar // Capoeira, posso ensinar / Ziquizira, posso tirar / Valentia, posso emprestar / Mas liberdade só posso esperar”.

coragem, a fraternidade e a liberdade (“Viola enluarada”⁸⁷, Marcos e Paulo Sérgio Vale, 1968). Mas o principal e mais apontado por pesquisadores é o que sugere “o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continham, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular” (Wisnik, 1999 : 122). Trata-se da ideologia do “dia que virá”, na época denunciada por Galvão (1976):

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira - NdoA) destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. (: 95)

Coerente com a proposta engajada do movimento, de se colocar como porta-voz de agentes sociais excluídos, as cenografias mostradas são geralmente ligadas ao universo rural (“O plantador”, Geraldo Vandré / Hilton Accioli, 1968), ou à cidade,

⁸⁷ “...O mesmo pé que dança um samba / se é preciso vai à luta / Capoeira // Quem tem de noite a companheira / sabe que a paz é passageira / pra defendê-la, se levanta / e grita: eu vou! / Mão, violão, canção, espada / e viola enluarada / pelo campo e cidade // Porta-bandeira, capoeira / desfilando, vão cantando / liberdade...”

porém não mais aos apartamentos da Zona Sul do Rio, mas ao cenário da favela ou do “morro” (“Zelão”⁸⁸, Sérgio Ricardo, 1960).

O investimento ético da canção de protesto só pode ser, então, na figura do “sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal” (Wisnik, op. cit. : 122). Ou, como quer Lopes (1999 : 192), na figura do “herói messiânico, cujo projeto é o de ajudar os que dele necessitam, levando-lhes uma mensagem de fé⁸⁹”. Se pudermos associar substantivos ao etos do sujeito da canção de protesto, esses substantivos serão seguramente: firmeza, certeza, coragem, clareza, caráter, confiança, dignidade, responsabilidade.

Em correspondência com esse investimento ético estão os modos de pré-difusão e difusão desse movimento. Os momentos de pré-difusão parecem se confundir com o da própria elaboração ou reelaboração da canção. Longe da concepção deste como um fazer solitário, o processo de produção cancionista é encarado como uma responsabilidade coletiva. Na canção de protesto, o autor está

⁸⁸ “Choveu, choveu / A chuva jogou seu barraco no chão / Nem foi possível salvar violão / Que acompanhou / morro abaixo a canção / Das coisas todas que a chuva levou / Pedacos tristes do seu coração...”

sempre aberto às opiniões do coletivo no qual está engajado. O processo de elaboração/pré-difusão coletiva é como que um pré-requisito ao processo de difusão, uma etapa indispensável em que se discutem propostas estéticas e conteúdos, antes das canções serem divulgadas. O sujeito se dispõe à “formação ideológica” (“conscientização”) pelo coletivo, preparando-se para ser ele mesmo um formador de consciências. Nesse sentido, seu fazer cancionista é aberto à lição do coletivo, tal como se pretende que a “consciência” dos ouvintes o seja. Sérgio Ricardo (Ricardo, 1991), ex-bossanovista e um participante ativo do movimento, nos mostra isso com clareza, ao relatar a experiência pessoal de sua trajetória de formando a formador:

*Aquilo que eu via no CPC, (...), me despertava muitos questionamentos. Seu sectarismo se chocava com as minhas conquistas estéticas, e eu achava que havia algo errado em ter que abrir mão delas. No meu modesto entender, o que postulava em meu trabalho é que o belo não precisava ser riscado da proposta artística só por conter uma visão materialista. O leigo de qualquer categoria social não pode ser subestimado quanto à sua capacidade sensorial de assimilação do belo. (...). De qualquer forma, estivesse eu errado ou certo na argumentação, minha experiência, quando chegava a este nível, não me satisfazia. **Mas era só o começo de uma coisa que nascia com muitas arestas a aparar. De qualquer maneira,***

⁸⁹ Veremos, no quarto capítulo, como a questão da “fé”, servirá justamente como um dos pontos de polêmica quanto à interdiscursividade para com o discurso religioso pretendida por um

forma é uma coisa que se discute, mas conteúdo ou se tem ou não se tem. E nisto, cá pra nós, era um diamante grande a não ter mais tamanho, em estado bruto, no começo de sua lapidação. Eu estava inteiramente afinado com aquele pensamento dinâmico. Compareci a várias assembleias em que se discutiam propostas de toda ordem, mas, ainda imaturo para opinar, limitava-me a aprender o que se propunha.

(: 142, grifos nossos)

Uma vez terminado o “processo de conscientização”, o “cantor”⁹⁰ está preparado para sair país afora, de preferência em caravanas, cantando seus temas urgentes em palcos improvisados, portas de fábricas, circos mambembes, anfiteatros precários, em qualquer lugar onde se aglomerasse um número razoável de pessoas, tal como declara Sérgio Ricardo, prosseguindo o texto acima citado:

Ali batizei minha profissão de fé e saí com ela pela vida afora; até hoje não tenho uma farpa de arrependimento por isso. Era com inveja que sabia das incursões daqueles jovens pelos sertões do Nordeste, fazendo teatro em caixotes para camponeses, despertando aquelas consciências adormecidas e amordaçadas. Vibrava com relatos das frentes de trabalho

posicionamento posterior, o grupo dos mineiros do Clube da Esquina.

⁹⁰ Uma vez que, como já frisamos anteriormente, na canção de protesto dá-se ênfase à performance da canção, é sobretudo a dimensão da difusão que é acentuada como identificação do sujeito cancionista. Assim, menos do que compositor, esse sujeito é visto como um cantor ou cantador. Confira-se canções como “Vou renovar” (1973) e “Cuidado, cantor” (s/d), de Sérgio Ricardo; “Ponteio” (op. cit.), “Terra plana”, de Geraldo Vandré (1968), dentre outras.

com os camponeses, operários e estudantes. Eram uma espécie de guerrilheiros que não precisavam pegar em armas. (idem, ibidem)

3.2.1.3 *O Tropicalismo*

A Tropicália ou Movimento Tropicalista foi liderada pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil e teve como adeptos Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, entre outros. Embora canções prototípicas do movimento, como “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (Gilberto Gil) tenham sido lançadas anteriormente⁹¹, adota-se como marco inaugural para o Tropicalismo o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et circencis* (1968), trabalho que, além de mencionar o título do movimento e apresentar na capa seus principais integrantes, abre com a canção homônima que, performativamente, anuncia em uma de suas estrofes: “Eu organizo um movimento / eu oriento um carnaval / eu inauguro um monumento”.

Resumamos, baseados em Campos (1993) e Sant'anna (1986) as principais características desse importante movimento:

A) Plano musical:

⁹¹ Em 1967, no III Festival de MPB da TV Record.

+ Lança mão abertamente de instrumentos elétricos (guitarras e sintetizadores) e de efeitos especiais sintéticos ou não (dicção eletrônica, sons futuristas, ruídos de pratos e outros objetos quebrando, gritos, canto de pássaros etc.);

+ Não abandona, entretanto, instrumentos tradicionais (orquestrais ou populares), ao contrário, mescla-os com os modernos, extraíndo efeitos de contraste entre o antigo e o atual; o regional e o universal;

+ Constrói harmonias baseadas em acordes simples, evitando percursos harmônicos densos;

+ Constrói melodias simples, sem deixar de lado, porém, intervalos inusitados;

+ Dá preferência a arranjos elaborados, estranhos e performativos. A participação de arranjadores ligados à música erudita contemporânea, como Rogério Duprat, Julio Medaglia e outros, demonstra a ligação do movimento musical com registros musicais exteriores à canção popular;

+ Adota da Bossa Nova o desprezo pelo modelo de canto orfeônico, preferindo, porém, o canto rasgado e irreverente do pop-rock anglo-americano;

+ Postura semelhante será adotada para a execução dos instrumentos, onde se revela uma clara influência dos Beatles e dos Rollings Stones;

+ O movimento tropicalista não privilegia um ritmo específico. Ele vai preferir um leque que vai do bolero (“Lindonéia”, Caetano Veloso, 1968) e rumba (“Soy loco por ti América, Gilberto Gil / Capinam, 1967), ao rock'em roll (“Cultura e civilização”, Gilberto Gil, 1969), passando pelo baião (“Tropicália”, op. cit.) e pela marchinha (“Alegria, alegria”, op. cit.), fazendo parte essa pluralidade da própria proposta do movimento.

B) Plano verbal:

+ Uma das características mais evidentes do discurso tropicalista é a descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção. Ele se faz, no mais das vezes, através de um procedimento “quadro a quadro”, que vai gradualmente compondo o cenário ou o acontecimento criado (“Tropicália”⁹², op. cit., e “Lindonéia”⁹³, op. cit.);

+ Conforme Campos (op. cit. : 163), o texto tropicalista se constrói através de uma operação de bricolagem, um processo de montagem de frases feitas, intertextos

⁹² “O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata / A cabeleira esconde atrás da verde mata / O luar do sertão / O monumento não tem porta / A entrada é uma rua antiga, estreita e torta / E no joelho uma criança sorridente, feia e morta / Estende a mão”.

⁹³ “Na frente do espelho / sem que ninguém a visse / Miss Linda, feia / Lindonéia / Desaparecida / Despedaçados, atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas frutas / Sangrando...”.

provindos de canções populares ou de poemas famosos etc., que muitas vezes é efetuado juntamente com o procedimento descrito logo acima;

+ Manifesta gosto pela construção/desconstrução da palavra, buscando transpor para a canção os procedimentos da poesia concreta (“Batmacumba”⁹⁴, Gilberto Gil / Caetano Veloso, 1968; e “Acrílico”⁹⁵, Caetano Veloso / Rogério Duprat, 1969);

+ Apresenta uma visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira, subvertendo símbolos nacionais, ridicularizando imagens arcaicas, desmascarando instituições, comportamentos “enquadrados” e “verdades” sacralizadas pela história oficial;

⁹⁴ “Bat macumba ieiê, bat macumba oba
Bat macumba ieiê, bat macumba
Bat macumba ieiê, bat macum
Bat macumba ieiê, bat ma
Bat macumba ieiê, bat
Bat macumba ieiê
Bat macumba iê
Bat macumba
Bat macum
Bat man
Bat...”

⁹⁵ “Olhar colérico / Lírios plásticos do campo e contracampo / Telástico cinema scope teu sorriso tudo isso / Tudo ido e lido e lindo e vindo do vivido / Na minha adolescência / Idade de pedra e paz...”.

+ Por outro lado, questiona as propostas esquerdistas de caráter messiânico. Diferentemente destas, cujo sujeito parecia deter as rédeas da história, pensada como uma linha a ser seguida com convicção, a representação tropicalista pensa a história “como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades ('nada nos bolsos ou nas mãos'), nem distingue uma trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalcados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada”. (Wisnik, 1999 : 122);

C) Investimento ético e enunciativo:

O movimento tropicalista investe no etos de um sujeito despojado e, sobretudo, livre. Liberto das amarras de qualquer tipo de compromisso ideológico ou de convenções institucionais, cabelos soltos ao vento, ele é também um sujeito flexível, não hesitando em provar do gosto dessa ou daquela concepção estética ou em prestigiar figuras marginalizadas ou vistas com reserva pelo “bom gosto” nacionalista, reacionário ou politizado. Por outro lado, é um sujeito violento, tendendo à iconoclastia, extremamente arisco e agressivo com o discurso alheio:

Diferentemente... (da) agressividade jovenguardista de fachada, espécie de jogo de cena autovalorativo, a do tropicalismo era virulenta. A tal ponto que seu discurso se fazia pela fragmentação e pelo desvio do discurso do outro. (Lopes, 1999 : 347)

Mas a violência do Tropicalismo pouco teve a ver com a que resultou na prisão de Gil e Caetano e que pôs fim ao movimento. Trata-se do escândalo,

enquanto violência simbólica, que visava atingir os padrões morais e estéticos da sociedade da época. Ele vai funcionar, como modo de difusão, em perfeita consonância com as idéias tropicalistas. É por isso que os tropicalistas vão preferir os chamados *happenings* (“acontecimentos”), eventos de curta duração, promovidos de modo e em lugares “imprevistos”, além de espetáculos multimídia e festas em galerias de arte e teatros. Ao lado desses meios, a veiculação através de programas de televisão “adotados”, como foi o caso dos programas do Chacrinha, ou produzidos, como o programa “Divino maravilhoso”, transmitido pela TV Tupi, também serviu para a difusão do movimento.

Tratava-se, porém, de escândalos perfeitamente calculados (o tropicalista é, antes de tudo, um racionalista), o que pressupunha a pré-elaboração e pré-difusão em ambientes fechados, porém amplos e despojados, utilizados menos com o objetivo de deleitar-se com as próprias canções, como na Bossa Nova, do que com o de conversar, discutir a ideologia do movimento, ler e recitar poemas, trocar opiniões animadamente sobre as leituras e a realidade nacional. É o que se depreende da descrição que Caetano Veloso, um dos principais ideólogos do movimento, faz de seu primeiro apartamento em São Paulo, importante lugar de elaboração e pré-difusão de canções tropicalistas:

Dedé e eu nos mudamos para um apartamento que Guilherme (Araújo) encontrara para alugar, na esquina da Ipiranga com a São Luís, no centro de São Paulo. (...) O prédio (...) era um desses primeiros arranha-céus residenciais de São Paulo, de paredes sólidas, entrada com mármore

nas paredes e no chão, e elevadores com largos frisos dourados. O aspecto era antes antiquado e digno do que ostentoso. E os apartamentos eram muito claros e amplos. (...) Na esquina em frente via-se o Edifício Itália, um dos mais altos da cidade, e era gostoso viver no coração de uma cidade grande, entre grandes edifícios. Sobretudo porque o nosso apartamento tinha uma varanda aberta, com uma balaustrada robusta, onde eu podia me sentar para ver o céu, o tráfego lá embaixo, sentir o vento e encher Dedé de medo que eu caísse.

(...)

O primeiro mês passou sem que nós nos decidíssemos por uma mobília para as salas de visita e de jantar. Tínhamos comprado cama e móveis de quarto, geladeira e fogão - e, naturalmente, um som, que ficava num quarto que ficou para sempre conhecido como o “quarto do som”. O resto eram imensos espaços vazios onde era maravilhoso estar. O chão refletia a luz das janelas e a gente se sentava nele para conversar, cantar, ler. (Veloso, 1997: 200-201)

Diferentemente dos pequenos apartamentos aconchegantes e convidativos, com vista para o mar, da bossa nova carioca, onde se promoviam tertúlias em que os membros se revezavam ao violão ou piano, quase reproduzindo os momentos de difusão, os lugares de pré-difusão da Tropicália eram lugares amplos, decorados eles mesmos de modo tropicalista, onde se promoviam saraus com a participação não apenas de músicos e fãs mais chegados, mas de intelectuais e artistas das mais diversas áreas (escritores, cineastas, artistas plásticos etc.). Sobre a decoração do apartamento, Caetano prossegue:

...Piero encheu nossas salas de móveis transparentes de cores variadas (mas todas “ácidas”). Ele comprou também duas imensas poltronas infláveis de plástico, também transparentes, e, no amplo pórtico que separava a sala de visitas da de jantar, colocou uma espécie de manequim de fibra de vidro, uma figura de mulher nua e careca, em tamanho natural. Não satisfeito, ele pendurou por sobre essa estátua uma porção de lâmpadas coloridas cujos fios estavam ligados à vitrola lá no outro quarto, de modo que os sons graves acendiam as lâmpadas azuis, os médios, as verdes e as amarelas, e os agudos, as vermelhas. A mesa em que comíamos (...) era uma mesa de pingue-pongue, sempre com a rede armada... (: 201)

Essa verdadeira “instalação”, em tudo coerente com os ideais tropicalistas, que mostra a imbricação entre vida pessoal e vida artística, foi cenário perfeito para os encontros que “tramaram”, alimentaram e avaliaram o movimento, conforme Veloso deixa explícito:

O 2002 (número do apartamento - NdoA), com sua boneca de fibra de vidro e seus móveis de acrílico transparente, tornava-se mais e mais animado. Gil estava sempre por lá. Assim também os Mutantes e, naturalmente, Guilherme (Araújo), que morava dois andares abaixo. Zé Agripino e Maria Esther apareciam de vez em quando. Waly e Duda vieram do Rio e estavam morando conosco. (...) Achávamos bom que o dinheiro que eu ganhava desse para manter um apartamento amplo que podia acolhê-los (...). Conversávamos até altas horas da madrugada bebendo cerveja e eu e Dedé nos orgulhávamos de que nossa casa fosse uma permanente promoção de saraus inesquecíveis. As revistas, os livros e os artigos que Augusto (de Campos) me dava circulavam entre os membros dessa comunidade... (: 217)

3.2.2 Agrupamentos de caráter regional

Embora comunidades discursivas não precisem se ancorar necessariamente em ambientes físicos compartilhados, podendo-se constituir virtualmente, é fato que representações construídas a partir do espaço físico comum constituem-se em forte fator unificador e gerador de posicionamentos. Na música popular, dá-se um processo circular na constituição dessa identidade: os compositores e cantores são influenciados pelo “bairrismo” dominante na esfera de suas comunidades e retroalimentam esse bairrismo criando novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva.

A expressão do bairrismo não deve ser confundida com o posicionamento que se define pela tematização de valores regionais. A decantação de valores relativos à cidade do Rio de Janeiro pelos bossanovistas, por exemplo, através de numerosas canções, não significou, a nosso ver, um traço definidor do movimento, que contou com a participação de baianos (João Gilberto), capixabas (Roberto Menescal e Nara Leão), mineiros (Lúcio Alves) etc.

Por outro lado, um posicionamento regional não se define unicamente pela tematização de valores locais. Ele vai implicar, por parte do grupo, além dessa tematização, investimentos éticos compartilhados: um jeito mais ou menos comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e inclusive de abordar outros temas não relativos à região.

De outra parte, não basta ser de uma determinada região ou estado para ter inscrição automática em um posicionamento regionalista. Autores como João Bosco (mineiro) Ivan Lins (carioca) e Toquinho (paulista), por exemplo, optaram por posicionamentos que são indiferentes ao fator origem. Tampouco o fato de o tropicalismo ter tido baianos como principais atuantes fez dele um movimento baiano.

Por fim, resta lembrar que pode acontecer também de um compositor se engajar em um posicionamento regionalista de uma região que não é a sua terra natal. É o caso do letrista Ronaldo Bastos, que é carioca, mas se integrou com perfeição ao grupo de mineiros do Clube da Esquina.

Consideraremos, então, a regionalidade que os próprios cantores e compositores definem em sua orientação na esfera da música popular brasileira como o critério para definirmos um posicionamento como sendo regional.

Vejamos, como exemplos, dois posicionamentos regionais que tiveram grande destaque no contexto da música popular brasileira da década de 70: o dos mineiros do Clube da Esquina e do “Pessoal do Ceará”;

3.2.2.1 Os mineiros do Clube da Esquina

A) Plano verbo-melódico:

O posicionamento musical que se tornou conhecido por “Clube da Esquina” a partir da década de 60 e que teve como expoente máximo e líder o cantor e

compositor Milton Nascimento caracterizou-se por estilizar a música folclórica e interiorana de Minas Gerais (o reizado⁹⁶; a toada⁹⁷, o samba-de-roda mineiro⁹⁸, a canção caipira⁹⁹, as modas de viola¹⁰⁰, as cantigas de roda¹⁰¹ etc.), ao mesmo tempo incursionando e/ou mesclando-a com vertentes tão diferentes¹⁰² quanto o samba¹⁰³, a

⁹⁶ cf. “Cálix bento” (Tavinho Moura/Domínio Público, por Milton Nascimento, 1976), “Peixinhos do mar” (idem, por Milton Nascimento, 1980)

⁹⁷ cf. “Canto latino” (Milton Nascimento/Ruy Guerra, 1970), “Cio da terra” (Milton Nascimento/Chico Buarque, por Milton Nascimento, 1976), “Pai Grande” (Milton Nascimento, 1969) etc.

⁹⁸ Cf. “Circo Maribondo” (Milton Nascimento/Ronaldo Bastos, 1976).

⁹⁹ Cf. “Noites do sertão (Tavinho Moura/Milton Nascimento, por Milton Nascimento, 1985), “Coração brasileiro” (Celso Adolfo, por Milton Nascimento, 1982).

¹⁰⁰ Cf. “Não tem choro nem viola” (Nelson Ângelo, 1994), “As lavadeiras” (Nivaldo Ornelas/Tavinho Moura/Murilo Antunes, por Tavinho Moura, 1994).

¹⁰¹ Cf. “Paula e Bebeto” (Milton Nascimento/Caetano Veloso, por Milton Nascimento, 1975), “Coração civil” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1981).

¹⁰² A esse respeito, Caetano Veloso (in Borges, 1997: 14) declara: “...muito do que nós baianos tínhamos sublinhado B a saber: rock, pop, sobretudo Beatles, além da América espanhola B também estava (a época da Tropicália) incorporado ao repertório de interesses de Milton. Mas todo esse conjunto de informações desempenhava funções distintas em seu trabalho e no nosso. Sem apresentar ruptura com as conquistas da bossa-nova, exibindo especialmente uma continuidade em relação ao samba-jazz carioca, Milton sugeriu uma fusão que B partindo de premissas muito outras e de uma perspectiva brasileira B confluía com a “fusion” inaugurada por Miles Davis.”.

¹⁰³ Cf. “Aqui é o país do futebol” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1970), “Reis e rainhas do maracatu” (Milton Nascimento/Novelli/Nelson Ângelo/Fran, por Milton Nascimento, 1978), “Aqui, ó” (Toninho Horta/Fernando Brant, 1980) etc.

bossa-nova¹⁰⁴, o *jazz*¹⁰⁵, o *pop-rock*¹⁰⁶, a música híbero-americana¹⁰⁷, a música indígena¹⁰⁸ e os batuques afrobrasileiros¹⁰⁹. Como se pode ver pelas canções enumeradas em pé de página, na verdade é Milton Nascimento quem dá unidade à heterogeneidade musical desse grupo de mineiros, uma vez que nele está o provincianismo mineiro preferido por Tavinho Moura, a canção pop urbana de inspiração beatlesiana elaborada por Lô Borges e Beto Guedes, a sofisticação harmônica de um Toninho Horta ou um Wagner Tiso, e, principalmente, a energia dos ritmos afrobrasileiros que brota de suas raízes negras (ele que é o único negro do grupo), sem contar a generosidade com que divide seus discos com todos os

¹⁰⁴ Cf. “Canção do Sal” (Milton Nascimento, 1966) e também as gravações de “A Felicidade” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes, 1959) e “Sabe Você” (Carlos Lyra/Vinícius de Moraes, 1964) por Milton Nascimento (1970, 1974, respectivamente).

¹⁰⁵ “Céu de Brasília” (Toninho Horta/Fernando Brant, 1980); o samba-jazz “Maria Três Filhos” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1970); etc.

¹⁰⁶ “Para Lennon e McCartney (Lô Borges / Márcio Borges / Fernando Brant, 1970), “Nada Será Como Antes” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1972), “Fé Cega, Faca Amolada” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1975) etc.

¹⁰⁷ Cf. “San Vicente” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1972); “Promessas do Sol” (idem, 1976) e diversas canções hispanoamericanas gravadas por Milton (“Casamiento de Negros” (Violeta Parra, 1978), “Canción por La Unidad Latinoamericana” (Pablo Milanês, 1978) e outras), inclusive um disco inteiramente em espanhol com um título que diz tudo: “Corazón Americano” (1986).

¹⁰⁸ Ver o disco “Txai”, de 1990, e canções como “Testamento” (Nelson Ângelo/Milton Nascimento, por Milton Nascimento, 1978).

¹⁰⁹ Cf. diversas canções: “Brasil” (Milton Nascimento/Fernando Brant, 1983); “Caxangá” (idem, ibidem), “Raça” (idem, 1985) etc.

companheiros do Clube (seja cantando suas canções, seja compondo com eles, seja formando duetos) e participa dos discos dos colegas.

Vale ressaltar também o papel dos letristas nesse posicionamento. Enquanto Milton Nascimento contribuiu para a coesão musical e logística do grupo, os letristas do Clube da Esquina (Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Márcio Borges e Murilo Antunes) tiveram papel fundamental para a coesão discursiva e poética do grupo, especificando o sentido aberto das melodias, orientando-as no sentido de compor um ethos mineiro de amar, fazer protesto político e ecológico; de louvar sua terra e seu país; de exaltar e defender as minorias (os negros, os índios, as crianças, as mulheres); de cantar a fé, a esperança, a liberdade, em suma, os valores assumidos pelo grupo etc.

B) Investimento ético e enunciativo:

Um dos investimentos éticos do grupo é o do adulto (mas ainda jovem) sensível, emotivo, sonhador, enternecido pelo menino que traz indelevelmente na memória e no “coração”. Amigos desde a adolescência, marcados por essa convivência desde cedo tão próxima, os membros do posicionamento mineiro parecem lamentar em suas canções o distanciamento que a vida adulta lhes impôs e impõe. No caso, essa vida adulta, que foi a própria vida de artista, acabou por

separar esse sujeito da sua própria infância (“Era menino”¹¹⁰) e dos amigos (“Canção da América”¹¹¹).

Por isso, o sujeito mineiro é um jovem nostálgico¹¹². Não se trata da nostalgia do viajante que abandonou sua terra, mas daquele que tem saudade do que ela foi nos seus tempos de menino (“Ponta de areia”¹¹³, “Saudade dos aviões da panair (conversando no bar)”¹¹⁴). É essa memória saudosa da infância e da adolescência,

110 “Te levou / a canção que eu cantarolava / muito por querer / a canção que eu não conhecia / te levou // Voou pelo céu azulou / a asa branca / nem vi se foi pro mar / na canção que eu cantarolava / muito por querer / e não atinava em nada / te perdi // o pôr-do-sol lá no capim / a estrada branca pra seguir / era menino vida inteira na mão / tendo a vida que eu queria / e relampejou / coração, minha asa branca / te perdi...” (Beto Guedes, Tavinho Moura / Murilo Antunes, 1977)

111 “Amigo é coisa pra se guardar / debaixo de sete chaves / dentro do coração / assim falava a canção que na América ouvi / mas quem cantava chorou / ao ver seu amigo partir / Mas quem cantou / no pensamento voou / com seu canto que o outro lembrou / E quem voou / no pensamento ficou com a lembrança que o outro cantou...” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1980).

112 cf. subtítulo da canção “Tambores”, de Raimundo Fagner e Ronaldo Bastos: “Jovem também sente saudade”.

113 Ponta de Areia no final / Da Bahia-Minas estrada natural / Que ligava Minas ao porto, ao mar / Caminho de ferro mandaram arrancar / Velho maquinista com seu boné / Lembra o povo alegre que vinha cortejar / Maria-fumaça não canta mais / Para moças, flores, janelas e quintais / Na praça vazia um grito um ai / Casas esquecidas viúvas nos portais”. (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1975)

114 “E lá vai menino xingando padre e pedra / E lá vai menino lambendo podre delícia / E lá vai menino senhor de todo o fruto / Sem nenhum pecado sem pavor / O medo em minha vida nasceu muito depois / Descobri que minha arma é o que a memória guarda / Dos tempos da Panair (...) // E aquela briga e aquela fome de bola / E aquele tango e aquela dama da noite / E aquela mancha e a fala oculta / Que no fundo do quintal morreu / Morri a cada dia dos dias que vivi / Cerveja que tomo hoje é apenas em memória / Dos tempos da Panair / A primeira coca-cola foi, / me lembro bem agora / Nas asas da Panair / A maior das maravilhas foi voando sobre o mundo / Nas asas da Panair // Em volta dessa mesa velhas e moços / Lembrando o que já foi / Em volta dessa mesa

esse etos “menino” oculto no interior do etos adulto que, contraditoriamente, garante a segurança emocional, a produção poética do adulto (“Bola de meia, bola de gude”¹¹⁵). Juntam-se às canções já citadas e a numerosas outras, como “Meu menino”¹¹⁶, “Meu jeito sonhador”¹¹⁷, “Solar”¹¹⁸, “As várias pontas de uma estrela”¹¹⁹, gestos como a participação de crianças e corais infantis na gravação de diversas canções como em “Toshiro” (Novelli, 1977¹²⁰), “Paixão e fé” (Milton Nascimento /

existem outras falando tão igual / Em volta dessas mesas existe a rua / Vivendo seu normal Em volta dessa rua uma cidade sonhando seus metais...” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1975)
115 “há um menino, há um moleque / morando sempre no meu coração / toda vez que o adulto balança / ele vem pra me dar a mão // Há um passado no meu presente / um sol bem quente lá no meu quintal / toda vez que a bruxa me assombra / o menino me dá a mão...” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1988)

116 “...Se por acaso um dia você for embora / leva o menino que você é” (Danilo Caymmi / Ana Terra), canção interpretada por Milton Nascimento no CD “Clube da Esquina 2”, 1978.

117 “Homem, eu nasci menino / longe lá no interior / mundo vasto mundo de onde eu vim / ah, eu nem sonhava o meu caminho // Todo o amor que eu canto / foi há muito que aprendi / sinos que não param de tocar / o que hoje eu sou tá no menino...” (Tavinho Moura / Fernando Brant, 1997).

118 “...eu quero viver o sol / somos crianças ao sol / a aprender a viver e a sonhar...” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1983).

119 “Estrela de cinco pontas / Cinco estrelas no cruzeiro / Trilhões de estrelas no céu / Três pontas, mil corações / E um menino brasileiro / Com seus olhos, duas contas / Atravessa o imenso véu / De brilhos e escuridões // Que Deus segure esse menino / Que deuses o seguirão / Meu verso de sete patas / Notas desta melodia. // Quem me ensina esta lição? / Quem me explica este destino? / Que grito dentro das matas / Agora responderia?” (Milton Nascimento / Caetano Veloso, 1982). Essa letra, que, nos parece, é de Caetano Veloso, feita em homenagem a Milton Nascimento, capta esse etos menino do compositor mineiro.

¹²⁰ Milton Nascimento canta essa canção em dueto com o menino Cristiano.

Fernando Brant, 1977¹²¹), “Minas” (Novelli, 1975), “Ponta de areia” (op. cit.) etc., bem como a representação de crianças nas capas dos seguintes discos do grupo:

- + “Clube da Esquina”, Milton Nascimento e Lô Borges, 1971;
- + “Clube da Esquina n. 2”, Milton Nascimento, 1978;
- + “Ânima”, Milton Nascimento, 1982;
- + “A página do relâmpago elétrico”, Beto Guedes, 1977;
- + “Alma de borracha”, Beto Guedes, 1986;

Resta ainda sublinhar que esse etos menino projeta-se na visão política do grupo, visão que se ancora igualmente nos valores regionais legitimados (a tradição libertária de Minas Gerais, a terra da “Inconfidência Mineira” e da Guerra dos Emboabas; a pureza de certas comunidades do interior mineiro, como as de Itamarandiba, Pedra Azul, Três Pontas etc.). Assim, tal como um menino, o sujeito em questão é um sonhador, que sonha com uma sociedade fraterna, como um

¹²¹ Participação do coral infantil “Canarinhos de Petrópolis”.

garoto sonha com o amadurecimento de uma fruta no quintal¹²² (“Coração civil”¹²³, op. cit.).

Coerentemente com esse etos infantil, a sociedade indígena é cultuada enquanto concretização na terra dos ideais utópicos do grupo (“Amor de índio”¹²⁴, “Testamento”¹²⁵, “Canoa, canoa”¹²⁶ etc.). Na visão desse posicionamento, o índio parece possuir um etos semelhante ao seu, ou seja, o de um adulto que conserva para a vida inteira sua meninice (pureza, espírito lúdico etc.), organizando uma

¹²² Nesse sentido, tal posicionamento incorpora, em parte, a visão fatalista da Canção de Protesto, mas há contradições no interior do grupo a esse respeito, como veremos no capítulo 4, pp. 254/255.

¹²³ “...São José da Costa Rica, coração civil / me inspira no meu sonho / de amor Brasil / se o poeta é o que sonha o que vai ser real / bom sonhar coisas boas que um homem faz / e esperar pelo fruto no quintal...”

¹²⁴ “...Sim, todo amor é sagrado / e o fruto do trabalho é mais que sagrado, meu amor / a massa que faz o pão / vale a luz do teu suor / lembra que o sono é sagrado / e alimenta de horizontes o tempo acordado de viver // no inverno te proteger / no verão sair pra pescar / no outono te conhecer / primavera poder gostar / no estio me derreter / pra na chuva dançar / e andar junto...” (Beto Guedes / Ronaldo Bastos, 1977)

¹²⁵ “Um dia joguem minhas cinzas / Não corrente desse rio / E plantem meu adubo / Na semente de meu filho // Cuidem bem de minha esposa / Do amigo, do ninho / E do presente que foi prometido / Pro ano seguinte // Na reserva desse índio / Clamo forte por clareira / Soprem meus sentidos / Pela vida que descubro / Cuidem bem de minha casa / Tão cheia, meninos / Tome conta de aquilo tudo / Em que acredito” (Nelson Ângelo / Fernando Brant, por Milton Nascimento, 1978).

¹²⁶ “Canoa canoa desce / No meio do rio Araguaia desce / No meio da noite alta da floresta / Levando a solidão e a coragem / Dos homens que são / Ava avacanoê...” (Nelson Ângelo / Fernando Brant, por Milton Nascimento, 1978)

espécie de “sociedade de meninos” (“O que foi feito de Vera”¹²⁷). A imagem dessa “aldeia” comunista pode aparecer também na figura do quilombo e da comunidade cigana.

Como os mineiros do Clube da Esquina não constituíram exatamente um movimento, como os vistos anteriormente, eles não elegeram modos originais de difusão, tal como o Tropicalismo, a Bossa Nova e a Canção de Protesto. Quando o grupo mineiro sai de Minas para tentar iniciar a carreira artístico-comercial, ele elege os meios que já lhe estão postos: a realização de shows, a participação em festivais, a gravação de discos. Os lugares de formação e pré-difusão do Clube da Esquina, estes sim, constituem o seu traço original, em perfeita coerência com os ideais e investimentos éticos do posicionamento. Observam-se três lugares básicos de pré-difusão constituídos e constituintes do posicionamento do grupo: a esquina, o quarto (de pensão ou familiar), o baile. O primeiro, que dá nome ao grupo, na verdade simboliza o espaço urbano das esquinas, ruas e calçadas de Belo Horizonte, que, mais do que lugar de apresentação inicial das canções dos membros, constituíram-se como espaços de experiência com a música e intercâmbio

¹²⁷ “Alertem todos alarmas / Que o homem que eu era voltou / A tribo toda reunida / Ração dividida ao sol / De nossa Vera Cruz / Quando o descanso era luta pelo pão / E aventura sem par // Quando o cansaço era rio / E rio qualquer dava pé / E a cabeça rodava / Num gira-girar de amor / E até mesmo a fé / Não era cega nem nada / Era só nuvem no céu e raiz...” (Milton Nascimento / Márcio Borges, 1978)

profissional e existencial entre músicos. Espaços como o “Ponto dos músicos”, descrito abaixo por Borges (1997), participante ativo do grupo:

Cinco horas da tarde, Bituca (Milton Nascimento) largava o serviço e íamos para o Ponto dos Músicos; isto é, uma calçada da avenida Afonso Pena onde os profissionais do ramo se encontravam para fechar contratos de bailes, arregimentar instrumentistas ou simplesmente se confraternizar.

(...)

No Ponto dos Músicos, eu e Bituca conhecemos algumas das pessoas que mais influência exerceram em nossas vidas, naqueles dias. Como num extenso crédito daqueles de superprodução hollywoodiana, vou nomeando os artistas pelos quais passei a sentir gratidão, atribuindo-lhes o dom de terem dado cores novas à minha vida até então desconhedora dos atrativos que a rotina aventureira e viajante dos músicos poderia oferecer, até então desconhedora do prazer de tocar um instrumento e das verdadeiras profundezas e mistérios que envolvem atos aparentemente tão banais como improvisar notas ao saxofone ou manter uma nota qualquer indefinidamente rolando na garganta, como já fazia com maestria o jovem Bituca...

(...)

Enfim, o Ponto dos Músicos era um mundo cheio de emoções baratas, um ponto de encontro de homens e mulheres talentosos e dedicados, cujo destino de músicos num lugar como aquele os levava quase sempre a uma existência rotineira de pobreza e sacrifícios, longe dos seus, rodando o estado em intermináveis viagens, apinhados em ônibus velhos por estradas poeirentas, quando muito numa Kombi, ao encontro de um baile. (: 67-68)

O quarto familiar vai ser o principal espaço de interação musical do grupo: lugar de ensaio para o baile, lugar de mostrar as primeiras versões das canções, entre beliches, cobertores e aparelhos de som, para uma audiência de familiares e agregados:

Então escutei vozes, vindas do lado de fora do banheiro. Estavam cantando em meu quarto, o “quarto dos homens”. Outro ensaio do Evolussamba. Reconheci as vozes de Marilton, Marcelo Ferrari, Wagner Tiso e Bituca. Admirei a qualidade e a beleza daquele arranjo vocal: “Pápa paia!... o morro não tem vez...” Entrei no quarto ainda enrolado na toalha. Os quatro rapazes e seus respectivos violões se amontoavam como podiam nos dois beliches que formavam toda a mobília do quarto, junto com o armário embutido que abri para escolher uma roupa e vestir-me, sem que o ensaio se interrompesse...” (: 22)

Esse quarto funciona de modo múltiplo no processo de gestação do etos do grupo. Serve como lugar para extensas noitadas musicais, recanto para a criação de canções etc., ou seja, é espaço relacionado ao prazer compartilhado entre músicos e não músicos. Mas é, no entanto, sempre invadido pelo momento laborativo do baile, pois é lugar também de ensaio para o baile e ponto de pernoite dos músicos após o baile.

O baile representa, então, a penetração definitiva da vida pela arte. É quando o fazer musical se torna profissão; primeiro momento de contato com um público maior, quando o grupo parte para uma vivência menos endógena e constrói outro investimento ético: o do viajante. Sempre em um tom saudoso, tão a gosto dos

mineiros, a canção “Nos bailes da vida” (1981) sintetiza com perfeição esse processo:

*Foi nos bailes da vida
Ou num bar em troca de pão
Que muita gente boa pôs o pé na profissão
De tocar um instrumento e de cantar
Não se importando se quem pagou quis ouvir
Foi assim.
Cantar era buscar o caminho que vai dar no sol
Trago comigo as lembranças do que eu era
Para cantar nada era longe, tudo tão bom
Pé na estrada de ferro na boléia de caminhão
Era assim.
Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se foi assim, assim será
Cantando me disfarço e não me canso de viver
Nem de cantar.*

(“Nos bailes da vida”, Milton Nascimento / Fernando Brant, 1981)

Finalizando a descrição desse posicionamento, vale dizer que essa intensa vivência e convivência praticada pelo Clube da Esquina, caracterizada pela parceria e intercâmbio geral e freqüente entre os membros, dotou o grupo de uma unidade estética e de uma identidade musical e poética poucas vezes alcançada por um movimento de caráter regional, a ponto de uma nova geração despontar e trilhar caminhos semelhantes, guiada pela referência fundada pelo grupo. Paulinho Pedra

Azul, Flávio Henrique, Titane, Tadeu Franco, Celso Adolfo, Renato Motha e outros, embora não tenham a mesma coesão do Clube, filiam-se ao posicionamento aberto por ele, o que pode ser constatado examinando-se brevemente alguns gestos em sua ainda incipiente obra, como por exemplo:

- + O investimento de Paulinho Pedra Azul em um etos adulto-infantil e sonhador semelhante ao descrito acima, como mostram as canções “Papagaio de papel”¹²⁸ (Sthel Nogueira, 1991), “Tropeiro de cantiga”¹²⁹ (1994) e “Sonho de menino” (1986);
- + A participação de Toninho Horta no CD “Primeiras histórias” (1994), de Flávio Henrique;
- + As harmonias e a exaltação a Minas - por meio de um samba-jazz (“Coisas de Minas”, 1994) a la Toninho Horta - por Renato Motha;

¹²⁸ “Papagaio de papel / lá no alto és condor / leva longe os meus sonhos / de menino e de amor...”.

¹²⁹ “Juro, eu sou assim / tropeiro de cantiga / que mudou de vida pra ser cantador / passarim sem asa / eu sou tudo e nada / sou um sonhador.”

- + A exploração de temas musicais e discursivos do folclore mineiro por Celso Adolfo, além da participação de Milton Nascimento¹³⁰ em dois de seus discos (“Coração brasileiro”, 1991, e “Brasil, nome de vegetal”, 1994);
- + A interpretação de temas folclóricos mineiros e de canções de Beto Guedes, Milton Nascimento e Tavinho Moura por Titane (1995);
- + O mesmo para Tadeu Franco, que gravou ainda Tavinho Moura, Lô Borges e Túlio Mourão (no disco “Cativante”, 1983), além de participar cantando “Comunhão”, ao lado de Simone e Milton Nascimento, no disco deste último, “Ânima” (1982).

Voltaremos a comentar aspectos desse posicionamento mais adiante, no capítulo 4.

3.2.2.2 O “Pessoal do Ceará”

Varanda da esperança, fornalha que está em nós, do duro aço da voz. No som desse falar, quem vem desse lugar, traz no seu traço o chão...

(“Arraial”, Ednardo - Trilha Musical do Filme Luzia Homem, 1987)

¹³⁰ Milton também gravou a canção “Coração Brasileiro”, de Celso Adolfo, no CD “Ânima” (1982).

“Pessoal do Ceará” é um complemento do título do disco que inaugura a intervenção de uma geração de artistas cearenses no cenário da música popular brasileira a partir do início da década de 70. Esse disco, que se intitula “Ednardo e o Pessoal do Ceará”, e que se subintitula “Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem”, foi lançado em 1972, pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério, e pela cantora Téli. Logo em seguida, dois outros cearenses lançaram os seus *long plays*: Fagner (“Manera Fru Fru, maneira”, 1973) e Belchior (“A palo seco”, 1974). Esses três discos, além de “Chão sagrado” (Rodger Rogério / Téli, 1973) e “Romance do pavão misterioso” (Ednardo, 1974), marcam a abertura de uma seqüência de lançamentos que só vai perder sua força no início da década de oitenta, com a emergência do chamado “*Rock brasileiro*”.

O posicionamento conta com músicos, cantores e letristas preferenciais. É o caso dos músicos e compositores Manassés, Petrúcio Maia e Ricardo Bezerra, dos letristas Fausto Nilo, Augusto Pontes e Antônio José Brandão, e das cantoras Téli e Amelinha. É também freqüente na trajetória do grupo a participação de outros nordestinos em forma de parceria em composições e gravações: os piauienses Jorge Mello, Clodo, Climério e Clésio; os músicos Hermeto Paschoal (alagoano), Robertinho de Recife, Nana Vasconcelos e Dominginhos (pernambucanos); os letristas José Carlos Capinam (baiano) e Ferreira Gullar (maranhense); os compositores pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo e os paraibanos Zé Ramalho e Vital Farias. De outras regiões, consta a participação da cantora Nara Leão (capixaba), dos letristas Abel Silva e Ronaldo Bastos (cariocas).

Os cearenses não têm a homogeneidade que caracterizou o grupo mineiro. Não há propriamente um líder, que, como Milton Nascimento e seu carisma irresistível, transitou por todas as inscrições, contribuindo para que os mineiros não tivessem por característica comum apenas a origem e as determinações inconsistentes que isso implicaria. Aqueles do grupo cearense que obtiveram mais destaque (Ednardo, Belchior e Fagner) não se entenderam (ou não quiseram se entender) sobre os caminhos que poderiam ter-lhe conferido uma unidade maior. Quanto ao gesto do trabalho coletivo, por exemplo, Raimundo Fagner, em entrevista concedida à jornalista Ana Maria Bahiana em 2/12/1976, (Bahiana, 1980), declara:

- Como você vê o estouro do Belchior?

- O Belchior fez sucesso por causa da maturidade dele. Ele é uma pessoa que sabe exatamente o que quer, porque quando ele chegou em Fortaleza já tinha um passado nas costas, uma história. Eu respeito demais o Seu Belchior, mas tenho minhas críticas ao trabalho dele. Mas aí seria querer que ele faça o que eu faço. E eu não quero. Só acho que se ele resolver dar satisfações às exigências de mercado, vai dançar e o próximo passo dele é para trás. Se ele souber que tem gente aqui que está do lado dele, que tá esperando tocar a bola junto com ele... Existem poetas e músicos, pessoas que admiram Belchior, que sabem do valor dele. Se ele se lembrar disso, está em cima do mundo. Me interessa muito saber o que ele vai fazer nesse mês, saber o que ele vai gravar daqui a dois meses, porque ele está num momento crítico. Esse papo é muito maluco, porque me leva a dizer coisas que eu não gosto. O Belchior é uma pessoa que veio junto comigo, estivemos muito próximos um do outro e depois nos distanciamos muito. Agora, nós vamos nos juntar de vez ou nos distanciar de vez.

- E o Ednardo?

- Em termos de cearense, o mais burro sou eu. Sou o mais burro porque nunca quis ser inteligente dentro dessa “inteligência” que existe aí. O Ednardo e o Belchior são pessoas que já sabem o que querem há muito tempo. Eu sempre vim desesperadamente e angustiadamente querendo fazer alguma coisa, sem saber que coisa era essa. Eu respeito muito os dois, mas acho que ambos estão correndo o mesmo perigo. Esse negócio de só Belchior, só Ednardo, no disco deles, as músicas são deles com eles mesmos, eu acho que não tá com nada porque tem Seu Fausto Nilo aí, tem Seu

Brandão, Seu Ricardo Bezerra, Seu Petrúcio Maia, que são da maior importância e eles estão menosprezando. O momento agora é crítico. Ou vai ou racha. Pra não racha é preciso tocar a bola junto. (: 213-214)

Esse depoimento revela muitas diferenças que havia já nos tempos de formação de seus membros e ao mesmo tempo deixa clara a vontade de se compor uma espécie de “frente” dos músicos populares cearenses. Isso, porque, apesar do epíteto que três dos LPs inaugurais portaram em suas capas¹³¹, não havia por parte dos que aí participaram uma vontade real de criar um grupo rotulado por sua origem, conforme mostra o depoimento de Rodger Rogério à pesquisadora Mary Pimentel:

O pessoal de São Paulo via a gente como uma turma do Ceará. Para eles isso era uma coisa legítima. Mas as propostas não eram iguais (...) O título “Pessoal do Ceará: meu corpo e minha embalagem todo gasto na viagem” era um poema de Augusto Pontes, não correspondia à realidade, para nós soava como uma coisa falsa. Mas acabou ficando assim mesmo. (Pimentel, 1994 : 101)

Quando o compositor declara ser o “mais burro” dos cearenses e não ter participado da “inteligência” cearense, está certamente se referindo ao fato de não ter

¹³¹ Além do LP “Ednardo e o Pessoal do Ceará...” (op. cit.), os LPs “Chão sagrado” (op. cit.) e “O romance do pavão misterioso” (op. cit.), cujos nomes dos autores foram complementados pela expressão “do Pessoal do Ceará”.

tido formação universitária completa¹³² e, conseqüentemente, não ter tomado parte mais ativamente do movimento cultural universitário fortalezense que, de um certo modo, projetou a ida dos cearenses ao eixo Rio-São Paulo. Isso contribuiu também para uma diferenciação em termos de “erudição” entre o trabalho de Fagner e o dos outros cearenses, mas não o impediu, devido a seu espírito aberto e aguda visão crítica da conjuntura musical da época, de aderir à turma universitária e tentar fomentar uma unidade maior entre os cearenses. Com efeito, Fagner foi responsável pela divulgação não apenas de vários compositores e cantores cearenses (como Cirino, Amelinha, Petrúcio Maia, Brandão, Fausto Nilo etc.), mas também de diversos artistas de estados vizinhos, como Robertinho de Recife, Zé Ramalho, Elba Ramalho e os irmãos Clodo e Clésio, no que contribuiu seu posto de diretor do selo “Epic”, da gravadora CBS.

Talvez Fagner estivesse consciente de que, além do fato de serem conterrâneos e membros da mesma geração, os cearenses tinham as seguintes características em comum:

¹³² Como Ednardo - graduado em química, Fausto Nilo - graduado em arquitetura, e Belchior - que estudou em no seminário católico “Colégio Sobralense” e graduou-se em filosofia.

A) No plano verbal:

+ O desejo de resgate das tradições populares e de recriação e reatualização histórica da memória popular (Pimentel, op. cit.: 142). O bumba-meu-boi “Boi mandingueiro” (1977), as canções “Passeio público”¹³³ (1976) e “Artigo 26”¹³⁴ (1976); as cantigas folclóricas “Antônio Conselheiro (bumba-meu-boi)” (1976), “Penas do tiê” e “Serenou na madrugada” (1973), adaptadas e gravadas por Fagner; e o baião “Carisma” (1977), de Belchior¹³⁵, ilustram essa tendência;

¹³³ “Hoje ao passar pelos lados / Das brancas paredes, paredes do forte / Escuto ganidos, ganidos, ganidos, ganidos / Ganidos de morte // Vindos daquela janela / É Bárbara, tenho certeza / É Bárbara, sei que é ela / Que de dentro da fortaleza / Por seus filhos e irmãos / Joga gemidos, gemidos no ar”. Passeio Público é um logradouro de Fortaleza marcado por vários acontecimentos de grande importância histórica para a cidade e para o estado. Mais antiga praça de Fortaleza, foi cenário do fuzilamento dos mártires da Confederação do Equador, movimento que preconizava a independência da região, em 1825. É localizada próximo ao forte onde, segundo a história oficial, a revolucionária Bárbara de Alencar aguardou em cativeiro sua execução.

¹³⁴ Canção que faz referência ao movimento literário “Padaria Espiritual”, movimento pioneiro no Ceará e precursor das academias de letras brasileiras. Movimento modernista, precedeu em 40 anos a Semana de Arte de 1922.

¹³⁵ A ordem em que foram expostos os três autores cearenses aí é proposital. Curiosamente o único que nasceu e cresceu em Fortaleza, Ednardo, é o que mais interesse manifesta pela cultura popular cearense e nordestina. Em Belchior, o mais “interiorano” deles (só aos 16 anos mudou-se de Sobral para Fortaleza), a temática é rara. O baião “Carisma” faz homenagem velada a Virgulino Ferreira Lampião e parodia em seus dois últimos versos a canção sertaneja “Tristezas do Jeca”, de Angelino de Oliveira (“Eu nasci naquela serra / num ranchinho beira-chão”): “Deu a vida pelos seus: / isto é mais forte que a morte, / mais importante que Deus; / que Deus e o Mundo; / que Deus

+ Desejo de cantar a relação amorosa entre o artista e o lugar de origem (Pimentel, op. cit.). Temos como exemplos as canções “Terral”¹³⁶, de Ednardo (1973); “Mucuripe”¹³⁷, de Fagner e Belchior (1973), “Chão sagrado”¹³⁸, de Rodger Rogério e Belchior (1975) etc.

+ Como os mineiros, há entre os cearenses, principalmente Fagner e Ednardo, várias canções de nostalgia da infância, geralmente canções paródicas de canções de ninar (“Ausência”, Ednardo, 1974), de cirandas e de cantiga de rodas (“Senhora Dona”, Petrúcio Maia / Brandão, por Amelinha, 1977; “Rua do Ouro - Pé de sonhos”, Petrúcio Maia / Brandão, por Fagner, 1973; etc.)

+ Tal como entre os tropicalistas, há a incorporação de procedimentos concretistas na construção de determinadas letras. É Belchior o que vai usar tais procedimento com mais freqüência. Veja-se a canção abaixo, de 1974:

e todo mundo. // Sua voz, morta, ainda canta; / ainda espanta o mau agouro, / nessa terra, onde o silêncio, / literalmente, é de ouro. // Eu nasci lá, numa terra, / onde o céu é o próprio chão.”

¹³⁶ “Eu venho das dunas brancas / onde eu queria ficar / deitando os olhos cansados / por onde a vida alcançar // Meu céu é pleno de paz / sem chaminé ou fumaça / no peito enganos mil / na terra é pleno abril // Eu tenho a mão que aperreia / eu tenho o sol e a areia / sou da América / Sul da América / South America // Eu sou da nata do lixo / eu sou do luxo da aldeia / eu sou do Ceará...”

¹³⁷ “As velas do Mucuripe / vão sair para pescar / vou levar as minhas mágoas / pras águas fundas do mar / hoje à noite namorar / sem ter medo da saudade / e sem vontade de casar...”. Mucuripe é um porto de jangadas e pequenos barcos de Fortaleza.”

¹³⁸ “Você conhece o Nordeste? / palmilhou seu chão sagrado? Tem cascavel e coluna / Sol quente pra todo lado // Você conhece o Nordeste, / Morro Branco e Quixadá? / Você conhece o Nordeste,

BEBELO

b
be
bel
b *belo*
be *belo* *belo*
bel *belo*
bel *belo* *belo* *belo* *belo*
belo *belo* *belo* *belo*
É *BO* *BA* *GEM*
bla *bla* *bla*
bla *bla* *bla*
B *L* *A*

b
ba
bal
b *bala*
ba *bala* *bala*
bal *bala*
bal *bala* *bala* *bala* *bala*
bala *bala* *bala* *bala*
EM *BA* *LA* *GEM*
tra *tra* *tra*
tra *tra* *tra*
T *R* *A*

Mas em Fagner, é possível encontrar procedimentos, se não concretistas, metalingüísticos:

/ por isso pode falar // Minha viola em meu peito / canta e nunca desafina / ela é que sabe dos modos / da cantoria nordestina”.

ABC

(Fagner / Fausto Nilo, 1976)

Com a se escreve amor e arma

Com b se escreve bola e bala

Com c se escreve casa e cela

Com a de ave se escreve amor e arma

Com b de bola se escreve bela e bala

Com c de casa se escreve céu e cela

Com a se escreve amor e arma

Com b se escreve bola e bala

Com c de casa se escreve escravo e cela

+ O gosto pela intertextualidade com o texto literário se verifica nos três principais autores, cada um com seu procedimento peculiar:

- * Fagner: preferindo a melodização de poemas, já teve sérios problemas com relação a direitos de autoria. Seus autores principais são Cecília Meireles (“Canteiros”, 1973; “Epigrama n. 9”, 1977; “Motivo”, 1978); Florbela Espanca (“Fanatismo”, 1981; “Fumo”, 1982; “Frieza”, op. cit.); Ferreira Gullar (“Traduzir-se”, 1981; “Me leve - cantiga para não morrer”, 1984) e Patativa do Assaré (“Sina”, com Ricardo Bezerra, 1973);

- * Belchior: prefere a citação, a alusão e a imitação captativa de autores como Castro Alves¹³⁹, Olavo Bilac¹⁴⁰, Carlos Drummond de Andrade¹⁴¹, João Cabral de Melo Neto¹⁴² etc.;
- * Ednardo: prefere a referência e a imitação captativa de gêneros, autores e movimentos, como os da Padaria Espiritual¹⁴³ e da literatura de cordel¹⁴⁴.

+ Comenta-se o processo migratório (vontade, ação, efeito) que resultou na própria circulação da canção.

* Em Belchior:

*Eu me lembro muito bem / do dia em que eu cheguei / jovem que
desce do norte pra cidade grande / os pés cansados e feridos de andar légua
tirana / ... / A minha história é talvez / é talvez igual à tua / jovem que desceu*

¹³⁹ Duas estrofes na canção “Aguapé” (1979).

¹⁴⁰ Dois versos na canção “Divina comédia humana” (1978).

¹⁴¹ Expressão adaptada (“no congresso internacional do medo” por “no congresso do medo internacional”) na canção “Populus” (1977).

¹⁴² O título e o tema da canção, “A palo seco” (1973) remetem ao poema “A palo seco”, de João Cabral de Melo Neto. Comentaremos este fato logo mais adiante..

¹⁴³ “Artigo 26”, op. cit., “Padaria Espiritual” (1976).

¹⁴⁴ “Pavão mysteriozo” (1974), imitação captativa do gênero poesia de cordel.

do Norte e que no Sul viveu na rua / que ficou desnorreado - como é comum no seu tempo / que ficou desapontado - como é comum no seu tempo / e que ficou apaixonado e violento como você // eu sou como você / que me ouve agora! (“Fotografia 3x4”, Belchior, 1976)

* Em Ednardo:

Amanhã se der o carneiro, o carneiro, / vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro // As coisas vêm de lá, / eu mesmo vou buscar / e vou voltar em videotapes e revistas supercoloridas / pra menina meio distraída repetir a minha voz // Que Deus salve todos nós / e Deus guarde todos nós... (“Carneiro”, Ednardo / Augusto Pontes, 1974)

* Em Fagner:

Quando não houver mais música no ar / nem houver sorrisos em volta / quando nada na tarde morta / além do cansaço da vida falar // Quando o cigarro irritar a garganta / e a bebida os lábios queimar / e a presença de alguém que ainda canta / não consiga no peito cantar // Quando a rua, a casa e a porta / não mais falem de ir ou chegar / quando não houver mais poesia / na triste canção de uma mesa de bar // É preciso entender que perdida / pela vida uma estrada caminha / e que uma cidade sozinha / não comporta a procura da vida / É preciso sair pelo mundo / procurando somente encontrar / é preciso alcançar a aurora / que a noite teimou em fazer não chegar / é preciso entender que a vida quer um jeito de resistir / é preciso saber que agora / aurora não pode esperar por vir. (“Além do cansaço”, Petrúcio Maia / Brandão, por Raimundo Fagner, 1976)

B) No plano musical:

+ Conseqüentemente, ritmos nordestinos como o maracatu, o xote, o xaxado, o baião e o frevo são revalorizados, como mostram os maracatus cearenses¹⁴⁵ “Pavão Misterioso” (1974), “Maracatu Estrela Brilhante” (1980), “Longarinas” (1976), “Cauim” (1978), dentre outras canções, de autoria de Ednardo; as regravações de canções de Luiz Gonzaga (“Riacho do navio”¹⁴⁶) por Fagner e por Belchior (“Forró no escuro”¹⁴⁷); o baião de viola “Mote e glosa” e o baião reizado “Senhor dono da casa” de Belchior (1974), a gravação do xote/arrasta-pé “Matinada” (Ernani Lobo) e da toada “Último pau-de-arara” (Venâncio / Corumba), por Fagner (1976 e 1973, respectivamente), etc.

+ Paralelamente ao cultivo das tradições e ritmos populares cearenses e nordestinos, há um acentuado gosto pelo pop-rock inglês e norte-americano, que acaba por influenciar a forma de estilizar as canções provindas da tradição

¹⁴⁵ O maracatu, ritual-dança-ritmo semi-religioso, de origem afro-brasileira, tem realidade mais expressiva em Pernambuco, mas ocorre também no Ceará de uma forma bem mais lenta e compassada. Ainda que se trate de estilizações, pode-se ter uma idéia dessa diferença, comparando-se qualquer um desses maracatus de Ednardo com canções baseadas no maracatu pernambucano, como “Paixão”, “Pare, repare, respire”, de Alceu Valença (1994) e “Maracatu” de Alceu Valença e Ascenso Ferreira (1982).

¹⁴⁶ Xote de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1955), gravado por Fagner no LP “Ave noturna” (1975), com citação ao final de “Forró no escuro”, de Luiz Gonzaga.

¹⁴⁷ Xaxado de Luiz Gonzaga (1958) gravado por Belchior no LP “Cenas do próximo capítulo” (1984).

nordestina¹⁴⁸; é assim em canções como “Moto 1” (Fagner / Belchior, 1973), “Além do cansaço” (op. cit.), “Galo, noites e quintais” (Belchior, 1977), “Cavalo ferro” (Fagner / Ricardo Bezerra, 1972), “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979) etc.

+ Predileção por harmonias simples, baseadas em seqüências de acordes naturais (não dissonantes). O violão, principalmente o elétrico, é o instrumento preferido, embora os teclados (piano acústico, elétrico, acordeon) apareçam por influência de figuras como Petrúcio Maia e Ricardo Bezerra, compositores e músicos menos visíveis, mas bastante importantes no grupo; a guitarra elétrica tem grande destaque como instrumento solista, atuando geralmente de modo distorcido; outros instrumentos de cordas aparecem, como o violão de sete cordas, a viola e o bandolim, principalmente em Fagner e Ednardo.

+ O jeito de tocar violão é agressivo e nervoso, marcado por arpejos vibrantes e enérgicos, às vezes levemente distorcidos; a combinação bordão + arpejo também é freqüentemente utilizada, sendo que, nesse caso, costuma-se fazer pequenos interlúdios de bordão separando frases melódicas, semelhantes aos que são feitos em gêneros como o choro e a seresta;

¹⁴⁸ Ouçam-se canções como o “Maracatu Estrela Brilhante”, em que o maracatu, que originalmente só possui acompanhamento de percussão, é executado com teclados e guitarra distorcida.

+ O jeito de cantar é inovador na música brasileira. Ele inaugura um canto “rasgado”, semelhante ao dos penitentes ou das lavadeiras nordestinas ¹⁴⁹. Esse tipo de canto, em combinação com a exploração das zonas mais agudas da voz, foi utilizado principalmente por Fagner, Ednardo e Rodger Rogério. Belchior, embora não possua ou não adote esse tipo de voz, inova também por seu canto semifalado que, por seu tom expressivo e enérgico, dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho;

+ Ainda sobre o uso da voz, deve-se ressaltar o recurso freqüente, principalmente por Fagner e Ednardo, à mixagem de diversas “vozes” de um mesmo cantor, formando-se coros, uníssonos ou não, de uma única voz. Pode-se ter uma audição mais clara desse tipo de coro nas canções “Noturno” (Graco / Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira / João do Vale, por Ednardo, 1980); valoriza-se igualmente o improviso vocal sobre a melodia. Em Fagner, isso é mais sistemático: neste autor, a melodia é normalmente cantada uma primeira vez

¹⁴⁹ A canção “Cordas de aço” é um momento metadiscursivo que comenta esse aspecto específico da estética (sobre o cantar, o tocar e a expressão dos sentimentos) relacionando-o com o investimento ético grupo: “Não sei a cor do perdão / nem o peso da pedra do sacrifício / só sei que quando estou só / sinto na pele que a vida pode ser um precipício / não sei quem chora por mim / ou quem inocentemente me condena / mas olhando a cara fria do silêncio / tudo o que faltar a gente inventa: / voz pra cantar corda de aço / corda de aço desfiada / minha vida só é vida porque sei que ela vai ser sempre apaixonada” (Cordas de aço, Fagner / Clodo, 1976). É bom lembrar que outros nordestinos vão, posteriormente, adotar o mesmo tipo de canto: Elba Ramalho, Roze, Xangai etc.

em seu percurso normal; após um solo instrumental, a letra é novamente cantada em uma variação sobre a melodia original. Finalmente, há que se notar, por parte dos três autores, a exploração do chamado “falsete”, voz masculina executada acima da tessitura vocal do tenor, isto é, na faixa de frequência sonora em que normalmente atua a voz feminina¹⁵⁰. Isto é mais evidente em canções como “Dorothy l'Amour” (Petrúcio Maia / Fausto Nilo, por Ednardo, 1974) e “Torpor” (Ednardo, 1979); em quase todas as canções do disco “Eu canto - Quem viver chorará”, de Raimundo Fagner (1978); e em “Como o diabo gosta” (Belchior, 1976).

Uma vez definidas, em largas linhas, as características verbo-melódicas do posicionamento, vejamos seu investimento ético principal e como se dão seus domínios principais de pré-difusão e difusão.

A partir da análise de algumas letras e do exame das escolhas musicais do grupo apresentadas acima, podemos localizar um investimento ético comum aos cearenses. Trata-se do etos da aspereza, da *secura*, resultante do desgaste provocado pela peleja com os obstáculos impostos pela vida (de artista, de cidadão¹⁵¹, de nordestino). Diferentemente do etos do “homem seco” construído pela literatura regionalista e por muitas canções populares, em que esse homem é um homem

¹⁵⁰ Esse recurso é também bastante utilizado por praticamente todos os cantores mineiros do Clube da Esquina, sendo usado constantemente por cantores como Flávio Venturini e Beto Guedes.

calado¹⁵², tímido e amedrontado, o do sujeito em questão é falante, e mais, é polêmico, franco¹⁵³, sem “papas na língua” e de língua ferina, ácida. Com efeito, a canção “A palo seco”, de Belchior - não por acaso, gravada por cada um dos três expoentes do grupo (Belchior, 1974; Ednardo, 1974; Fagner, 1976) - é a canção prototípica desse investimento:

*Se você vier me perguntar por onde andei
no tempo em que você sonhava,
de olhos abertos, lhe direi:
- Amigo, eu me desesperava.
Sei que, assim falando, pensas
que esse desespero é moda em 73.
Mas ando mesmo descontente.
Desesperadamente eu grito em português:
- Tenho vinte e cinco anos de sonho,
de sangue e de América do Sul.
Por força deste destino,
um tango argentino*

¹⁵¹ É preciso lembrar que o grosso da produção do grupo foi feito sob a ditadura militar 64-84.

¹⁵² Cf. “Vidas secas”, de Graciliano Ramos, e a canção “Lamento sertanejo”, onde se ouve: “Por ser de lá / do sertão, lá do roçado / lá do interior do mato / da caatinga, do serrado, / eu quase não falo / eu quase não tenho amigos...”. (Dominguinhos / Gilberto Gil, 1977). Como diz Belchior, “não sou feliz, mas não sou mudo” (Galos, noites e quintais, 1977).

¹⁵³ “Ingênuo e franco”, conforme Belchior e Fagner (“Mucuripe”, op. cit.) e que não vive “guardado em segredos”, conforme Fagner (“Cigano”, 1979).

*me vai bem melhor que um blues.
Sei que, assim falando, pensas
que esse desespero é moda em 73.
... E eu quero é que este canto torto,
feito faca, corte a carne de vocês.*
(“A palo seco”, Belchior, 1974)

O título dessa canção já anuncia que ela será metadiscursiva. “*A palo seco*”, ou “*cante puro*”, é uma expressão espanhola que significa “cantar sem o acompanhamento de instrumentos”. É muito utilizada no universo semântico da canção flamenca¹⁵⁵, denotando um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural. É a este universo de sentido que João Cabral de Melo Neto¹⁵⁶ vai recorrer

¹⁵⁵ O universo da canção flamenca não é estranho ao posicionamento do Pessoal do Ceará. Raimundo Fagner dedicou um disco inteiro ao mesmo (“Traduzir-se”, 1981), reconhecendo e explorando essa herança musical. Belchior, na canção “Como o diabo gosta” (1976), também faz referência musical a esse universo.

¹⁵⁶ Sabe-se da grande admiração que o poeta nutria pela cultura de Sevilha e de Andaluzia, lugares onde viveu durante vários anos. Segundo Bento Prado Jr. o poema “A palo seco” opera uma “exportação do espaço pátrio que transparece (...) no movimento que faz, por assim dizer, dobrar o mapa-múndi sobre si mesmo, numa inesperada “revolução” geográfica, para fazer superpor e coincidir o sul da Espanha e o nordeste do Brasil, Andaluzia e Pernambuco, Sevilha e Recife. Num lugar como no outro, para usar a linguagem dos pré-socráticos, a verdade do “seco” triunfa sobre a falsidade do úmido, ou sobre aquilo que nele há de essencialmente insidioso; o atual e o visível não mais remetem a uma dimensão virtual ou potencial em que se refugiaria o maravilhoso e o espiritual. O imperativo implícito seria: 'Nada deve permanecer escondido; enxuguemos nossa linguagem para limpar o mundo; o oculto é o i-mundo'“. (Prado Jr., Folha Online Brasil)

para construir seu meta-poema “A palo seco”, do qual apresentamos abaixo algumas estrofes:

- 1.1 *Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada; // se diz a palo seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino.*
- 1.2 *O cante a palo seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; // é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha.*
- (...)
- 4.3 *A palo seco existem / situações e objetos: / Graciliano Ramos, / desenho de arquiteto, // as paredes caiadas, / a elegância dos pregos, / a cidade de Córdoba, / o arame dos insetos.*
- 4.4 *Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente.*

(“A palo seco” in Melo Neto, 1994, grifos do autor)

Embora na canção de Belchior não haja nenhuma citação textual do poema de Melo Neto, a temática parece também se aproximar, uma vez que se podem encontrar as seguintes semelhanças contedísticas:

* Ambos se afirmam como um cantar franco, claro: “de olhos abertos”, segundo a canção, e “com todo o ser aberto”, conforme o poema;

* Ambos concebem seu cantar como solitário, o poema em meio a um deserto “sem sombra” ou “devassado de sol”, a canção em meio a uma desesperança

em moda (“mas ando mesmo descontente...”) ¹⁵⁷. Os títulos em si já expressam esse sentido (“A palo seco” = canto solitário);

* Poesia e canção figuram o seu canto como uma arma, sendo essa arma, em ambas, uma arma branca. A primeira “é um cante desarmado: só a **lamina** da voz sem a arma do braço”; a segunda manifesta a vontade de “feito **faca**” cortar a carne de alguém.

À parte essas semelhanças, que poderíamos qualificar de *éticas*, para com a poesia cabralina, é mister verificar outros efeitos de sentido da canção. Se examinarmos a letra, devemos atentar para a possibilidade de se extrair outros sentidos (interligados) da expressão que dá título à canção. Um deles é que a palavra “palo” seja uma forma reduzida de “palato”, a parte superior da cavidade bucal, e que, por metonímia, designe “discurso”. Em associação com o adjetivo “seco”, cria-se uma ambigüidade: a expressão pode significar “cansaço advindo do excesso de fala”, que resulta no “pal(at)o seco”, mas pode também querer dizer “discurso áspero, ácido”. Juntamente com a preposição “a”, esses termos adquirem a possibilidade de significar que o discurso ácido é a arma do locutor contra os

¹⁵⁷ Tendo sido a canção “A palo seco” composta no auge da ditadura militar de 64-84 (“1973” é a data referida na canção), é provável que o silêncio que envolve o cantar desesperado do enunciador seja o provocado pela repressão (censura) e pelo medo (auto-censura). A inexistência de uma referência explícita a esse silêncio teria sido, ironicamente, efeito de um (auto)silenciamento?

adversários e anunciar que a canção reforçará essa posição; ou que o enunciador já está cansado de tanto falar as mesmas coisas, e que, mesmo assim, essa canção insistirá na afirmação de uma postura ideológica. Seja qual for a interpretação, o texto já qualifica sua enunciação como árida, hostil, ainda que contradito pela melodia de balada agradável e singela que a reveste.

Com efeito, o texto é uma polêmica dialogal citada, em que o turno do interlocutor é formulado em discurso indireto e o do que representa a posição do enunciador é posto em discurso direto. Percebe-se já o etos do polemista desconstrutor da palavra alheia, etos que se assemelha, como vimos, ao dos tropicalistas, eles que, ironicamente, serão alvos explícitos em canções e gestos posteriores dos cearenses¹⁵⁸.

Sabe-se que o uso do discurso indireto possibilita que as palavras citadas sejam reelaboradas sem nenhum compromisso de fidelidade para com o modo como elas realmente foram ditas, conseqüentemente, de um modo que favoreça o enunciador. No caso de “A palo seco”, no entanto, o discurso sequer é citado, mas “hipotetizado”, de modo que, ainda mais, o discurso atribuído virtualmente ao co-enunciador é composto de modo francamente favorável ao enunciador:

- Por onde você andou no tempo em que eu sonhava?

¹⁵⁸ Cf. “Apenas um rapaz latinoamericano” (Belchior, 1976), “Fotografia 3x4” (op. cit.), e outras.

- *Esse desespero é moda em 73!*

As frases acima são dificilmente dizíveis pelo co-enunciador, pelo tanto que lhe atingiria a própria face.

Não está claramente definido a quem esse discurso polêmico está dirigido. Certamente não é uma crítica pessoal, pois, se durante a maior parte do texto, o co-enunciador é representado no singular (“você”, “amigo”, “pensas”), no final ele é representado no plural (“vocês”). Trata-se, portanto, de uma polêmica com um grupo ou uma ideologia. A esse grupo ou a essa ideologia, são desferidas várias acusações mais ou menos indiretas (*sonhador, alienado, xenófilo*), acusações que são inferidas pela auto-descrição do enunciador, assim como algumas características deste são inferidas pelas críticas explícitas que este faz ao co-enunciador. No final, a definição de seu próprio discurso (“torto”) e a expressão do efeito desejado (“feito faca cort(ar) a carne”) sobre o co-enunciador encerra a canção como um corte abrupto do diálogo. É a resposta violenta que o enunciador oferece à insistência do co-enunciador em classificar seu desespero como “moda”.

Esse jeito de construir o próprio discurso como uma polêmica hipotetizada, em que os argumentos estão construídos de forma francamente parcial pelo locutor, é ele mesmo parte do investimento ético que o conteúdo da canção sugere. Acreditamos que tal investimento pode ser generalizado para o grupo como um todo e que é constituído pelos seguintes traços:

+ **Desespero e descontentamento.** Apresentando esses sentimentos como parte de sua natureza (e não como “moda”), o cearense é construído pelas canções do posicionamento como aquele que vive todos os momentos impregnado de amargura e tristeza, o que alimenta seu fazer poético (“Nasci para chorar - Born to cry”, Dion / Dimucci - versão: Erasmo Carlos, por Raimundo Fagner, 1973). Não se trata de um masoquismo, uma vez que ele se mostra insatisfeito mesmo com esse sentimento. No amor, por exemplo, ele é consciente de seu “jeito de amar desesperado / mais chorado que vivido”¹⁵⁸, embora deseje “levar as suas mágoas pras águas fundas do mar”¹⁵⁹ e ter “uma cara mais alegre / e uma roupa colorida / mais parecida com a vida / que só muito amor consegue”¹⁶⁰, uma vez que está consciente que ainda é moço demais “pra tanta tristeza”¹⁶¹;

+ **Articulação de realidades contraditórias.** Tal atitude é encontrada em outros posicionamentos: os tropicalistas a utilizaram com o propósito desmistificador e carnavalesco no próprio processo da construção textual, envolvendo tudo numa atmosfera de alegria irreverente. Os mineiros, numa fase posterior, também a utilizaram, expressando-a no conteúdo mesmo de alguma de suas canções, como “Fé cega, faca amolada” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos,

¹⁵⁸ “Como se fosse” (Fagner / Capinam, 1973).

¹⁵⁹ “Mucuripe”, op. cit.

¹⁶⁰ “Moto I” (Fagner / Belchior, 1973).

¹⁶¹ “Na hora do almoço” (Belchior, 1974).

1975) e “E daí” (Milton Nascimento / Ruy Guerra, 1977), porém apontando para um fazer otimista e utópico, de inspiração religiosa, como veremos adiante (capítulo IV).

Nos cearenses, porém, esse sentimento vem acompanhado de desconforto e angústia. Para eles (especialmente Fagner e parceiros), as discrepâncias da realidade não são motivo para euforia ou esperança. Enquanto que, para um tropicalista, “a alegria é a prova dos nove”¹⁶², isto é, “teste de resistência” final de diversas operações com múltiplos materiais, para os cearenses “dói a irreverência”¹⁶³ e as realidades díspares da existência só dilaceram o ser. A bem dizer, então, a operação dos cearenses é menos com a multiplicidade do que com a dialética do mundo, mais para o paraibano Augusto dos Anjos¹⁶⁴ ou o pernambucano Manoel Bandeira¹⁶⁵ do que para o paulista Oswald de Andrade; é, na verdade, mais uma constatação espantada e uma tentativa de exorcizar ou lamentar essa dualidade, do que um trabalho lúdico com ela. Com efeito, é grande a quantidade de canções cearenses que buscam articular ou exorcizar dualidades antagônicas. Vejamos uma lista não-exaustiva:

¹⁶² Frase que Gilberto Gil e Torquato Neto tomam emprestado de Oswald de Andrade (“Manifesto antropofágico”, 1928) para compor a bricolagem discursiva da canção “Geléia geral”, de 1968.

¹⁶³ “Calma violência” (Fagner / Fausto Nilo, 1976).

¹⁶⁴ “Ceticismo”, “Contrastes”, “Versos íntimos” etc.

¹⁶⁵ “Desencanto”, “Testamento” etc.

*Em minha rua, não há **noite** nem há **dia** / não há **vida** nem há **morte** / não há **pranto** nem **cantar** // A minha rua não é **cheia** nem **vazia** / não tem **destino** e nem **sorte** / nem **norte** nem **viajar** // Em minha rua não há **chuva**, não há **frio** / não há **calor** nem **estio** / não há **rio** nem há **mar** / nenhuma **lua**, nenhum **sol**, nenhum **segredo** / não há **gloria** não **medo** / não há **cor**, não há **olhar**... (“Beco dos baleiros (papéis de chocolate)”, Petrúcio Maia / A. J. Brandão, por Fagner, 1975);*

- “ABC”, *op. cit.*;

*“Ai, meu coração que não entende / o compasso do meu pensamento // O pensamento se **protege** / e o coração se **entrega inteiro sem razão** // Se o pensamento **foge** dela / o coração **a busca** aflito // E o corpo todo sai tremendo / massacrado e ferido no conflito. (“Conflito”, Petrúcio Maia / Climério, 1976);*

*“Sou diariamente a dor que me passeia / a dor que me anseia ser / particularmente / nua (...) **Santo** e **demônio** em mim; **deus** e o **diabo** em mim; **céu** e **inferno** em mim... “Santo e demônio” (Fagner / Ricardo Bezerra, por Amelinha, 1977);*

*Eu canto / porque o instante existe / e a minha vida está completa / não sou **alegre** nem sou **triste** / sou poeta // irmão das coisas fugidias / não sinto **gozo** nem **tormento** / atravesso **noites** e **dias** / no vento // se **desmorono** ou se **edifico** / se **permaneço** ou me **desfaço** não sei... (“Motivo”, Fagner / Cecília Meireles, 1979);*

*Uma parte de mim é **todo mundo** / outra parte é **ninguém**, fundo sem fundo // uma parte de mim é **multidão** / outra parte **estranheza** e **solidão** // uma parte de mim **pesa** e **pondera** / outra parte **delira** // uma parte de mim **almoça** e **janta** / outra parte se **espanta**... (...) Traduzir uma parte noutra*

parte / que é uma questão de vida ou morte... (“Traduzir-se”, Fagner / Ferreira Gullar, 1981).

+ **Aridez** Essa característica é a que o posicionamento cearense melhor incorpora, uma vez que está presente não só em elementos de conteúdo, mas nas opções estéticas (vocais, instrumentais etc.) e na legitimação da cenografia validada que o grupo elege, qual seja, o cenário do sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura, que marca irremediavelmente os artistas da região, mesmo os urbanos. Ela representa, igualmente, uma adesão a uma proposta já aberta no campo geral da produção artística nordestina, que é a da estética da seca, explorada por João Cabral de Melo Neto, Jáder de Carvalho (poesia), Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz (romance), Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (canção) etc. Assim, são bem numerosas as canções do posicionamento em que o enunciador se define desse modo, associando sua identidade a figuras como “sertão”, “deserto”, “sol”, “espinho”, “arma (faca, navalha ou punhal)”, “pedra”, “metais (lâmina, prata, aço)”, “cavalo (magro)”, “ave (sertaneja)”, “nuvem (branca) etc. Além de “A palo seco”, temos:

*Meu caminho é **deserto** e tenebroso / meu cavalo alasão só me faz carinho / quando paro e me perco no pensamento / ele fica chorando, pobre bichinho.* (“Pobre bichinho”, Fagner, por Amelinha, 1977);

*Nenhuma ave noturna / tão triste não pode ser / eu sou igual ao **deserto** / onde ninguém quer viver // Eu sou **apedra de ponta** / **areia quente** nos dedos / eu sou **chocalho de cobra** / **incêndio no arvoredado** // Eu sou **vereda de espinhos** / **seca flor do joazeiro** / **fogueira do meio dia** / eu sou o **tiro certo**... (“Ave noturna”, Fagner / Cacá Diegues, 1975);*

*O aço dos meus olhos / e o fel das minhas palavras / Acalmaram meu silêncio / mas deixaram suas marcas // Se hoje eu sou **deserto**, é que eu não sabia / Que as flores com o tempo, / perdem a força / E a ventania vem mais forte...* (“Noturno”, op. cit.);

*... E essa **faca** sobre a mesa / **corta como te cortam os meus versos** / eu sei, eu sei, eu sei // Um sol estampado na camisa / não aquece o peito aflito / gelado entrestecido de torpor* (“Torpor”, Ednardo, 1979);

*...Se arme de amor e coragem / Que a minh'arma eu nunca embainho // Se arme de amor e coragem / Como a rosa se **arma no espinho** // Na tragédia, poesia, e na prosa / Tem **picada feroz e carinho**...* (“Está escrito”, Ednardo, 1977);

*E eu serei cego, como um violeiro cego / Que enxerga a vida sensitivamente / E tem na pele um olho mais agudo / Que o meu **punhal de ponta** / Em teu corpo quente.* (“Cauim”, Ednardo, 1978);

*Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / moderna, branca, suave, muito limpa, muito leve / sons, palavras são **navalhas** / e eu não posso cantar como convém / sem querer **ferir** ninguém...* (“Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior, 1976);

*Eu tenho medo de abrir a porta / que dá pro **sertão da minha solidão**; / do apertar o botão: / cidade morta; / Placa torta indicando a contramão. / (**faca de ponta, meu punhal que corta** / e o fantasma escondido no porão.)...* (“Pequeno mapa do tempo”, Belchior, 1977);

*Minha voz quer ser um dedo / na tua chaga sangrada. / **Uma frase feita de espinho**, / espora em teus membros cansados: / sensual como o espírito / ou como o verbo encarnado...* (“Sensual”, Belchior / Tuca, 1978).

+ **Pletora discursiva.** Mais notória em Belchior e Fagner, mas também encontrável em Ednardo (cf. “Está escrito”, op. cit., “Serenata pra Brazilha”, 1980), essa característica consiste no recurso à deflagração polêmica como uma forma de afirmação do sujeito. Vimos em “A palo seco” que o autor dirige críticas abertas a um co-enunciador indefinido, simulando o seu discurso de modo francamente parcial e expressando o desejo de atingi-lo através de seu canto “feito faca”. Em “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976), processo semelhante ocorre. O enunciador inicia enumerando algumas características que o identificam:

*Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco /
sem parentes importantes / e vindo do interior...* (“Apenas um rapaz latino-
americano”, Belchior, 1976)

... para em seguida referir-se diretamente às palavras de um “velho compositor baiano”, quais sejam: “tudo é divino / tudo é maravilhoso”:

*Mas trago de cabeça uma canção do rádio / em que um antigo
compositor baiano me dizia: / **tudo é divino, / tudo é maravilhoso...*** (“Apenas
um rapaz latino-americano”, op. cit.)

A citação dessas palavras, que fazem parte da canção “Divino maravilhoso” (Caetano Veloso / Gilberto Gil, 1968) opera uma descontextualização de uma construção irônica dos autores tropicalistas, que chamavam a atenção para os perigos daqueles momentos de censura e perseguição política, clamando ainda pela resistência e pela coragem:

... atenção, tudo é perigoso / tudo é divino e maravilhoso / atenção para o refrão: / é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte... (“Divino maravilhoso”, Caetano Veloso / Gilberto Gil, 1968)

A citação de Belchior não apenas desestrutura a expressão dos tropicalistas, desdobrando-a em duas orações, mas também a “desironiza”, retirando-a do contexto em que adquire a voz dissonante que neutraliza a interpretação “normal”, qual seja, a de que, segundo os autores, tudo seria ou estaria divino e maravilhoso naquele momento. Há, então, uma *implosão da ironia*, uma desconstrução do trabalho irônico dos autores, o que torna seu discurso alvo fácil para o tiro de misericórdia do final da canção de Belchior:

Mas sei que nada é divino, / nada, nada é maravilhoso, / nada, nada é secreto, / nada, nada é misterioso, não... (“Apenas um rapaz latino-americano”, op. cit.)

Vale dizer sobre isso ainda que, embora não se perceba atitude semelhante no trabalho musical de Fagner, em sua vida prática são famosas as declarações polêmicas a respeito do trabalho dos baianos e de outros, como mostra o depoimento que se segue, fornecido à jornalista Ana Maria Bahiana em trabalho já citado:

- *Quando saiu o Ave noturna, ainda existia a hostilidade geográfica entre cearenses e baianos?*

- *Eu soube de histórias incríveis. Entre os próprios baianos, um perguntava ao outro: “Que é que você acha do cearense?” O outro respondia: “Cearense, que cearense?” Chegaram a dizer: “O Belchior tem conteúdo, mas o Fagner é só mau-caráter”. Mas eu também falei deles, por*

que é que eles não podem falar de mim? Dou toda razão. Eu acho que a briga tá pra todo mundo. Se pintou o conflito, todo mundo deve se pronunciar a sua maneira. O que eu acho é que deve haver o entendimento. Eu sei que houve muito mais medo da parte deles do que de nossa parte. Se eu chego e dou aquelas declarações: “Caetano já era. Gil já era etc.”, e um deles chega pra mim e diz: “Que papo é esse, cara?” Tamos aqui na mesma barca e você vem me destruindo?” É claro que eu ia ficar desbundado, com a cara no chão, porque eu tava vacilando. Mas acontece que eles não fizeram isso. Eles reagiram. (: 213)

Em Ednardo, essa polêmica com os baianos se dá de modo mais sutil e poético. É interessante examinar o caso da canção “Serenata pra Brazilha” (Ednardo, 1980). É sabido que Caetano Veloso tem também uma canção sobre a capital brasileira. Nesta canção, Flor do Cerrado (por Gal Costa, 1974), se ouve como refrão os seguintes versos:

Mas na próxima vez que eu for a Brasília / eu trago uma flor do cerrado pra você... (“Flor do cerrado”, Caetano Veloso, por Gal Costa, 1974).

Fazendo alusão a esta canção, “Serenata pra Brazilha” comenta:

Alguns trazem de ti flor do cerrado / eu sempre que te vejo planto roçados. É que quando me visitas realizo / trazer-te sempre-viva. (“Serenata pra Brazilha”, Ednardo, 1980, grifo nosso)

Mais do que uma simples flor, ou uma flor qualquer, da vegetação típica da cidade, como na canção anterior, o enunciador da segunda canção traz a cidade inteira (“sempre-viva”, nome de uma flor específica), num intercâmbio espiritual entre artista e cidade que se pretende superior¹⁶⁶.

Para finalizar a descrição do investimento ético do posicionamento cearense, resta lembrar a corporalidade física que o grupo apresenta na época, inferida a partir da capa dos principais discos. Corpo magro e farta cabeleira é a regra para todos os cantores do grupo (Fagner, Belchior, Ednardo e Rodger Rogério), o que é coerente com a aridez e a indocilidade verificada em sua proposta. Tais traços são também sinalizados pela forma simples de vestir: camiseta (como Fagner em “Manera Fru Fru, maneira”, 1973; Ednardo em “Ednardo”, 1979, e Rodger em “Pessoal do Ceará”, 1972), camisa desalinhada (como Belchior em “Todos os sentidos”, 1978, e Ednardo em “Pessoal do Ceará”) ou simplesmente o torso nu (como Belchior em “Coração

¹⁶⁶ Os dois grupos (cearense e baiano) parecem ter adotado afetivamente cidades diferentes, pelas quais se nutre um sentimento misto de estranhamento e encanto. Os baianos adotaram São Paulo, cidade que os acolheu durante o período tropicalista e para a qual Caetano compôs uma canção em homenagem: “Sampa”, 1978. Os cearenses parecem ter Brasília como essa cidade de adoção, sendo “Serenata pra Brazilha” sua canção-homenagem. Não por acaso, foi Brasília a primeira cidade fora do Nordeste que recebeu Raimundo Fagner nos primeiros passos de sua carreira: foi lá onde ele participou e venceu os primeiros festivais fora de Fortaleza. A canção “Cavalo ferro” (Fagner / Ricardo Bezerra, 1972), que lhe deu menção honrosa e o prêmio de melhor intérprete em um desses festivais, faz uma ligeira alusão à cidade: “Pulsando num segundo letal / No planalto central / Onde se divide, se divide, se divide / O bem e o mal / Vou achar o meu caminho de volta / Pode ser certo, pode ser direto / Caminho certo sem perigo, sem perigo fatal”.

selvagem”, 1977; Fagner, tomando banho no açude Orós - CE, em “Orós”, 1977; e Ednardo em “Cauim”, 1978); na cabeça, é comum uma boina (Fagner em “Eu canto - quem viver chorará”, 1978; e Ednardo em “Azul e encarnado”, 1977) ou um chapéu de palha (como Ednardo nos discos “Ednardo”, “Cauim”, e “Terra da luz”, 1982; e Belchior em “Todos os sentidos”). No rosto, é habito, principalmente em Fagner, apresentar barba e bigodes por fazer.

Quanto aos domínios enunciativos, notemos que há uma estreita relação entre o estilo composicional das canções do grupo e os modos de pré-difusão. As músicas cearenses são músicas de rua¹⁶⁷, característica propiciada pelo ar pacato das cidades onde foram compostas. Mas são também músicas boêmias, não apenas de bar¹⁶⁸, mas do espaço indistinto entre o bar, a calçada e a rua; não apenas noturnas, mas também ancoradas nos espaços abertos e luminosos das praias e das pontes e calçadões praieros de Fortaleza¹⁶⁹. Por isso e para isso, são canções de fácil execução, de harmonia simples e previsível, facilmente assimilada até por violonistas pouco esmerados. Diferentemente da música mineira e da bossa nova,

¹⁶⁷ Como diz a canção: “Em qualquer parte / na calçada ou no batente / eu me sento, eu me deito / e pego o meu violão...” (“Beco dos baleiros”, op. cit.)

¹⁶⁸ Cf. “Além do cansaço” (Petrúcio Maia / Brandão, op. cit.).

¹⁶⁹ mesmo que, efetivamente, as canções não tenham sido compostas na rua ou nos bares, é natural pensar que elas reflitam e validem esse cenário que as inspira.

que, por sua complexidade harmônica e melódica, ocasionam, nos momentos de pré-difusão, quase uma hierarquia entre os que tocam e cantam e os que apenas ouvem; na música cearense, tocadores se revezam, letristas e poetas cantam e/ou tocam, a audiência participa ativamente tocando percussão ou improvisando a “segunda voz”, que as canções planejadamente parecem solicitar.

Esse ambiente propicia igualmente a composição e a prática das serestas ou serenatas. “Ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas da namorada”¹⁷⁰, tais gêneros são comuns no cancionário dos cearenses: “Penas do tiê” (folc., adpt. Fagner, 1973), “Flora” (Dominguinhos / Ednardo / Climério, 1979), “Frieza” (Fagner / Florbela Espanca, por Amelinha, 1982), “Seresta sertaneza” (Elomar, por Amelinha, 1983), “Elizete” (Fagner, 1979), e muitas outras. Mas o gênero não é usado apenas para declarações de amor à amada, como reza a tradição. Servirá como gênero de canção ideal para os investimentos éticos de que falamos. Temos assim, nessa linha, “Espacial” (Belchior, 1979), “Ave coração” (Fagner / Abel Silva, 1979), “Noturno” (op. cit.), “Serenata pra Brazilha” (op. cit.), “Trem da consciência” (Vital Farias / Salgado Maranhão, por Amelinha, 1982) etc. Essas canções mostram-se perfeitamente adequadas a uma das opções camerísticas do grupo: violão de aço, violão de sete cordas, bandolim e percussão.

¹⁷⁰ Conforme verbete da Enciclopédia da música brasileira popular, folclórica e erudita, op. cit.

3.2.3 Agrupamentos em torno de temáticas

Posicionamentos que se formam em torno de temáticas transcendem espaços físicos institucionalizados, o que não exclui a possibilidade de se situarem no âmbito de uma região geográfica mais ampla. Analisaremos, assim, dois posicionamentos desse tipo, um deles circunscrito a uma determinada região geográfica sem delimitação institucional, e o outro funcionando acima de qualquer localização espacial, ancorado em um sentimento universal. O primeiro é o que denominamos de “catingueiro”, expressão que se popularizou designando o conjunto de autores que vem se dedicando a tematizar os valores ligados à região, que envolve grande parte do Nordeste e o norte de Minas Gerais, marcada pela vegetação denominada “caatinga”. O segundo é aquele que se caracteriza pela tematização do sentimento amoroso, o da canção “romântica”.

3.2.3.1 A canção catingueira

Encontramos no verbete “Caatinga” da Enciclopédia Multimídia Encarta (1999), a seguinte definição:

A caatinga (“mato branco”, em tupi) é a formação vegetal característica do Nordeste brasileiro, onde se alternam secas prolongadas e chuvas torrenciais. É, apesar do ambiente hostil, um ecossistema riquíssimo. Os vegetais desenvolveram mecanismos para economizar e armazenar água. Árvores como o mulungu perdem as folhas durante a seca; plantas suculentas, como os cactos, têm reservas de água e suas folhas transformaram-se em espinhos, o que reduz a transpiração e serve de

defesa. Basicamente, a fauna é composta por aves, como papagaios e periquitos, répteis e mamíferos, como o mocó ou moco (Kerodon rupestris), roedor endêmico do nordeste do Brasil; o sagui (Callithrix jacchus) e o tatu-bola (Tolypeutes tricinctus). É hábitat da arara-azul-de-lear (em extinção) e da ararinha-azul, da qual se conhece apenas um exemplar em liberdade. (Claus Meyer/Latin Focus)¹⁷¹

Uma série de compositores brasileiros dedicou-se a tematizar esse universo, que inclui não só um ambiente físico, mas um complexo de relações sociais, costumes, imaginário, sonhos, arte etc., que envolve o próprio artista e condiciona todos os demais aspectos de sua produção musical (melódicos, harmônicos, camerísticos, poéticos, éticos...) e de sua biografia.

Escolhemos o epíteto “catingueiro”, dentre uma série de outros possíveis (violeiros, cantadores, sertanejos), porque este nos parece representar mais fielmente a peculiaridade desse grupo, qual seja o de voltar o seu cantar para a tematização da geografia física, natural e humana da região, embora não se restrinja a tal. Ainda mais se considerarmos que violeiros, cantadores e sertanejos os temos em praticamente todo o Brasil. Reforçou nossa escolha o título de dois discos de seu representante maior, Elomar Figueira de Melo: “Cartas **catingueiras**” (1982) e “Auto da **catingueira**” (1984).

O principal expoente desse grupo é, indiscutivelmente, o compositor, cantor e violonista Elomar Figueira de Melo. Baiano de Vitória da Conquista, ele se formou em música e arquitetura em Salvador. Em 1972, lança seu primeiro LP, “Das barrancas do rio Gavião”. Essa obra já contém as linhas básicas do posicionamento que vai servir, alguns anos depois, de referência para diversos autores, como os baianos Xangai, Fábio Paes, Roze, Diana Pequeno, Carlos Pita, João Bá, Gereba, Wilson Aragão etc., os paraibanos Vital Farias, Cátia de França, o pernambucano Geraldo Azevedo, os cearenses Eugênio Leandro e Pingo de Fortaleza, o mineiro Dércio Marques, e outros.

Como os cearenses do “Pessoal do Ceará”, esse grupo não apresenta homogeneidade absoluta, apresentando, às vezes, diferenças irreconciliáveis, de ordem ideológica, estética etc. Mas, como os mineiros têm Milton Nascimento, o grupo tem Elomar por “guru”, ou, mais a seu gosto, por “menestrel”, com o qual todos eles tiveram, em um ou outro momento de suas carreiras, alguma relação. Mesmo assim, no final dos anos 70 e início dos anos 80, período em que adquire maior consistência, o grupo já podia ser dividido entre os que adotavam uma linha mais tradicionalista, acústica, rechaçando qualquer influência estrangeira moderna, e aqueles que buscavam pontos comuns entre vertentes da música estrangeira, principalmente a anglo-americana, e incorporaram moderadamente elementos que

¹⁷¹ Legenda da foto “Formação de transição para a caatinga”, Enciclopédia Microsoft Encarta 99.

podemos chamar de *pop*. No primeiro grupo se encontra o próprio Elomar, além de Xangai, Fábio Paes, Roze, João Bá, Gereba, Wilson Aragão, Eugênio Leandro, Carlos Pita, Vital Farias, Pingo de Fortaleza e Dércio Marques. No outro, estão Diana Pequeno, Cátia de França e Geraldo Azevedo. Por outro lado, o grupo sofreu deserções com o tempo. As intérpretes Diana Pequeno e Elba Ramalho abriram cedo seu trabalho para outras temáticas e influências musicais. A segunda dificilmente pode ainda ser enquadrada no posicionamento e a primeira, assim como Roze, desapareceu do circuito comercial, provavelmente limitando a difusão de seu trabalho a um circuito mais restrito. Geraldo Azevedo mantém uma trajetória irregular, ora se distanciando, ora se aproximando do posicionamento.

Existem ainda diferenças de outra ordem. Há aqueles que pretendem estabelecer relações entre sua música e a música erudita européia, de preferência a medieval, explorando o parentesco cultural entre a prática do trovador medieval e a do cantador nordestino. São exemplos Elomar, Vital Farias, Carlos Pita e Xangai. Outros se atêm exclusivamente à música popular, explorando as virtualidades da cantoria e do repente como valor essencialmente nordestino. São exemplos Wilson Aragão, Fábio Paes e Pingo de Fortaleza. E outros ainda vão buscar em outras vertentes populares, como a toada, o forró e as cantigas sertanejas, material para seu

trabalho. Pertencem a essa tendência Eugênio Leandro, João Bá, Dércio Marques e Geraldo Azevedo.

Esse grupo de artistas nos leva a uma comunidade discursiva bem maior, que transcende os limites do universo catingueiro, que inclui:

* Os letristas: Salgado Maranhão, Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Guaracy Rodrigues, Carlos Fernando, Capinam etc.;

* Os compositores: Hélio Contreiras, Augusto Jatobá, Raimundo Monte Santo, Alceu Valença, Capenga, Patinhas, Klécio Albuquerque etc.;

* Os músicos: João Omar, Jacques Morelembaum, Oswaldinho etc.

Diferentemente do “Pessoal do Ceará”, que se enquadrou intensa e intencionalmente no mercado fonográfico (“ouro em pó que reluz”¹⁷²), a maioria dos catingueiros vê com muita reserva o “*show-biz*”, o comércio de sua obra artística. Reserva muito bem expressa pelo ofício paródico contido no encarte do disco “Centauros e Canudos”, do músico cearense Pingo de Fortaleza (1986):

“Ofício n1 5031433

Ao Ilmo. Sr. Gerente de Promoções de qualquer multinacional fonográfica.

¹⁷² “Ingazeiras” (Ednardo, 1972).

João Wanderley, Pingo de Fortaleza, produtor e diretor artístico e tudo mais que a realização de “Centaurus e Canudos” exigiu, nascido um ano antes do golpe militar, filho materno da ditadura, crismado pelo AI-5 e com escolaridade reprimida pela Velha e Nova República, não vem através deste, pedir nem agradecer nada a Vossa Ilma., pessoa vendida e nem rogar apoio a vossas empresas colonialistas...”

Por outro lado, são rejeitados e preteridos por gravadoras e patrocinadores, justamente pela resistência que apresentam em enquadrar seus trabalhos nos parâmetros definidos pelas leis do mercado fonográfico, e acabam optando pela produção independente de seus discos. É o que expressa o compositor Augusto Jatobá na contra-capas de seu disco “Matança”, de 1988

Gravar um disco elepê INDEPENDENTE (sic) num país como o nosso, é uma ousadia que só se consegue depois de dez anos de luta. Aliás lutas geralmente inglórias. Foi exatamente em meados de 1978, (...), que abandonei definitivamente a arquitetura. Nesse mesmo ano planejei o meu primeiro disco. Todas as músicas do “MATANÇA” estavam prontas. Depois de percorrer todos os caminhos possíveis à cata de patrocinadores, resolvi eu mesmo financiar meu disco: quase impossível...

Disso resulta a grande distância entre o momento de elaboração / pré-difusão e o momento de difusão e circulação de suas obras.

Mas vejamos então algumas características verbais e musicais do grupo.

A) Plano verbal:

+ A tematização de valores da caatinga leva à oposição entre a vida rural (pura, espontânea) e a vida urbana (impura, inautêntica). É o que se percebe em canções como “Panorama”, de Cátia de França, 1996:

*Vou colocar uma ratoeira / no alto dos edifício / pra pegar uns avião
/ passando com muita zoeira, / sem ligar, sem atenção / perturbando o sono
alheio / fazendo muito estrupício. // Das antenas de TV / vou fazer uma bela
rede / de fazenda colorida / pra pegar uns pensamento / que por aí vão
avoando / sem rumo, com atrevimento / separando eu de você // As casa de
cobertura / são do rico eu já sei, / já que o chão tá ocupado / se assobem nas
alturas / pensando que assim se consola / são um bando de canário, / preso
numa bela gaiola // Tudo isso não faz inveja / pra quem vem lá do sertão /
bicho de qualquer qualidade / soltinho na amplidão, / jardim na frente da
casa / cantando num galho um bem-te-vi // Eu vou é embora daqui.*

+ Essa valorização das coisas do sertão, dentre as quais está o próprio dialeto, em contraposição à vida da cidade, faz com que esse posicionamento se defronte, mais do que os outros, com a questão do plurilingüismo. Uma vez que praticamente todos do grupo nasceram e cresceram no interior, mas tiveram uma formação escolar urbana¹⁷³ na capital de seus estados, e, portanto, dominam o falar padrão urbano, faz-se necessário gerir um pluridialealismo, de modo a selecionar o que

¹⁷³ Elomar, por exemplo, cursou Música Erudita e Arquitetura na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e Vital Farias diplomou-se em Música (violão) pelo Instituto Superior de Educação Musical de João Pessoa.

deve ser dito em língua padrão ou em “linguagem popular”. Salvo exceções, praticamente esta última tende a ser reservada (e a confundir-se) com a “linguagem da arte” e a primeira com a “linguagem da vida”, conforme declara o próprio Elomar, em entrevista ao jornalista Carlos Roque (Roque, 1984):

Nós conhecemos o vernáculo com total policiamento gramatical que é rigoroso e tirânico. A ponto de não dar liberdade ao indivíduo de desenvolver a língua, tornando-a, dessa maneira, uma língua absolutamente estática e presa. Enquanto houver gramática não haverá mutação. Estaremos sempre em compartimentos estanques. O sub-dialeto que uso na minha obra é de uso corrente lá no sertão e essa linguagem permite chegar a uma essência poética altamente superior que você não chegaria se expressando na língua oficial. Nós, do sertão, procuramos a maneira mais fácil e mais direta de expressar o pensamento poético. A linguagem lá é dinâmica e está em constante mutação. Essa liberdade permite atingir um nível de expressividade superior... (: 30)

No entanto, uma vez que a obra de Elomar e de outros investem, como veremos, em uma cenografia fundadora relacionada aos cenários arcaicos do trovadorismo medieval, ela se defronta ainda com o trabalho de legitimação de um português antigo e erudito, que é reservado para as canções que se reportam a cenários medievais. Essas duas variedades lingüísticas, em detrimento do português moderno, não estão, no entanto, em contradição, visto que ambas mantêm o traço comum de ancestralidade, já que o português sertanejo usado na maioria das canções é também um português conservado e conservador, que traz palavras mantidas, pela população camponesa, a salvo das transformações da vida mundana

e corruptora das cidades grandes. Curiosamente, o autor inverte os sinais: ao português sertanejo, atribui a propriedade do “dinamismo” e, ao português da cidade, a qualidade de “estanque”, num típico processo de tradução “interincompreensiva” (Maingueneau, 1984) do que há no interdiscurso atual sobre as variedades do português na cidade e no campo. Temos, assim, no cancionário de Elomar, canções em português sertanejo como:

*Vô cantá no canturi primero
as coisa lá da minha mudernage
que me fizeram errante e violero
eu falo sero e num é vadiage
e pra você que agora está me ovino
juro inté pelo Santo Minino
Vige Maria que ove o qui eu digo
si fô mentira me manda um castigo
Apois pro cantadô e violero
só hai três coisa nesse mundo vão
amô, furria, viola, nunca dinheiro
viola, furria, amô, dinheiro não...*
(“O Violeiro”, Elomar, 1972)

Mas temos a seguinte canção, em português rebuscado:

*Nos raios de luz de um beijo puro
me estremeço e eis-me a navegar
por cerúleas regiões
onde ao avaro e ao impuro não é dado entrar
tresloucado cavaleiro andante
a vasculhar espaços de extintos céus
num confronto derradeiro*

*venci Prometeu, anjo do mal
o mais cruel
acusador de meus irmãos...*¹⁷⁴
(“Seresta Sertaneza”, Elomar, 1982)

O neo-adjetivo do título dessa canção, “sertaneza”, resulta de uma operação de recriação da morfologia flexional do substantivo “sertão” a fim de estabelecer uma diferenciação entre o posicionamento catinguieiro e a música sertaneja de outras regiões do país. Temos assim, no título de obras do compositor, as expressões: “sertanez”, “sertania”, “sertânicas”.

+ Dessa forma, correlacionam-se cenografias locais (sertão catinguieiro) a cenografias, arquitextos e arquienciadores historicamente validados. As cenografias podem ser situadas na Idade Média¹⁷⁵, como é o caso de canções de

¹⁷⁴ Cf. outras, como “O cavaleiro da torre” e “Um cavaleiro na tempestade”, do mesmo autor (1982).

¹⁷⁵”Donzela: Cavaleiro enluarado,
De onde vens que não se chega
De que terra traz partido
O coração sujo de estradas
Vem, clareia nos meus braços
Que quero sonhar contigo,
Me dizes qual o teu nome
E serei de ti amada
Cavaleiro: Donzela sou a lua nova
Do sertão a clarear
Sou pó, poeira, estrada,
Sou nuvem de ver passar
Sou fogo de terra ardendo,
Serenos cor de cantar
Quando ando sou tirana,

Elomar e Carlos Pita, onde aparecem figuras de castelos, reinos, cavaleiros, princesas, donzelas, reis, rainhas etc.; em revoltas populares e comunidades rebeladas, como Canudos, Palmares, Caldeirão, e etc.¹⁷⁶, a exemplo de Fábio Paes, Pingo de Fortaleza, Gereba, João Bá, Vital Farias e outros; nos desertos das peregrinações que formaram o catolicismo primitivo¹⁷⁷ (Elomar) etc. Os arquitextos

Quando amo sou luar

Donzela: E que queres, cavaleiro,
Em terras de bem amar?

Cavaleiro: Ando atrás de ti, donzela,
A mando do meu sonhar.

Donzela: Anda, conta-me as caídas
Que encontrou no caminhar.

Cavaleiro: São bem poucas pra quem ama,
Não merece nem contar.

Donzela: Meu reino é bem guardado
Por caminhos de advinhar
Só quero de ti saber

Como conseguiste entrar.

Cavaleiro: Foi o vento do querer
que me deu a montaria
e me trouxe a teu morar.

(“A história do cavaleiro enluarado e a donzela do bem amar”, Carlos Pita, 1989, em dueto com Roze). É exemplo também a seguinte canção de Elomar:

“Certa vez ouvi contar / que muito longe daqui / bem pra lá do São Francisco / ainda pra lá / em um castelo encantado / morava um triste rei / e uma linda princesinha / sempre a sonhar // Ela sempre bem morava / na janela do castelo / todo dia à tardinha a sonhar / que além do seu castelo / muito além ainda mais belo / havia um outro reinado e um outro rei...” (“Acalanto”, 1973).

¹⁷⁶ “Na Cabanada aprendi a quebrar coco / vi bacurau da miséria / cantando dentro do oco / a revolta popular. // Na Balaiada lutei contra o imperador, / contra os donos desta terra, / tirano e explorador / fiz seu chicote voltar // Ói, olha o milho, morena / que o milho vai pendoar, // pega o teu rifle, morena / morena, nós vamos brigar...” (“Coco guerreiro”, Pingo de Fortaleza / Rosenberg Cariri, 1982)

¹⁷⁷ “Bem de longe na grande viagem / Sobrecarregado paro a descansar, / emergi de paragens ciganas / pelas mãos de Elmana, santas como a luz / e em silêncio contemplo, então / mais nada a

são, respectivamente, os romances de cavalaria, as trovas medievais e as cantigas de amigo¹⁷⁸; reizados, cantigas folclóricas, marchas de guerra, lendas, ladainhas¹⁷⁹; incelências, cantos de procissão, benditos de domínio público¹⁸⁰. Os arquienciadores, como se percebe, são geralmente anônimos, às vezes identificados como categorias de personagens (trovadores medievais, contadores de histórias, romeiros, beatos, cantadores, violeiros etc.), outras vezes como figuras de notoriedade local e, outras vezes ainda, como personagens de lendas e da tradição popular.

+ Há, por outro lado, referências a locais bem próximos aos autores, que são identificados nominalmente e convertidos, às vezes, em cenários de narrativas:

- * por Elomar: Casa dos Carneiros (fazenda onde mora o autor)¹⁸¹, Rio Gavião¹⁸² (rio que passa próximo à fazenda) etc.;
- * por Vital Farias: Taperoá (cidade natal do autor)¹⁸³;

revelar / fadigado e farto de clamar às pedras / de ensinar justiça ao mundo pecador...” (“A meu Deus um canto novo, Elomar, 1979).

¹⁷⁸ Cf. “Cantiga de amigo” (Elomar, 1973).

¹⁷⁹ Cf. “Ladainha de Canudos” (João Bá / Gereba, por João Bá, 1994, na voz de Roze); “Mourão-lenda da moça que virou cobra” (Pingo de Fortaleza / Guaracy Rodrigues, 1987); “Centaurus e Canudos”, Pingo de Fortaleza / Guaracy Rodrigues, com trecho de domínio popular recolhido por Rosemberg Cariri e adaptado por Pingo de Fortaleza (1986).

¹⁸⁰ Cf. “Incelença para a terra que o sol matou”, precedida da abertura “No que trata da desolação causada pelo sol, o gafanhoto e a locusta, conforme texto do profeta Joel” (1982, por Elomar, Arthur Moreira Lima, Paulo Moura e Heraldo do Monte).

¹⁸¹ Cf. “Cantiga de amigo” (1973): “Lá na Casa dos Carneiros / onde os violeiros / vão cantar louvando você // Em cantigas de amigo, / cantando comigo / somente porque você é / minha amiga mulher / lua nova no céu que já não me quer...”

¹⁸² Cf. “Campo branco” (1979): “... Pela sombra do vale do ri Gavião / os rebanho esperam a trovoada chuvê / num tem nada não também no meu coração / vô ter relampo e truvão / minh'alma vai florecê...”

* por Eugênio Leandro: vento Aracati¹⁸⁴ (vento que sopra nas noites da região natal do autor);

* por Wilson Aragão: o sertão de Piritiba¹⁸⁵ (região onde nasceu o autor).

+ Enaltecimento de folgedos¹⁸⁶, festas religiosas¹⁸⁷, costumes¹⁸⁸, fatos pitorescos (“causos”)¹⁸⁹, lendas¹⁹⁰, credences¹⁹¹ e heróis¹⁹² da região.

¹⁸³ Cf. “Forro em Taperoá” (1980); “Saga de Severinin”, idem: “Prestem atenção, meus senhores / pra história que eu vou contar / falo de Severinin / cantador tão popular / que cul tivava uma roça / e morava numa palhoça perto de Taperoá...”

¹⁸⁴ Cf. “Vento Aracati”, Eugênio Leandro / Oswald Barroso (1986): “...tudo dorme num cansaço / pulo chão de pedra dura / só a fulô do mormaço / se espaia nessa lonjura / mas eu num me disispero / nem me arretiro daqui / apois arta noite ispero / vir o vento aracati...”

¹⁸⁵ Cf. “Capim-guiné”, Wilson Aragão / Raul Seixas (data desconhecida): “Plantei um sítio no sertão de Piritiba / Dois pé de pindaíba, caju, manga e cajá / Peguei na enxada como pega um catingueiro / Fiz acervo botei fogo, pra ver como é qui tá / Tem abacate, jenipapo, bananeira / Cebola, coentro, andu, feijão-de-corda / Vinte porco na engorda, inté gado nu curra...”

¹⁸⁶ Cf. “Terno do boi janeiro” (João Bá / Klécio Albuquerque, por João Bá, 1994).

¹⁸⁷ Cf. “Novena” (Geraldo Azevedo / Marcus Vinícius, por Geraldo Azevedo / Alceu Valença, 1972).

¹⁸⁸ Cf. “Forró do tempero” (Pingo de Fortaleza / Guaracy Rodrigues, por Pingo de Fortaleza, 1986).

¹⁸⁹ Cf. “História de vaqueiros” (Elomar, 1982).

¹⁹⁰ Cf. “Lenda do bicho homem”, “Mourão” (Pingo de Fortaleza / Guaracy Rodrigues, por Pingo de Fortaleza, 1988).

¹⁹¹ Cf. “Facho de fogo” (João Bá / Vidal França, por João Bá, 1994); “Kukukaya” (Cátia de França, 1998).

¹⁹² Cf. “A história fará sua homenagem à figura de Antônio Conselheiro” (Ivanildo Vilanova, por Pingo de Fortaleza, 1988); “Lampião no mocambo” (João Bá / Dinho do Nascimento, por João Bá, 1994).

+ Postura contestatória em relação às injustiças sociais especialmente no tocante à questão da distribuição de terras e à exploração do trabalhador rural, mas também em relação à situação dos trabalhadores da cidade e à questão política. Trata-se, no entanto, de mais um ponto de discórdia no grupo. Há os que tematizam intensamente a questão, como Vital Farias, Pingo de Fortaleza, Dércio Marques, Fábio Paes, Gereba etc. Outros, uma minoria, mantêm-se reticentes quanto à questão: Elomar, Geraldo Azevedo. Este último, por exemplo, expressa sua divergência com Vital Farias, em entrevista à emissora de rádio JBFM, da seguinte forma:

***JBFM** : Esse ano, você também participou do projeto “Cantoria”.*

Como foi o convívio com Elomar, Xangai e Vital Farias?

***Geraldo de Azevedo** : Olha, rapaz, eu até tentei levar esse projeto adiante, mas não consegui exatamente pela enorme dificuldade de relacionamento. O Vital Farias é uma pessoa muito difícil. Ele dificulta muito as coisas. Ele não se relaciona com o 'sistema' de jeito algum. Pô, bicho! Não dá para querer que o sistema seja exatamente do jeito que você quer. E na cabeça dele tem que ser. E quem sai perdendo é ele porque, quanto mais você põe o teu trabalho pra fora, mais surgem novas criações. E o Vital Farias retém um material fantástico. Daria para gravar uns três, quatro discos. Só com a música “Que saudade d'ocê”, eu, Elba e o Fábio Júnior fizemos um sucesso absurdo. E qualquer um que gravar essa música, nos próximos quatro mil anos, irá fazer sucesso.*

Com efeito, como já comentamos, essa postura ideológica tem relação direta com a difusão da obra. Não é por acaso que Geraldo Azevedo, sendo um dos que mais fracamente se vincula à temática catingueira, é o que mais tem penetração no mercado fonográfico.

Temos, assim, canções de protesto mais incisivas, como “Mutirão da vida”, de Hélio Contreiras, gravada por Xangai (1984):

*Tanta seca no sertão, tanta morte / nos caminhos do sertão / meus
olhos já viram coisa / de cortar o coração / a cara feia da fome / e o povo
virando anão // Gente ficando louca / sem ter água pra beber / a fome
comendo a fome / a falta do que comer // Êta, fim de mundo / desgraceira,
perdição / a imagem revelada pela televisão / é um coice no estômago / de
toda essa nação...*

E “Deixe-me viver”, de Pe. Enoque Oliveira, gravada por Fábio Paes (1996):

*Deixe-me viver / Deixe-me falar / Deixe-me crescer / Deixe-me
organizar // Quando eu vivia no sertão / Aos pés de quem devia me mandar /
Gemia, calo e dor nas minhas mãos / A canga era pesada pra levar // Aí
apareceu pelo Sertão / Um Monte que passou a cativar / Tão belo que
ajuntou o povo irmão / Patrão e opressor não tinha lá // Canudos outra vez
vai florescer / A vida como um galho vai frondar / A luta pelo galho gera o
pão / Amores vão de novo começar / Canudos se espalhou pelo país /
Embora os tubarões queiram morder / Na roça e na vida, o que se diz: // “O
povo organizado vai vencer”...*

Mas mesmo Elomar, ao retratar a realidade catingueira, não pode se furtar de denunciar a penosa situação do homem do campo:

*Inconto a sulina amansa
Ricostado aqui no chão
Na sombra dos imbuzêro
Vomo intrano in descursão
É o tempo qui os pé discança
E isfria os calo das mia mão
Vô poiano nessa trança*

*A vida in descursão
Na sombra dos imbuzêro
No canto de amarração
Tomo falano da vida
Fela vida do pião
Inconto a sulina amansa
E isfria os calo da mão
U'a vontade é a qui me dá
Tali cuma u'a tentação
Dum dia arresolvê
Infiá os pé pelas mão
Pocá arrôcho pocá cia
Jogá a carga no chão
I rinchá nas ventania
Quebrada dos chapadão
Nunca mais vim nun currá
Nunca mais vê rancharia
É a ceguêra de dexá um dia de sê pião
Num dançá mais amarrado
Pru pescoço cum cordão
De não sê mais impregado
E tomen num ser patrão...¹⁹³
(O peão na amarração, Elomar, 1982)*

¹⁹³ “Enquanto o sol quente amansa / recostados aqui no chão / na sombra dos imbuzeiros / vamos entrando em discussão // É o tempo em que o pé descansa / e esfriam os calos das minhas mãos / vou pondo nessa trança / a vida em discussão / na sombra dos imbuzeiros / no canto de amarração // Estamos falando da vida / infeliz vida do peão / enquanto o sol quente amansa / e esfriam os calos da mão // Uma vontade é a que me dá / tal qual uma tentação / de um dia resolver / enfiar os pés pelas mãos / rebentar o arrocho e a “cia” / jogar a carga no chão // Ir relinchar na ventania / quebrada dos chapadões / nunca mais vir num curral / nunca mais ver rancharia // E o desejo de deixar um dia de ser peão / não dançar mais amarrado / pelo pescoço com um cordão / de não ser mais empregado / e também não ser patrão...” – transdialetação nossa, com o auxílio do glossário constante no encarte do LP “Cartas catingueiras”, op. cit.

Esta canção, composta a partir de um gênero popular destinado a lamentar as agruras da vida do trabalhador, retrata o desejo de ruptura radical com as relações opressoras e desumanas de trabalho, discutido durante o espaço do não-trabalho (“...É o tempo qui os pé discança / E isfria os calo das mia mão...”), manifestando, inclusive, o desejo de viver em uma espécie de comunismo primitivo (“De não sê mais impregado / E tomen num ser patrão...”, ou, como diz mais adiante, em trecho não citado aqui: “de num comprá nem vendê / robá isso tomem não...”).

E Geraldo Azevedo faz protesto político usando o recurso, comum no posicionamento, de evocação do cenário medieval, na “Canção da despedida”, dele e de Geraldo Vandré, 1980:

*...Eu quis ficar aqui / mas não podia. / O meu caminho a ti / não
conduzia. / Um rei mal coroado / não queria o amor em seu reinado, / pois
sabia, não ia ser amado. / Amor, não chora, / eu volto um dia, / o rei velho e
cansado já morria / perdido em seu reinado / sem Maria / quando eu me
despedia / e no meu canto lhe dizia... (“Canção da despedida”, Geraldo
Azevedo / Geraldo Vandré, 1980)*

Vale ressaltar, por fim, o protesto ecológico. A ecologia é temática fundamental em qualquer um dos membros do posicionamento, uma vez que o que unifica o grupo é justamente a natureza de uma certa região do país. Temos, assim,

grandes hinos ecológicos como “Saga da Amazônia”¹⁹⁴ (Vital Farias, 1982), “Segredos vegetais”¹⁹⁵ (Dércio Marques, 1987) e “Matança”¹⁹⁶ (Augusto Jatobá, por Xangai, 1981).

B) Plano musical:

¹⁹⁴ “Era uma vez na Amazônia, a mais bonita floresta / mata verde, céu azul, a mais imensa floresta / no fundo d’água as iaras, caboclos, lendas e mágoas / e os rios puxando as águas. // Papagaios, periquitos, cuidavam de suas cores / os peixes singrando os rios, curumins cheios de amores / sorria o jurupari, uirapuru, seu porvir / era: fauna, flora, frutos e flores. // Toda mata tem caipora para a mata vigiar / veio caipora de fora para a mata definhar / trouxe dragão-de-ferro, pra comer muita madeira / e trouxe em estilo gigante, pra acabar com a capoeira. // Fizeram logo o projeto sem ninguém testemunhar / pra o dragão cortar madeira e toda mata derrubar: / se a floresta meu amigo tivesse pé pra andar / eu garanto, meu amigo, com o perigo não tinha ficado lá. // (...) // Foi então que um violeiro chegando na região / ficou tão penalizado e escreveu essa canção / e talvez, desesperado com tanta devastação / pegou a primeira estrada sem rumo, sem direção / com olhos cheios de água, sumiu levando essa mágoa / dentro do seu coração // Aqui termino essa história para gente de valor / pra gente que tem memória, muita crença, muito amor / pra defender o que ainda resta, sem rodeio, sem aresta / Era uma vez uma floresta na linha do equador.”

¹⁹⁵ “No meu jardim, no meu jardim, / as flores falam / e sabem ler, sabem entender / a dor que calam // Quem cala não consente / as flores sabem mais / da dor que a gente sente / a dor nos vegetais / adornos vegetais...”

¹⁹⁶ “Cipó caboclo tá subindo na virola / Chegou a hora do pinheiro balançar / Sentir o cheiro do mato da imburana / Descansar, morrer de sono na sombra da barriguda // De nada vale tanto esforço do meu canto / Pra nosso espanto tanta mata haja vão matar / Tal mata Atlântica e a próxima Amazônica / Arvoredos seculares, impossível replantar // Que triste sina teve cedro nosso primo / Desde de menino que eu nem gosto de falar / Depois de tanto sofrimento seu destino / Virou tamborete, mesa, cadeira, balcão de bar / Quem pra acaso ouviu falar da sucupira / Parece até mentira que o jacarandá / Antes de virar poltrona, porta, armário / Mora no dicionário vida eterna secular // Quem hoje é vivo corre perigo / E os inimigos do verde da sombra / O ar / Que se respira e a clorofila / Das matas virgens destruídas vão lembrar / Que quando chegar a hora / É certo que não demora / Não chame Nossa Senhora / Só quem pode nos salvar é // Caviúna, cerejeira, baraúna / Imbuia, pau-d'arco, solva / Juazeiro e jatobá...”

+ Trabalho eminentemente acústico, sendo que o máximo que se admite são os instrumentos elétricos básicos: baixo, violão ou piano eletrificados. O violão (ou viola) é o instrumento central, sendo responsável por um dos termos dos quais os catigueiros gostam de se auto-denominar: violeiro.

+ Alguns membros do grupo sofrem influência da música erudita e se utilizam de gêneros e estilos desse registro musical em suas produções. Essa influência aparece em:

- * **Elomar**: compõe operas¹⁹⁷ e gravou discos acompanhado de orquestras sinfônicas¹⁹⁸, orquestras de câmeras¹⁹⁹ e músicos eruditos como Arthur Moreira Lima²⁰⁰, Turíbio Santos²⁰¹ e outros;
- * **Vital Farias**: já compôs pequenas peças eruditas ao violão. São elas: “Estudo n° 2” (1978) e “Belo belo” (1982);
- * **Xangai**: interpretou “Ave Maria (Meditação de Gounod sobre Prelúdio de J. S. Bach)”, acompanhado pelo violonista Turíbio Santos, no disco

¹⁹⁷ “Árias Sertânicas”, 1992.

¹⁹⁸ “Sertania - sinfonia do sertão”, 1983, com a participação da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, regida pelo maestro Ernst Widmer;

¹⁹⁹ “Elomar em concerto”, 1990, com o Quarteto Bessler-Reis e o Octeto Coral de Muri Costa.

²⁰⁰ “Parcelada Malunga”, 1979; “ConSertão”, 1982, que contou ainda com a participação de Paulo Moura e Heraldo do Monte.

“Concerto sertanez” (op. cit.) e gravou com o Quinteto de Cordas da Paraíba o CD “Um abraço pra ti, pequenina”, 1997.

+ A evocação da canção medieval leva parte do grupo a resgatar gêneros arcaicos, como os romances de cavalaria²⁰², as cantigas de amigo²⁰³, as tiranas²⁰⁴, as trovas²⁰⁵ etc. Por outro lado, a decantação dos elementos do contexto leva ao uso de gêneros enraizados na cultura local, como aboios²⁰⁶, puluxias²⁰⁷, cantigas²⁰⁸ (de trabalho²⁰⁹, de acalanto²¹⁰ etc.), incelências²¹¹ etc.

+ Também do ponto de vista melódico e harmônico essa evocação se revela. As canções costumam ter harmonias simples em linhas melódicas complexas; prelúdios e floreios solados ao violão costumam preceder ou permear as canções;

²⁰¹ “Concerto sertanez”, 1988, onde participaram também João Omar e Xangai.

²⁰² “A história dos quatro reinos desaparecidos e os guerreiros do mal viver” (Carlos Pita, 1989).

²⁰³ “Cantiga de amigo”, op. cit.

²⁰⁴ “Tirana do vaquero Antenor” (Xangai, 1996).

²⁰⁵ “Desafio” (Elomar, por Xangai, 1986).

²⁰⁶ “Aboio apaixonado” (Luiz Gonzaga, por Roze, 1974).

²⁰⁷ “Puluxia das 7 portas” (Elomar, por Xangai, 1984).

²⁰⁸ “Cantiga do rio e da floresta” (Eugênio Leandro / Oswald Barroso, por Eugênio Leandro, 1989).

²⁰⁹ “Peão na amarração”, op. cit.

²¹⁰ “Acalanto” (Pingo de Fortaleza / Oswald Barroso, por Pingo de Fortaleza, 1986).

²¹¹ “Incelença para a terra que o sol matou” (Elomar, 1982).

+ Outra parte do grupo se limita a gêneros mais populares, mais relacionados a festejos e manifestações religiosas, como reizados²¹², forrós²¹³, bumba-meu-boi²¹⁴ etc.

+ Alguns componentes, por afinidade ideológica, vão receber influência da música latinoamericana de tradição semelhante, adotando gêneros, gravando composições em espanhol²¹⁵ ou de autores latinoamericanos²¹⁶ ou ainda gravando com autores da região.

C) Investimento ético e enunciativo.

O investimento ético dos catingueiros é o do homem rústico. Tem de semelhante com o etos do Pessoal do Ceará a franqueza, mas não tem como ele a alma castigada, alucinada pelo “suportar o dia-a-dia” e a “experiência com coisas reais” (Belchior, 1976), “ensangüentada de vivência”, como diria Vital Farias²¹⁷. É que, diferentemente do cearense, que incorpora com dificuldade as contradições que a vida moderna impõe; o homem catingueiro, mesmo que viva nas grandes cidades, dela pouco incorpora. Prefere recusar os pretensos valores que esse mundo oferece

²¹² “Folia do divino Espírito do Santo” (folclore, por Dércio Marques, 1977).

²¹³ “Forunfunfá” (Vital Farias, 1982).

²¹⁴ “Circo das ilusões” (João Bá / Klécio Albuquerque, por João Bá, 1994)

²¹⁵ “Nosotros, nosotras” (Geraldo Azevedo / Capinam, por Geraldo Azevedo, 1984).

²¹⁶ “Tenho rabia al silencio” (Atahualpa Yupanqui, por Dércio Marques, 1977).

e continuar cultivando os seus mesmo que apenas no âmbito de sua música. Sobre tais valores, ouve-se Vital Farias cantar:

Vou comprar dois automóveis, / um pra mim, outro pra ti / vou comprar mais dois imóveis, / um pra mim, outro pra ti // Mas isso não constrói nada / pois do que você precisa / não se pode comprar / pois o que você precisa não se encontra num bar / pois o que você precisa é muito, sim / é muito singular / mas sou teimoso e vou comprar / (...) / vou jogar toda esperança / numa conta de poupança / pra você gostar de mim... (“Pra você gostar de mim”, Vital Farias, 1980)

E sobre a realidade urbana, Elomar declara, em entrevista a Carlos Roque (op. cit.):

- Eu acho que as cidades são um erro terrível. O progresso técnico é o grande mal da Humanidade e não representa luxo nem conforto e sim um remédio com efeitos colaterais nefastos. (: 35)

É preciso ressaltar, porém, que não se trata de uma visão maniqueísta da realidade social, ou melhor, se se trata de uma visão maniqueísta, esta incide não sobre a organização social, mas sobre a dimensão moral e espiritual. Assim, segundo Carlos Roque (id.), essa visão divide a sociedade em duas fações:

A do homem do campo, com sua cultura própria, natural, específica e espontânea e a do homem da cidade, subdividido em urbano (que não

²¹⁷ “Trem da consciência”, op. cit.

obstante o fato de estar vinculado ao progresso, de um modo geral, ainda tem ligação com as artes, a poesia, música, tolerância, espírito democrático, religioso, meiguice, singeleza e amorosidade, conservando a esperança de um dia poder voltar à sua origem que, desde os primórdios, é campestre), e urbanóides que são a antítese dos urbanos, aqueles que esqueceram a poesia, os que têm desejo de vingança, os déspotas, os nazistas, os fascistas, os patrulheiros ideológicos, os antagonistas à liberdade do ser, os totalitários, os preconceituosos, (...), enfim, os urbanóides são, em síntese, aqueles que perderam a sensibilidade e que não olham para as estrelas nem para o luar... (: 35-36)

Nesse ponto, faz sentido a evocação dos cenários bíblicos do Antigo Testamento: tanto as forças do bem quanto as da maldade transcendem a dimensão temporal. O povo pobre do sertão catingueiro é o herdeiro do povo hebreu, e, assim como este foi guiado por Moisés rumo à Palestina, aquele foi guiado por Antônio Conselheiro para a terra prometida: a região de Canudos.

Igualmente, os rapazes e as moças do sertão são herdeiros da pureza e castidade dos personagens da era medieval, período que o posicionamento julga ter melhor praticado e preservado os ensinamentos religiosos, filosóficos e morais da Antiguidade.

Assim, ao contrário da acidez e do ceticismo dos cearenses diante dessas “forças do mal”, os catingueiros preconizam uns a resignação, outros a rebelião; no fundo formas diferentes de resistência. Tais concepções provêm de dois *habitus* presentes na vida histórico-social do sertão brasileiro: um é a atitude passiva, que

tem expressão gestual no ato de elevar as mãos para os céus, tantas vezes cantada pela música popular²¹⁸, que atribui à “providência divina” os problemas e as soluções das questões terrenas; outra é a atitude ativa, gesticulada pelo ato de segurar firmemente arreios do cavalo, igualmente tematizada pela MPB²¹⁹, de propor soluções coletivas²²⁰, revolucionárias e violentas para tais questões.

Essas duas formas de investimento ético têm em comum, entretanto, a teimosia, a simplicidade, o anti-individualismo (ou coletivismo), o primitivismo.

Finalmente, essa pureza do etos catingueiro conduz à exploração de outras dimensões da vida camponesa: o espírito lúdico (“histórias de trancoso”²²¹, “trava-

²¹⁸ “Ó Deus, perdoe esse pobre coitado / que de joelhos rezou um bocado / pedindo pra chuva cair sem parar // Ó Deus, será que o senhor se zangou? / E só por isso o sol arretirou / fazendo cair toda a chuva que há...” (“Súplica cearense”, Gordurinha, 1960).

²¹⁹ Cf. “Disparada”, op. cit.

²²⁰ Veja a letra desta canção, de Hilton Accioly e Jô, interpretada por Diana Pequeno (1979): “A mesma pisada, sem choro ou risada / magoa esse calo, não calo essa mágoa / no grito no canto ganhando a rua // canta, morena: acende essa chama / que a gente vai também / canta, morena // por tudo que se fez / pelo que se fará / só nossa própria mão pode nos libertar / Nossa força a se somar no mesmo caminho / e de todos nascerá o / amor pra nunca mais se acabar // Na luta do povo, / da gente oprimida / a voz que é ouvida / na força do não / é o grito que ganha o seu coração // (...) // Por tudo que se fez / pelo que se fará, / junta todo sertão / até que se chegue no mar // Tanta gente acenderá / junto, nossa chama / e essa festa, essa voz / ninguém vai conseguir calar”.

²²¹ Cf. “História de trancoso” (Pingo de Fortaleza / Guaracy Rodrigues, 1991).

línguas”, “causos” etc.), a infância despojada dos meninos catingueiros²²²; a meiguice da mulher etc.

Sobre os domínios enunciativos, temos a dizer que os catingueiros ancoram-se em formas já validadas de pré-difusão. A mais comum é a “cantoria”, tão reverenciada pelo grupo. Originalmente, a cantoria é uma forma de agrupamento em que dois ou mais cantadores se revezam diante de uma pequena multidão a fim de realizar disputas poéticas cantadas. O posicionamento ressignifica esse sentido, transformando a cantoria em um momento destinado a mostrar uns para os outros suas composições ou simplesmente cantar e improvisar sobre as já conhecidas. Como na Bossa Nova, há uma hierarquia entre artistas e audiência, mas, diferentemente dela, tanto tocar quanto cantar são práticas reservadas exclusivamente aos cantadores, cabendo ao público apenas a torcida ou a entoação de um refrão, se solicitada.

Essa estrutura encontra afinidades com a estrutura das formas de difusão da música erudita: o concerto. Essas afinidades se conjugam de modo eficiente com o “flerte” que os catingueiros lançam à música erudita. Assim, Elomar, Vital Farias e Xangai, por exemplo, costumam difundir suas canções em forma de gravações “ao

²²² Cf. os dois discos infantis compostos por Dércio Marques: “Anjos da terra” (1993) e “Monjolear” (com Doroty Marques e crianças da Escola da Criança e do Espaço de Adolescer, 1996).

vivo” de apresentações, que são um reflexo dessas formas de pré-difusão, que eles denominam ora de “cantoria”, ora de “concerto”, ora através de um jogo de palavras envolvendo esta última e a palavra “sertão”. Temos assim:

- * “ConSertão”, op. cit.;
- * “Cantoria”, com Geraldo Azevedo, Vital Farias, e Xangai, 1984;
- * “Cantoria 2”, com Geraldo Azevedo, Vital Farias, e Xangai, 1985;
- * “Cantoria”, Elomar, 1994;
- * “Elomar em concerto”, op. cit.;
- * “Concerto sertanez”, op. cit.
- * “Cantoria de festa”, Xangai, 1997.

Quanto aos demais membros do posicionamento, é comum a pré-difusão em pequenas apresentações em solenidades de agremiações estudantis, comícios políticos, festivais locais, atividades culturais alternativas, peças teatrais, missas alternativas etc.

3.2.3.2 *A canção romântica*

A temática do amor e das relações amorosas atravessa grande parte dos posicionamentos. Embora não gere antagonismos no interior dos grupos e vertentes, pois sempre se adequa aos mais diversos investimentos éticos e genéricos, ela é vista

com reservas, no interior da prática lítero-musical brasileira, quando se constitui em tema exclusivo de determinado cantor ou compositor, prática comum de um estágio pré-MPB, com o qual a Bossa Nova rompeu.

Assim, ainda que seja tema universal, a temática amorosa é adotada como fator de identificação, não de apenas uma vertente, mas de várias vertentes no universo da MPB. Essas vertentes constituem investimentos genéricos e éticos diferenciados, bem como diferentes domínios enunciativos.

Difícilmente um compositor do período analisado se dedica exclusivamente a fazer canções românticas. Nem mesmo Roberto Carlos, sem dúvida o maior expoente do gênero, tem seu repertório inteiramente pautado pela composição de canções românticas, optando, muitas vezes, por temas como a ecologia, a religião, as relações familiares e de amizade. Essa verdadeira regra restritiva da formação discursiva leva a que esse seja um espaço posicional habitado majoritariamente por cantore(a)s, que vão colher em diversos compositores as canções românticas com as quais se identificam.

Como já dissemos, os cantores se caracterizam por transitar pelos diversos posicionamentos, ajudando a construir a identidade de um campo discursivo à parte no interior do universo lítero-musical: no caso, o campo institucional da chamada Música Popular Brasileira. Deve-se falar, nesse caso, sobretudo de percursos. Os cantores, então, têm quatro opções:

- * Podem adotar um posicionamento e nele permanecer durante toda sua carreira: Beth Carvalho (sambista); Os Cariocas (Bossa Nova) etc.
- * Podem pautar suas carreiras pela recusa de se filiar a qualquer posicionamento²²³, mantendo-se ecléticos: Maria Bethânia, Emílio Santiago, Zizi Possi, Leila Pinheiro etc.
- * Podem aderir momentaneamente a um determinado posicionamento escolhendo um núcleo básico de canções pertencentes a um grupo e depois se tornarem ecléticos. São exemplos, Vânia Bastos (da Vanguarda Paulista); Gal Costa (do Tropicalismo); Diana Pequeno (catingueira, no início da carreira) etc.;
- * Podem, no decorrer do tempo, passar de posicionamento em posicionamento: Rita Lee (de tropicalista a pop); Nara Leão (Bossa Nova - Canção de Protesto - Tropicalismo); etc.

Uma vez que canções românticas acontecem em todos os posicionamentos desse campo, um cantor “romântico” costura seu posicionamento “catando” canções de temática amorosa em compositores que podem até pertencer a posições distintas.

²²³ Salvo, evidentemente, aquele caracterizado justamente pela tentativa de escapar à filiação de um posicionamento específico, como veremos a seguir.

Deve-se assinalar, também, que se trata, para muitos cantores, de uma preferência que não exclui a tematização de outros assuntos. Maria Bethânia, por exemplo, tem sua vertente romântica convivendo com outras facetas da cantora.

Mas se os membros dos posicionamentos até agora descritos têm momentos de interação motivados pela comunhão de temáticas, faixa etária, origem geográfica ou projetos de ruptura estética, os românticos parecem ter a temática amorosa como único elo de ligação. Trata-se de um tipo de agrupamento que tem realidade muito mais paradigmática do que associativa. Se há interação, é aquela proporcionada pelo gesto de gravação de um mesmo autor e um eventual dueto ou parceria.

Listemos, portanto, alguns nomes que consideramos inscritos no posicionamento romântico: Roberto Carlos, Maria Bethânia, Nana Caymmi, Cauby Peixoto, Maria Creuza, Taiguara (no início de sua carreira), Ângela Rô Rô, e outros, que seguiram o modelo de mestres do gênero como Lupiscínio Rodrigues, Maysa, Tito Madi, Nelson Gonçalves, Jamelão, Ângela Maria, Dolores Duran etc.

Vejamos algumas características verbais e musicais do posicionamento.

A) No plano musical:

+ É marca geral da canção romântica o andamento lento. Segundo Tatit (1996), isso se dá porque a canção romântica é o lugar do investimento passional no percurso melódico. Ou seja, para refletir os estados emotivos do ser, marcados pela tensão característica das relações amorosas, sempre sujeitas a fracassos, perdas, acidentes, expectativas etc., o melodista investe na continuidade melódica, no

prolongamento das vogais, na emissão alongada dos agudos, nos amplos intervalos de frequência;

+ Os gêneros escolhidos tendem a ser os que já são relativamente lentos (balada, blues, valsa, bolero etc.) e aqueles que são resultantes de um processo de suavização de gêneros ligeiros, como o samba-canção - abrandamento do samba; o rock-canção - rock lento; etc.

+ A disposição camerística da canção romântica costuma ser a moderna composição baixo elétrico - guitarra ou violão elétrico - bateria e/ou percussão - teclados - sopro. Também a orquestra clássica (cordas e metais) tem presença freqüentemente solicitada. No caso do bolero, destaca-se também a percussão, em que os bongôs têm importante papel. Esses instrumentos executam normalmente função de acompanhamento do canto, não devendo nenhum deles se destacar mais do que a voz do cantor;

+ A voz do cantor deve esforçar-se para se mostrar expressiva e vibrante. Ao contrário da contenção vocal proposta pela Bossa Nova, a voz romântica deve ser intensa e expansiva, de modo a parecer convincente ao ouvinte. Assim, por exemplo, se é o sofrimento que está sendo cantado, a voz deve ser “sofrida”. Com efeito, diferentemente dos cearenses, que investiram num etos vocal baseado em um timbre de voz condizente com o investimento ético do grupo, para os românticos, não é o timbre o que importa, mas a entoação. Esta deve aparecer seja como uma confiança sussurrada ao ouvido, seja como uma exibição expressiva dos

sentimentos do enunciador que busca a identificação do ouvinte; de um ou de outro modo ela deve parecer verdadeira;

+ Quanto ao aspecto harmônico, a canção romântica se caracteriza por buscar a simplicidade em trajetórias harmônicas que geralmente se iniciam pelos indefectíveis acordes menores e a eles voltam, depois de enveredar por momentos de tensão marcados pela tonalidade maior. Essa estrutura costuma se repetir revestindo as várias partes do texto;

B) No plano textual:

+ As letras românticas geralmente desenvolvem-se em forma de narrativas em que se investe nas inúmeras variações dos estados de disjunção/conjunção afetiva, que podem provocar ora “um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção”²²⁴ (Tatit, 1987 :

²²⁴ “Se voltar não faça espanto / cuide apenas de você / dê um jeito nessa casa / ela é nada sem você // Regue as plantas na varanda / elas devem lhe dizer / que eu morri todos os dias / quando esperei você...” (“Abandono”, Ivor Lancelotti, por Roberto Carlos, 1979).

26); ora um sentimento de euforia pela conquista ou permanência da conjunção²²⁵; ora a insatisfação com a conjunção e o anseio pela disjunção²²⁶ etc.;

+ Para isso, normalmente, são constituídos enunciadores que figuram esses estados. Vários esquemas são possíveis:

- * um enunciador (**eu**) fala na canção para um co-enunciador (**tu** ou **você**) identificado como o ser amado. Trata-se da **declaração (ou reiteração) de amor**, de que são exemplos “Olha”²²⁷ (Roberto Carlos / Erasmo Carlos, por Roberto Carlos, 1975), “Universo no teu corpo”²²⁸

²²⁵ “Começaria tudo outra vez / Se preciso fosse meu amor / A chama no meu peito / Ainda queima / Saiba, nada foi em vão // (...) // A fé no que virá / e a alegria de poder / olhar pra trás / e ver que voltaria com você / de novo viver / nesse imenso salão...” (“Começaria tudo outra vez”, Luís Gonzaga Jr., por Maria Bethânia, 1977).

²²⁶ “...Amaldiçoei o dia em que te conheci / com muitos brilhos me vesti / depois me pinteí, me pinteí, me pinteí // Cantei, cantei, / como é cruel cantar assim / e num instante de ilusão / te vi pelo salão / a caçoar de mim // Não me troquei / voltei correndo ao nosso lar / voltei pra me certificar / que tu nunca mais vais voltar, vais voltar...” (“Bastidores”, Chico Buarque, por Cauby Peixoto, 1980).

²²⁷ “Olha, você tem todas as coisas / Que um dia eu sonhei prá mim / A cabeça cheia de problemas / Não me importo eu gosto mesmo assim // Tem os olhos cheios de esperança / De uma cor que mais ninguém possui / Me traz meu passado e as lembranças / Coisas que eu quis ser e não fui.”

²²⁸ “Vem comigo, / meu pedaço de universo no teu corpo / Eu te abraço corpo imerso no teu corpo / E em teus braços se unem em versos a canção // Vem que eu digo / Que estou morto pra esse triste mundo antigo / Que meu porto, meu destino, meu abrigo / São teu corpo amante e amigo / Em minhas mãos”

(Taiguara, 1970), “Simples carinho”²²⁹ (João Donato / Abel Silva, por Ângela Rô Rô, 1982) etc.

- * um enunciador (**eu**) fala na canção para um co-enunciador (**tu** ou **você**) indeterminado, que pode ser o co-locutor (ouvinte) ou outro que não a pessoa amada, aparecendo esta em terceira pessoa. Trata-se, nesse caso, da **confidência amorosa**, que pode ser ilustrada por canções como “Molambo”²³⁰ (Jaime Florence / Augusto Mesquita, por Maria Bethânia, 1968); “Eu disse adeus”²³¹ (Roberto Carlos / Erasmo Carlos, por Roberto Carlos, 1974); “Maria do Futuro”²³² (Taiguara, 1973) etc.

²²⁹ “...Se o sonho acabou / não sei meu amor / nem quero saber / só sei que ontem à noite / sorrindo acordada / sonhei com você...”

²³⁰ “Eu sei que vocês vão dizer / Que é tudo mentira, que não pode ser // Que depois de tudo o que ele me fez / Eu jamais poderia aceitá-lo outra vez // Eu sei que assim procedendo / Me exponho ao desprezo de todos vocês / Lamento, mas fiquem sabendo / Que ele voltou e comigo ficou...”

²³¹ “Eu disse adeus / Nem mesmo eu acreditei / Mas disse adeus / E vi cair no chão / Todos os sonhos meus // Eu disse adeus / E vi o mundo inteiro / Desabar em mim / Queria ser feliz / E acabei assim / Me condenando a ter / Recordações, recordações... // Vai ser tão triste olhar sozinho / Tudo, tudo o que era de nós dois / Mas foi melhor dizer adeus / Aquela hora / Prá não chorar depois...”

²³² “Duna branca, lua imensa / Maria deita // Nua e branda como as nuvens / Que a lua enleita // Duas tranças e uma flor / E Maria enfeitada // Suas mansas curvas cheias / Que areia aceita // Era noite de verão / Vi o amor nascer / Num sorriso seu / O luar me convidou / Mar nos temperou / E ela me envolveu...”

+ Os textos românticos são ainda repletos de figuras semânticas cristalizadas, como a personificação de entes como a ilusão²³³, o amor²³⁴ etc., sendo também bastante freqüente a figuração metafórica e metonímica do coração²³⁵;

B) Investimento ético e enunciativo.

É consideravelmente difícil definir um investimento comum a esse posicionamento, pois, como já observamos, ele não se constitui associativamente. Ao contrário, e coerentemente com um posicionamento que, desde o princípio, elege a voz como soberana, eles se põem como “estrelas da canção”, isto é, como porta-vozes especiais de um sentimento que em si só tem sentido para o indivíduo que o viveu, mas que a canção possibilita ao público o acesso e a identificação (Tatit, 1996 : 127). Eis o paradoxo do cantor romântico: cantar um sentimento universal de um modo que se propõe inigualável, único, tal como ele é para cada

²³³ “Quero que vivas só pensando em mim / e que tu sigas por onde eu seguir / para minh'alma não fugir de ti / beija-me com frenesi // Da minha luz que o teu olhar / a inspiração de todo o nosso amor / doce ilusão cujo sabor senti / beija-me com frenesi...” (“Frenesi”, Dominguez, versão: Lina Pesce, por Maria Creusa, 1981).

²³⁴ “Coração sem perdão, diga fale por mim / Quem roubou toda a minha alegria / O amor me pegou, me pegou pra valer / É a dor do querer, muda o tempo e a maré / Vendaval sob o mar azul...” (“Quando o amor acontece”, João Bosco / Abel Silva, por Nana Caymmi, 1995).

²³⁵ “De todas as maneiras que há de amar / Nós já nos amamos / Com todas as palavras feitas pra sangrar / Já nos cortamos / Agora já passa da hora / Tá indo lá fora / Larga a minha mão / Solta as unhas do meu coração / Que ele está apressado / E desanda a bater desvairado / Quando entra o verão...” (“De todas as maneiras”, Chico Buarque, por Maria Bethânia, 1978 e Ângela Rô Rô, 1993).

indivíduo. Daí o cantor romântico se pretender um ídolo de massa (nem sempre o consegue), porque a massa é a própria imagem daquilo que é múltiplo, mas que se move como um único corpo.

Mas, se não compõem grupos, os românticos pretendem-se representantes de uma “linhagem”, seguindo, portanto, um modelo de investimento ético do passado, quando, em uma época pré-bossanovista, vigorava na música brasileira “a densa corrente de um romantismo de massas disputado em sua multiplicidade: constelações de estrelas brilha(va)m no rádio, acesas também pelo frenesi da rivalidade. Dalva de Oliveira, Marlene e Emilinha, Ângela Maria alterna(va)m e simultaneíza(va)m seus reinados para os quais se amplia(va) e estabiliza(va) o grande público que se entrega(va) ao império da Voz” (Wisnik, in Bosi, 1999 : 121).

Assim, românticos como Roberto Carlos, Maria Bethânia, Cauby Peixoto, Maria Creuza, Taiguara, Ângela Rô Rô, em sua singularidade, têm, cada um, seus arquienciadores, brasileiros ou não, dos quais seguem em maior ou menor grau os modelos de investimento ético:

Roberto Carlos - Ângela Maria e cantores italianos das décadas de 50-60: Pepino di Capri, Nico Fidenco, Pino Donaggio, Sergio Endrigo etc.²³⁶;

Maria Bethânia - Eliseth Cardoso e Dalva de Oliveira²³⁷;

Cauby Peixoto - Frank Sinatra²³⁸.

Taiguara - Tito Madi, Milton etc.

Ângela Rô Rô - Maysa²³⁹

Nana Caymmi - Dolores Duran²⁴⁰;

Independentemente dos estilos de cada um, todos eles investem no etos sentimental. Seja lá como demonstre isso, se entre fumaça de cigarro e tragos de cachaça ou uísque da “fossa” de Ângela Rô Rô, Cauby Peixoto e Nana Caymmi, ou num ar perfumado de flores ou de maresia das praias e dos iates de românticos de “almofadinhas” como Roberto Carlos e o jovem Taiguara, a canção romântica revela o corpo que dança colado, o corpo carinhoso, que gesticula e que expressa radical e livremente os sentimentos. Consideramos a canção abaixo, que tem gravações de Altemar Dutra, de Zizi Possi, de Simone e de outros, o gesto

²³⁶ Conforme Tatit (1996 : 188).

²³⁷ “Fiel discípula de Eliseth Cardoso e Dalva de Oliveira”, conforme “Realese distribuído à imprensa pela gravadora BMG para divulgação do CD 'Diamante Verdadeiro'” in Herculano, Flávio. <http://www.diamanteverdadeiro.hpg.com.br/>. “Maria Bethânia B Diamante Verdadeiro”. Site não oficial de Maria Bethânia.

²³⁸ O cantor gravou um disco inteiramente dedicado ao cantor americano, onde canta as canções de Sinatra em dueto com nomes como Caetano Veloso e outros.

²³⁹ Já foi considerada “sucessora de Maysa”, conforme Severiano e Mello (1998).

metadiscursivo que melhor expressa o etos sentimental do posicionamento romântico:

Sentimental eu sou / Eu sou demais / Eu sei que sou assim porque assim ela me faz / As músicas que eu vivo acantar / Têm um sabor igual / Por isso é que se diz / Como ele é sentimental // Romântico a sonhar / Eu sonho assim / Cantando essas canções / Para quem ama igual a mim / E quem achar alguém / Como eu achei / Verá que é natural / Ficar como eu sonhei / Cada vez mais sentimental. (“Sentimental demais”, Evaldo Golveia / Jair Amorim, 1965).

O domínio de pré-difusão da canção romântica, diferentemente de vários dos posicionamentos já descritos, não se presta a pequenos grupos mundanos. Ídolos de massa, eles não submetem previamente suas canções a um círculo de músicos, poetas, escritores, artistas, boêmios, ou fãs mais chegados, em bares, esquinas, pequenos apartamentos ou quartos, mantendo seu repertório em relativo segredo. No máximo, a pré-difusão é familiar, entre duplas de parceiros, do compositor para o cantor, do cantor para os músicos contratados ou para o empresário.

O principal meio de difusão será o show para grandes platéias, em ginásios ou estádios de futebol, teatros, boites ou casas de espetáculos, mas sempre lugares

²⁴⁰ “Os samba-canções e as músicas de fossa de Dolores Duran têm tudo a ver com Nana Caymmi...”, in Miguel (2000 : 206), a propósito do disco “A noite do meu bem” (1994), onde a cantora carioca canta somente canções da autora.

de dimensões compatíveis com a popularidade do cantor. Não se imaginaria um cantor romântico como Roberto Carlos cantando para pequenas platéias de teatros de bolso ou auditórios, não apenas por conta da grande massa que acorreria a esses lugares, mas pela simples falta de espaço para a grande equipe de músicos que costuma acompanhar o artista.

3.2.4 Agrupamentos em torno do gênero musical.

No Brasil, como em todo o mundo, os gêneros musicais constituem forte fator de aglomeração. Em torno de gêneros como o rock, o samba, a música flamenca, o tango, uma verdadeira comunidade mantém agremiações, festivais, pontos de encontro, páginas na Internet, grupos virtuais (ou não) de discussão e de iniciação etc., de um modo que em muito se assemelha à prática religiosa.

Não é de se estranhar, portanto, que muitos cantores e compositores brasileiros definam seu posicionamento pela prática exclusiva de um gênero ou de uma família de gêneros musicais. Analisaremos agora dois desses posicionamentos: o dos sambistas e o dos forrozeiros.

3.2.4.1 *Os sambistas*

Dentre os numerosos gêneros musicais produzidos no Brasil, o samba é o que mais se destaca. Mesmo após a ruptura bossanovista, que o destronou nacionalmente como ritmo oficial do país e internacionalmente como produto brasileiro de exportação, o samba continuou a ser praticado nos morros e subúrbios

das grandes cidades e mesmo nos lares das classes média e alta, conseguindo manter sempre uma ou outra canção nas “paradas de sucesso”, para o que os desfiles anuais do carnaval carioca tiveram - e têm - contribuição decisiva.

Como é de se esperar, uma extensa lista de músicos e cantores habita esse posicionamento. Dentre os mais importantes temos: Martinho da Vila, Beth Carvalho, Elton Medeiros, João Nogueira, Dona Ivone Lara, Cartola, Zé Kéti, Jorge Aragão, Zeca Pagodinho, Cristina Buarque, Leci Brandão, Moacyr Luz, Nelson Cavaquinho, Alcione, Nei Lopes, Paulinho da Viola, Walter Alfaiate, Clara Nunes, Nelson Sargento, Clementina de Jesus, Carlinhos Vergueiro, Candeia, Hermínio Bello de Carvalho, Paulo Vanzolini, Bezerra da Silva, Luiz Carlos da Vila, Roberto Ribeiro, Jorge Veiga etc.

Há também os que poderemos chamar de “simpatizantes”, isto é, que compõem e cantam sambas e por vezes freqüentam rodas de samba, mas que participam de outros posicionamentos: Aldir Blanc, Luiz Gonzaga Júnior, João Bosco, Paulo César Pinheiro, Joyce, Leny Andrade, Celso Viáfara, Guinga, Fátima Guedes, Simone etc.

O grupo dos sambistas não é, no entanto, homogêneo. Há divisões ou tendências divisionistas conforme o tipo de samba (sambão, samba-canção, etc.); o espaço geográfico e de tradição (cariocas x paulistas x baianos); a autenticidade (samba de raiz, sambalanço etc.); a posição social (malandros x intelectualizados x “sambão jóia”) e até mesmo quanto às agremiações carnavalescas a que se filiam os sambistas (Vila Isabel x Mangueira x Portela x etc.).

Ao contrário dos modernos adeptos da canção romântica, que parecem temer “enjoar” o público, buscando canções com outras temáticas e misturando-as entre suas doces canções amorosas, os sambistas pautam seu repertório quase exclusivamente por sambas. “Pertencer ao samba” chega a ser um orgulho, uma bandeira, que, inclusive, é tematizada pelas próprias canções:

*Eu sou é madeira / em samba de roda já dei muito nó / **em roda de samba sou considerado** / de chinelo novo brinquei carnaval // Sou é madeira / **meu peito é do povo, / do samba e da gente** / e dou o meu recado de coração quente / não ligo a tristeza / no fundo eu sou gente / Sou é madeira / **trabalho é besteira o negócio é sambar** / que **samba é ciência** / e com consciência / é só ter paciência que eu chego até lá... (João Nogueira / Eugênio Monteiro, por João Nogueira, 1975)*

Compor o samba chega a ser considerado como o resultado de uma iluminação divina:

Não, ninguém faz samba só porque prefere / Força nenhuma no mundo interfere / Sobre o poder da criação // não, não precisa se estar feliz nem aflito / nem se refugiar em lugar mais bonito / em busca de inspiração // 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 / Vem no meio da noite ou no claro do dia / Chega a nos angustiar / E o poeta se deixa levar por essa magia / E um verso vem vindo e vem vindo uma melodia / E o povo começa a cantar (“O poder da criação”, João Nogueira / Paulo Cesar Pinheiro, 1994).

Mas vejamos algumas características verbais e musicais do posicionamento, para, em seguida, verificar os principais investimentos éticos e enunciativos.

A) Plano musical:

+ Ao contrário da canção romântica, que tende a investir melodicamente na tensão passional, segmentando parcimoniosamente a linha melódica, privilegiando a continuidade vocálica, os sambistas preferem investir na tensão temática, ou seja, na conversão das “tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (Tatit, 1996 : 22). Noutras palavras, o samba tende à pulsação, à generosa segmentação da cadeia sonora e à repetição de frases melódicas. Trata-se de uma tendência, uma vez que, evidentemente, há os samba-canções, sambas mais lentos, em que a tensão passional predomina;

+ Portanto, o que define a identidade musical do samba não é a presença da tematização, mas, dentro do espectro de suas variedades, duas características rítmicas bastante gerais, quais sejam:

+ O ritmo 2/4: divisão rítmica em 4 unidades, sendo que em cada duas unidades incide um tempo forte;

+ A síncope: na disposição da melodia nessa estrutura rítmica, há uma espécie de “vazamento”, em que um som de um tempo fraco se prolonga num tempo forte.

+ A concepção camerística tradicional é a seguinte:

- * percussão: pandeiro, reco-reco, agogô, bumbo, tarol, cuíca, e outros;
- * cordas: violão, violão de sete cordas, cavaquinho;
- * sopro: pistão, saxofone ou clarineta;

A essa formação podem ser acrescentados a bateria e o piano, além de instrumentos elétricos, como o baixo e a guitarra (sem efeitos eletrônicos). Em muitos casos, são improvisados instrumentos a partir de objetos como a frigideira, o pente e a caixa de fósforos.

B) Plano verbal:

+ Como nas canções temáticas, o samba tem a tendência de fazer referência a seu contexto de enunciação mais imediato. Costuma-se cantar, então, o próprio gênero²⁴¹, a agremiação sambística²⁴², o bairro ou logradouro de origem²⁴³, os

²⁴¹ “Eu sou o samba / a voz do morro sou eu mesmo sim senhor / quero mostrar a todo o mundo que tenho valor / eu sou o rei do terreiro // Eu sou o samba / sou natural daqui do Rio de Janeiro / sou eu quem leva a alegria para milhões de corações brasileiros // Mais um samba / queremos samba / quem está pedindo é a voz do povo do país // Viva o samba / vamos cantando / essa melodia pro Brasil feliz” (“A voz do morro”, Zé Kéti, 1973).

²⁴² “Portela: eu nunca vi coisa mais bela / quando ela pisa a passarela e vai entrando na avenida / parece a maravilha de aquarela que surgiu / o manto azul da padroeira do Brasil / Nossa Senhora Aparecida / que vai se arrastando e o povo na rua cantando / é feito uma reza, um ritual / é a

personagens locais (a mulata, a porta-bandeira, figuras típicas etc.); os instrumentos musicais²⁴⁴, figuras históricas do samba etc. O discurso do samba é então, como observa Muniz Sodré (1998), um discurso **transitivo**:

... o texto verbal da canção não se limita a falar sobre (discurso intransitivo) a existência social. Ao contrário, fala a existência, na medida em que a linguagem aparece como um meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo - em seu plano de relações sociais. Um sapateiro, ao referir-se à sua produção, opera transitivamente: ele “fala o” sapato. (: 44-45)

Daí, que, da mesma forma que a Bossa Nova fala o universo ideológico da classe média urbana, os sambas falam a cena enunciativa que os possibilitou.

procissão do samba abençoando a festa do divino carnaval // Portela é a deusa do samba, o passado revela / e tem a Velha Guarda como sentinela / e é por isso que eu ouço essa voz que me chama / Portela sobre a tua bandeira este divino manto / Tua águia altaneira, espírito santo no templo do samba // As pastoras e os pastores / vêm chegando da cidade da favela / para defender as tuas cores / como fiéis na santa missa da capela // Salve o samba, salve a santa, salve ela, / salve o manto azul e branco da Portela / desfilando triunfal sobre o altar do carnaval”. (“Portela na avenida”, Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro, por Clara Nunes, 1981).

²⁴³ “Alvorada lá no morro, / que beleza / ninguém chora não há tristeza / ninguém sente desamor / o sol colorindo / é tão lindo / é tão lindo / a natureza sorrindo / tingindo, tingindo...” (“Alvorada”, Cartola / Carlos Cachça / Hermínio Belo de Carvalho, por Leny Andrade, 1987).

²⁴⁴ “Amigo, que ironia desta vida / Você chora na avenida / Pro meu povo se alegrar / Eu bato forte em você / E aqui dentro do peito uma dor / Me destrói / Mas você me entende / E diz que pancada de amor não dói // Meu surdo, parece absurdo / Mas você me escuta / Bem mais que os amigos lá do bar / Não deixe que a dor / Mais me machuque / Pois pelo seu batuque / Eu dou fim

+ Resulta daí um gesto contrário ao gesto interlingüístico dos catingueiros: para os sambistas não se trata de sair de seu registro de fala normal ou espontâneo para buscar ou resgatar um “dialeto perdido” (ancestral ou longínquo), mas de manter-se no próprio registro lingüístico, estendendo a linguagem da vida para a linguagem da arte.

C) Investimento ético e enunciativo.

O sujeito sambista é o brasileiro comum. Bem humorado, ele joga e vive o futebol²⁴⁵ (onde o drible se encontra com a síncope); bebe cerveja gelada, cachaça ou caipirinha em bares e botecos praieiros e/ou noturnos²⁴⁶; olha maliciosamente para as formas das mulheres; aposta em jogos de azar²⁴⁷, participa de rituais de candomblé e, sobretudo, frequenta rodas de samba. Mas é também o que trabalha, paga impostos, leva a vida honestamente; não é revolucionário como os cantores de protesto e boa

ao meu pranto / E começo a cantar // Meu surdo, bato forte no seu couro / Só escuto este teu choro / Que os aplausos vêm pra consolar...”. (“Surdo”, Totonho e Paulinho Rezende, por Alcione).

²⁴⁵ Cf. “Samba rubro-negro” (Wilson Batista / Jorge de Castro, por João Nogueira, 1980).

²⁴⁶ “Ai, meu Deus do céu, eu fui feliz / bebendo com você / no Bar do Luiz / e hoje quem diz / que havia um riso permanente em nossa boca... // Louca, a saudade acende as chamas: / revejo o Lamas, / você brejeira, mãos de menina / pedindo ao Vieira a conta / e nós indo dançar / pra descerrar na Estudantina / o que há na Vida da Bailarina // Que prazer, com você, ouvir o Noca / na roda do Encontros Cariocas! / Hoje a madrugada anda vazia: quanto mais a gente enxuga / rugas e agonia. / Cresce no Bar da Dona Maria / a falta que faz a tua companhia...” (“Encontros cariocas”, Moacyr Luz / Aldir Blanc, por Moacyr Luz, 1996).

parte dos catigueiros, mas assume os valores da cidadania²⁴⁸, da nacionalidade²⁴⁹, da democracia²⁵⁰ e protesta quando estes não são respeitados. Um samba de Luiz Gonzaga Jr, simpatizante do posicionamento, idealiza do seguinte modo esse sujeito:

*... Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro / e apesar dos
pesares ainda se orgulha de ser brasileiro // Aquele que sai da batalha e
entra num botequim / desce uma cervo gelada / e agita na mesa uma
batucada / aquele que manda um pagode / e sacode a poeira suada da luta /*

²⁴⁷ “Etelvina, acertei no milhar / ganhei quinhentos contos / não vou mais trabalhar / e me dê toda roupa velha aos pobres / e a mobília podemos quebrar...” (“Acertei no milhar”, Wilson Batista / Geraldo Pereira, por Jorge Veiga, 1971).

²⁴⁸ “Em defesa de todas as favelas do meu Brasil, aqui fala o seu embaixador: Sim, mas a favela nunca foi reduto de marginal / só tem gente humilde marginalizada / e essa verdade não sai no jornal / a favela é um problema social // É, mas eu sou favela / e posso falar de cadeira / minha gente é trabalhadeira / e nunca teve assistência social // Mas só vive lá / porque para o pobre não tem outro jeito / apenas só o direito / a um salário de fome / e uma vida normal...” (“Eu sou favela”, Noca Portela / Sérgio Mosca, por Bezerra da Silva, 1992).

²⁴⁹ “Vejam essa maravilha de cenário / é um episódio relicário / que o artista num sonho genial / escolheu para este carnaval / e o asfalto será a tela / de um Brasil em forma de aquarela / (...) / Brasil, / Estas nossas verdes matas / de cachoeira e cascatas / de colorido sutil / e este lindo céu azul de anil / emolduram aquarela, ó meu Brasil” (“Aquarela brasileira”, Silas de Oliveira, por Martinho da Vila, 1975).

²⁵⁰ “Você tem palacete reluzente / Tem jóias e criados à vontade / Sem ter nenhuma herança ou parente / Só anda de automóvel na cidade... // E o povo já pergunta com maldade: / Onde está a honestidade? / Onde está a honestidade? // O seu dinheiro nasce de repente / E embora não se saiba se é verdade / Você acha nas ruas diariamente / Anéis, dinheiro e felicidade... // E o povo já pergunta com maldade: / Onde está a honestidade? / Onde está a honestidade? // Vassoura dos salões da sociedade / Que varre o que encontrar em sua frente / Promove festivais de caridade / Em nome de qualquer defunto ausente... // E o povo...”. (“Onde está a honestidade”, Noel Rosa, por Beth Carvalho).

e faz a brincadeira, / pois o resto é besteira... (“E vamos à luta”, Luiz Gonzaga Jr., por Alcione, 1980)

Apesar de, noutra parte desse samba, o compositor afirmar que esse sujeito “não tá na saudade”, o fato é que se observa, entre os sambistas, uma certa nostalgia dos tempos áureos em que o samba era “a bola da vez”, os gloriosos tempos em que o samba “freqüentava o Municipal”²⁵¹ e que, como dissemos, chegou a ser eleito a música oficial do Brasil; tempos de sambistas malandros, que se divertiam em driblar os mecanismos políticos e econômicos de imposição do regime trabalhista; tempos, enfim, em que o samba, mais do que um lazer das horas de não-trabalho, era um estilo de vida:

Favela do camisa preta / do sete coroas / cadê o teu samba, favela? //
Era criança / na praça Onze / eu corria pra te ver desfilar // Favela,
queremos teu samba / teu samba era quente / fazia meu povo vibrar // Até a
lua, / a lua cheia / sorria, sorria // Milhões de estrelas brigavam / por um
lugar melhor / queriam ver a Portela, / Mangueira, Estácio de Sá / e a
favela com suas baianas tradicionais / brilhavam mais / que a luz do antigo
lâmpião a gás // fragmentos de brilhantes / como fogos de artifícios /
desprendiam lá do céu / e caíam como flores / na cabeça das pastoras / e dos
sambas de Noel / correria, empurrões, / gritarias e aplausos / e o sino da
capela não parava de bater / os malandros vinham ver / ver o samba, estava

²⁵¹ Cf. “Apoteose ao samba” (Darcy Caxambu / Zinco, por João Nogueira, 1977): “Samba, / és hoje da alta sociedade / desces do morro pra cidade / e ainda freqüentas o Municipal...”.

certo, sim // Enquanto as cabrochas gingavam no seu rebolado / no ritmo da batucada / de olho comprido, que nem bobinho / eu terminava dormindo na calçada. (“Praça 11, berço do samba”, Zé Kéti, 1973)

Devido a sua grande penetração popular e forte poder mobilizador, fundado em seu passado “glorioso”, o samba ambiciona uma onipresença ancorado em duas formas de habitar o espaço público: uma é institucional; a outra, informal. No decorrer de sua história, ele incorporou modelos institucionais de organização que se traduzem em verdadeiras hierarquias, como as que se observam, por exemplo, nas escolas de samba (Velha Guarda, Porta-bandeira - Mestre Sala, Ala dos Compositores etc.). Como numa academia, (cf. o nome completo da Salgueiro: “Acadêmicos do Salgueiro...”), são criadas galerias, alas, comissões, verdadeiros *archéions* de grandes nomes do samba. Assim, o posicionamento sambístico tem a peculiaridade de fundar seus próprios espaços de difusão e pré-difusão (sem excluir, naturalmente, os tradicionais), que são verdadeiros templos do samba: os galpões das escolas de samba; os corredores de desfile das escolas, dentre os quais o mais famoso é o “Sambódromo”, do Rio de Janeiro; as “casas de samba” etc. Em suma, grandes espaços destinados à prática do gênero em todas as suas dimensões (rítmicas, melódicas, coreográficas etc.).

Por outro lado, os espaços de difusão / pré-difusão são qualquer um. Qualquer lugar que possibilitar um batucar de dedos. Mas os bares e os botecos são os privilegiados. Igualmente, as praias, as praças, as esquinas. Como no posicionamento mineiro, em que esses espaços invadem o quarto do artista, o samba invade o quarto, mas vai mais além, ocupa toda a casa, chegando até o quintal.

Sempre coletivamente, onde todos tocam, cantam e dançam; num espírito democrático oposto ao da “academia do samba”. Os shows comerciais dos artistas do samba tentam, inclusive, simular esses cenários, sendo comum pôr mesas com copos e garrafas no palco, ou instalar os músicos em mesas entre o público²⁵².

3.2.4.2 *Os forrozeiros*

Sanfoneiros se divertem / só poetas seguem tristes

(“Sanfoneiros serelepes”, Ná Ozzetti / Itamar Assumpção)

Segundo Gilberto Gil (in Dreyfus, 1997 : 9), o baião é o principal gênero da nossa música popular depois do samba. Formalizados e difundidos a partir da década de 40 por Luiz Gonzaga, o baião e outros gêneros folclóricos nordestinos foram fundamentais enquanto referência identitária de uma enorme população dispersada pela necessidade de abandonar seus lugares de origem para tentar melhores condições de vida no sul e sudeste do país. A partir daí, esses gêneros se urbanizaram, adquirindo uma maior estabilidade e formalidade, destacando-se de sua íntima relação com os folguedos e rituais populares. É justamente o momento em que, como já referimos antes, a música popular brasileira começa a se tornar um

²⁵² Cf. as capas ou contra-capas dos seguintes CDs baseados em shows ao vivo:

- “Parceria”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro, 1994.
- “Esquina carioca”, João Nogueira / Moacyr Luz / Beth Carvalho / Dona Ivone Lara / Walter Alfaiate / Luiz Carlos da Vila / Nelson Sargento, 1999.

fenômeno de massa, a se generalizar pelo Brasil. É justamente o momento em que o samba começa a perder sua força enquanto símbolo musical do país e as diversas variedades musicais deixam de ser locais e passam a integrar um gosto musical generalizado.

O posicionamento que denominamos de “forrozeiro” nasce nesse período, no momento em que Luiz Gonzaga (assim como Jackson do Pandeiro, Humberto Teixeira e Zé Dantas) começa a “fazer escola” e outros cantores e compositores passam a adotar o modelo e a dar continuidade a sua prática. Destacam-se os seguintes nomes: Dominginhos, Sivuca, Nando Cordel, Jorge de Altinho, Anastácia, Glorinha Gadelha, João do Vale, Quinteto Violado, Trio Nordestino, Cecéu, Marinês e Sua Gente, Os Três do Nordeste, Flávio José, Waldonys, Oswaldinho do Acordeon, Mestre Ambrósio, Cascabulho etc.

Pode-se identificar também alguns simpatizantes, como: Moraes Moreira, Elba e Zé Ramalho, Amelinha, Luiz Gonzaga Júnior, Gilberto Gil, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Clara Nunes, entre outros.

Vejamos as características verbo-musicais que une o grupo.

A) No plano musical:

+ É necessário lembrar que o forró não é um ritmo ou um gênero musical. Ele é a designação da festa popular que envolve a dança de ritmos variados: baião, xote, xaxado, coco, toada, marcha junina, e até mesmo a lambada, o maracatu e a rancheira, dentre outros. Esses gêneros são, como no posicionamento sambístico, os

únicos adotados pelos membros do posicionamento, sendo essa limitação também um orgulho para os forrozeiros, como mostra a canção arquetípica do posicionamento: “Baião” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1946.):

*Eu vou mostrá pra vocês / Como se dança um baião / E quem quiser aprender / É favor prestar atenção / Morena chegue pra cá / Bem junto ao meu coração / Agora é só me seguir / Pois eu vou dançar o baião // **Eu já dancei balanceio / Chamego, samba e xerém / Mas o baião tem um quê / Que as outras danças não têm** / Quem quiser é só dizer / Pois eu com satisfação / Vou dançar cantando o baião // Eu já dancei no Pará / Toquei sanfona em Belém / Cantei lá no Ceará / E sei o que me convém / Por isso eu quero afirmar / Com toda convicção / Que sou louco pelo baião.*

+ Como no samba, a preferência é investir fortemente na tensão temática, gerando um apelo somático irresistível, tantas vezes tematizado pelo posicionamento²⁵³. Com efeito, como mostra a canção acima, cantar, tocar e dançar são práticas intimamente ligadas. Mas, assim como no samba, o forrozeiro pode investir na tensão passional, lançando mão de outros gêneros como a toada, o aboio e a seresta sertaneja.

²⁵³ “O candeeiro se apagou / O sanfoneiro cochilou / A sanfona não parou / E o forró continuou // Meu amor não vá simhora / Não vá simhora / Fique mais um bucadinho / Se você for seu nego chora / Vamos dançar mais um tiquinho / Mais um tiquinho // Quando eu entro numa farra / Num quero sair mais não / Vou inté quebrar a barra / E pegar o sol com a mão” (“Forró no escuro”, Luiz Gonzaga, 1958). Cf. também “Pé de serra”, Luiz Gonzaga, 1942; “Forró maravilha”, Afonso / Glorinha / Toni Gadelha, por Glorinha Gadelha, 1993; etc.

+ Diferente da imemorial concepção camerística do samba, a do forró foi praticamente inventada por Luiz Gonzaga²⁵⁴: a indispensável “safona”, o triângulo e o zabumba (espécie de tambor baixo e largotocado na parte inferior com uma vareta atravessada em sua extensão e na parte de cima com uma baqueta de modo convencional). Mas, evidentemente, que esta é apenas uma formação de base, pois, na prática, além desses instrumentos, temos também o violão, ou viola, a flauta (a transversal ou o pífano), o piano, o baixo elétrico, a rabeca. Como percussão, acrescentam-se a bateria, o pandeiro, o reco-reco e, como no samba, qualquer objeto que possa produzir ruído:

*Eu quero um triângulo, um zabumba, / um pandeiro, eu quero. // Eu quero uma safona / um reco-reco, um agogô, **uma moeda / um pedaço de pau** // Eu quero uma cuíca / quero surdo, batedeira e forrozeiro / Quero tudo o que é bom e brasileiro / pra um forró que eu vou dar / no meu quintal.*
(“Aniversário de Seu Vavá”, João Silva / Genival Lacerda, por Genival Lacerda, 1989)

²⁵⁴ “Eu, no início da minha carreira, tocava sozinho... porque não sabia tocar, só sabia imitar os tocadores de valsas, de tangos. Só depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinham zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia triângulo pra fazer o agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira do Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando um triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com o zabumba, que era grave. Havia os pifanos, que têm som agudo, mas eu não quis utiliza-los porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pifanos todinhos...”. Luiz Gonzaga, in Dreyfus (op. cit.).

B) No plano verbal:

+ Tendo esse posicionamento nascido de um propósito consciente de “lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido foi o baião”²⁵⁵, verifica-se em suas letras um esforço de legitimação de uma cenografia validada referente à paisagem humana e natural do sertão nordestino. Esse esforço objetivou dois efeitos: um deles foi cativar o imaginário da população nordestina imigrante, residente no Sul, desraizada e saudosa de sua terra. Para isso, buscou-se retratar essa terra como uma realidade intacta, em estágio anterior ao flagelo²⁵⁶, ou restaurável num estágio posterior ao flagelo²⁵⁷. Por outro lado, objetivou dirimir o preconceito urbano contra a música de origem rural, considerada “caipira”, “de jeca”, ou rústica e folclórica, falando de realidades por demais localizadas, concernentes apenas aos nativos daquelas regiões, a fim de

²⁵⁵ Dreyfus (op.cit. : 112).

²⁵⁶ “Ai, ai, que bom / que bom, que bom que é / uma estrada e uma cabocla com a gente andando a pé // uma estrada e a lua branca no sertão de Canindé / artomove la nem se sabe se é home ou se é muié quem é rico anda em burrico / quem é pobre anda a pé... / mas o pobre vê nas estrada o orvaio beijando a flor / vê de perto o galo-campina / que quando canta muda de cor / vai moiano os pés no riacho / que água fresca, Nosso Sinhô...” (“Estrada de Canindé”, Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1950).

²⁵⁷ “Já faz três noites / Que pro Norte relampeia / A asa branca ouvindo / O ronco do trovão / Já bateu asas e / Voltou pro meu sertão / Ai ai eu vou-me embora / Vou cuidar da plantação // A seca fez eu desertar / Da minha terra / Mas felizmente Deus / Agora se “alembrou” / De mandar chuva /

penetrar em outras faixas do público urbano do Sudeste. O projeto obteve pleno êxito e Luiz Gonzaga se tornou um sucesso nacional. “Coroador” o “Rei do Baião”, ele, conscientemente, preocupou-se em formar sucessores, passando ensinamentos para artistas como Dominginhos e Oswaldinho.

+ Assim, é abundante a referência ao “paraíso perdido” do sertão nordestino, mesmo em canções de períodos posteriores²⁵⁸, o que significa que o gesto se tornou uma das marcas desse posicionamento.

+ Costuma-se cantar, então, o próprio forró²⁵⁹, os gêneros musicais²⁶⁰, os costumes²⁶¹, os personagens locais (as jovens sertanejas, os sanfoneiros²⁶², os

Pra esse sertão sofredor / Sertão das muié séria / Dos home trabaiadô...” (“A volta da asa branca”, Zé Dantas / Luiz Gonzaga, 1950).

²⁵⁸ “Tarde nordestina / (...) / Faz lembrar meu juazeiro / Meu pé de jacarandá / Faz lembrar meu mulungu / Aonde eu ia descansar / Faz lembrar da oiticica / Onde cantava o sabiá // Hoje eu sinto tua falta / Oh saudosa agrestina / Quando eu vivia sonhando / Com o amor de uma menina / Tudo isso se passava / Em tarde quente nordestina” (Tarde nordestina, D. Matias / Naldinho, por Marinalva, 1978).

²⁵⁹ “O forró daqui é melhor do que o seu / o sanfoneiro é muito melhor / tem moreninhas a noite inteira / a brincadeira levanta pó / é animado, ninguém cochila / chega faz fila pra dançar / e na entrada está escrito / “É proibido cochilar...” (“É proibido cochilar”, Antônio Barros, por Os Três do Nordeste). Cf. também “Pé-de-calçada” (Siba, por Mestre Ambrósio, 1995), “Danado de bom” (Luiz Gonzaga / João Silva, por Luiz Gonzaga, 1984) etc.

²⁶⁰ “Quando chega o verão é um desassossego por dentro do coração / quem ama sofre, quem não ama sofre mais / sofre a menina, sofre o rapaz / sofre a menina, sofre o rapaz // Canário que muda penas dói / amor que muda de penas dói // E tome xote, Sinhá Zefinha, / E tome xote, Mariquinha / E tome xote, ôi, e tome mais...” (“Quando chega o verão”, Dominginhos / Abel Silva, 1980).

dançarinos habilidosos²⁶³ etc.); os instrumentos musicais²⁶⁴, as figuras históricas da música nordestina etc.

+ É freqüente a cenografia do baile de forró. Mesmo as canções amorosas do posicionamento tendem localizar momentos críticos de conjunção ou disjunção nessa cenografia:

*Neném, neném, mulher, / o que aconteceu? / tão todos te querendo /
tu vem dançar mais eu / Ah, neném, neném, mulher, / me dá teu coração / que*

²⁶¹ “Mas eu já fiz / um pedido a Santo Antonio / pra ele me ajudar / pra fazer meu matrimônio / Ele me disse / que não se importava mais / que o caso de ajudar / tá passando ele prá trás // Antigamente muita gente ele ajudou / o dinheiro da promessa ninguém não pagou / tem muitas delas pra casar fui eu / só se lembrou do santo / quando o marido morreu // Por isso agora eu não ajudo mais / quem se casou, casou / quem não casou não casa mais.” (“Quem casou, casou!”, Elias José Alves, por Xangai, 1997)

²⁶² “Toque sanfoneiro / um forró bem animado / com cadência de xaxado / da poeira levantar // Toque sanfoneiro / que as mulheres tão visando / o fole frouxo tocando / castigando a nota lá // Toque sanfoneiro / é veio macho / nos oito baixos / até o dia clarear // Toque sanfoneiro, toque / porque a gente quer se esbaldar // Toque sanfoneiro, toque / porque a gente quer dançar...” (“Toque de fole”, Bastinho Calixto / Ana Paula, por Elba Ramalho, 1999).

²⁶³ “O balanço de Maria é só no vai-e-vem / pra dançar forró é só Maria e mais ninguém // Maria dança na base da gafeira / e é conhecida na Ribeira por Maria Xenhenhem / quando ela dança todo mundo pára / que é pra ver o rebolado e o balanço que ela tem...” (“Balanço de Maria”, Buco do Pandeiro / Mourão, por Cascabulho, s/dão).

²⁶⁴ “Chora sanfoninha, chora, chora / chora sanfoninha minha dor / minha sanfoninha me disseram que chorando tu despertas / o coração do meu amor // Ela está me vendo tá fingindo que não tá / tá me querendo / tá fingindo que não tá / coração batendo / tá fingindo que não tá / tá batendo, tá morrendo mas não quer se declarar” (“Sanfoninha choradeira”, Luiz Gonzaga / João Silva, por Luiz Gonzaga / Elba Ramalho, 1984)

*eu caso com você nessa noite de São João... (“Neném mulher”, Pinto do acordeon, por Elba Ramalho, 1986)*²⁶⁵

+ Tem em comum com o posicionamento catingueiro a preocupação interlingüística, procurando, na maioria das vezes, retratar o dialeto do sertanejo:

“Deu meia noite, a lua faz um claro / Eu assubo nos aro, vou brincar no vento leste / A aranha tece puxando o fio da teia / A ciência da abeia, da aranha e a minha / Muita gente desconhece / Muita gente desconhece, olará, viu?... (“Na asa do vento”, João do Vale / Luiz Vieira, por Fagner, 1994).

+ Não se trata, porém, de um gesto obrigatório. Muitos forrozeiros, principalmente os de uma geração mais recente, como Nando Cordel e Jorge de Altinho, preferem enunciar em português coloquial *standard*:

Toda vez que eu vejo você, / meu bem querer, meus olhos pedem mais. / Eu quero me envolver nessa alegria, / morrer na tua folia, / que é bom demais. // Pois com você eu fico doido danado, / fico novo, zerado, / nesse amor profundo, / penso até que o mundo / é só esse terreiro, / só existe nós dois / e esse sanfoneiro. (“Bom demais”, Jorge de Altinho, 1984).

²⁶⁵ Cf. também “Bom demais” (Jorge de Altinho, 1984), “Sanfoninha choradeira” (op. cit.) etc.

C) Investimento ético e enunciativo.

Os forrozeiros investem, em linhas gerais, no etos de um sertanejo nordestino idealizado. De temperamento a um só tempo eufórico e melancólico (atestado por gêneros como o baião-toada e o xote, e por canções tristes e pulsantes, como “Asa branca” e “Assum preto”²⁶⁶), ele é dotado de grande habilidade corporal, seja para manejar um instrumento corporal como a sanfona, seja para dominar as mais diversas modalidades de danças forrozeiras, seja para exercer práticas como a vaquejada e a montaria. É, por outro lado, resistente moral e fisicamente. O cultivo de sua cultura, que o próprio posicionamento efetua, mesmo décadas depois de uma urbanização forçada, que se realizou depois da morte do último veio d'água, do último verde, da última esperança, é em si mesmo um símbolo desse caráter duro (“não gosto de cama mole / não sei comer sem torresmo... / eu quase que não consigo / ficar na cidade sem viver contrariado”²⁶⁷). Essa resistência, diferentemente do posicionamento catingueiro, que representa aquele que voltou para a sua terra, ou nem sequer saiu, vai desde a resistência do dançarino de forró, que dança até se esvaírem as últimas forças, ou do sanfoneiro que toca incansavelmente seu pesado instrumento, até a do migrante que, enfrentando todos os sofrimentos do desterro no “Sul”, consegue se firmar e manter, pelo menos no seu canto, o cultivo das

²⁶⁶ Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, respectivamente 1947 e 1950.

²⁶⁷ “Lamento sertanejo”, op. cit.

coisas de sua terra. Do mesmo modo, tem grande dificuldade em se habituar com os valores da modernidade urbana (“nem que eu viva aqui cem anos / eu não me acostumo não”²⁶⁸), contrastando-os com os de sua terra. Apesar dis so, trata-se de um sujeito de extrema mobilidade, capaz de se deslocar, de qualquer que seja o meio, para os confins do país²⁶⁹.

Essa vida viajeira leva a que se dispersem os lugares de difusão e pré-difusão. Da mesma forma que o posicionamento do “Pessoal do Ceará”, a luta pela difusão pelo rádio e pelos meios fonográficos foi, desde cedo, um imperativo. Observa-se em várias canções um regozizo por essa expansão que o forró atingiu, penetrando em todas as classes sociais, agradando todas as faixas etárias e até virando moda nos grandes centros urbanos²⁷⁰. Os forrozeiros, no entanto, não se contentaram com a difusão proporcionada por esses meios. Como no posicionamento mineiro, porém de modo muito mais intensivo e extensivo, é prática do grupo “andar pelo país”,

²⁶⁸ “No Ceará num tem disso não” (Guio de Moraes, por Luiz Gonzaga / Fagner, 1991). Cf. também “Viola de penedo” (Luiz Bandeira, por Clara Nunes / Elba Ramalho, 1995) e “Deixa a tanga voar” (Luiz Gonzaga / João da Silva, 1985).

²⁶⁹ “Eu vou contar seu moço / por que deixei meu sertão / não foi pru falta de inverno / não foi pra fazer baião // É que todo sertanejo / sempre tem essa ilusão / conhecer cidade grande / e põe nas costas um matulão / pensa que cá na cidade / não existe exploração...” (João do Vale / Eraldo Monteiro, por Ednardo, 1994).

²⁷⁰ “Ouvi o toque da sanfona me chamar / Ouvi o toque da sanfona me chamar //...// “Quem é sambeiro, batuqueiro, forrozeiro / tem privilégio agora / socyte particular / agora toda classe alta quer xaxar / forró de brasileiro chegou em todo o lugar...” (“No som da safona”, Kaká do Asfalto / Jackson do Pandeiro, por Elba Ramalho, 1999).

animando bailes e festas de São João, fazendo shows, apresentando-se em vaquejadas, comícios políticos etc. nas mais distantes e inexpressivas localidades do país, prática que é retratada em muitas canções²⁷¹.

Muitas das considerações feitas acima sobre os forrozeiros e sambistas podem ser aplicadas, com as devidas adaptações, a posicionamentos da música brasileira que se consagram a outros gêneros musicais. Poderíamos citar ainda os frevistas (baianos - Dodô e Osmar, Armandinho, Moraes Moreira etc. - ou pernambucanos - Capiba, Duda do Frevo, Carlos Fernando etc.) e os chorões (Altamiro Carrilho, K-Ximbinho, Ademilde Fonseca etc.). Esses dois posicionamentos, assim como o dos forrozeiros e o dos sambistas, põem o texto (letra) em situação secundária e subordinada. É tanta a sedução do gênero musical (melodia e ritmo), que, em todos eles, se pode prescindir da letra, sendo que esta, para existir, parece se obrigar a decantar os valores da música.

²⁷¹ “Minha vida é andar / Por esse país / Pra ver se um dia / Descanso feliz / Guardando as recordações / Das terras onde passei / Andando pelos sertões / E dos amigos que lá deixei // Chuva e sol / Poeira e carvão / Longe de casa / Sigo o roteiro / Mais uma estação / E alegria no coração...” (“A vida do viajante”, Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil, por Luiz Gonzaga / Luiz Gonzaga Jr., 1991); cf. também “São João na estrada” (Moraes Moreira, por Elba Ramalho, 1999).

Assim, os sambistas podem se contentar com a batucada; os forrozeiros, com o trio de forró (às vezes, basta o sanfoneiro); os frevistas, com a orquestra (pernambucano) ou com o trio elétrico (baiano); os chorões, com o regional.

3.2.5 Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição

Segundo Hermano Vianna (Vianna, 1995), a fundação de instituições culturais é inseparável do forjamento de conceitos como “autêntico”, “puro”, “tradicional” etc. Isso, apesar de serem fundadas sobre uma base heterogênea, uma vez que essa é a natureza constitutiva de toda cultura. Foi o que aconteceu com o samba, que, desde o início, se caracterizou por um rótulo atribuído a diversos gêneros de ritmos e danças, dentre os quais o maxixe, a marcha, samba de roda etc., e que, com o tempo, começou a ser conscientemente depurado através da exclusão de certas variedades, da legitimação de outras e da condenação de toda tentativa de modificação das variedades consideradas autênticas.

Mas o mesmo acontece ou aconteceu com muitos dos posicionamentos acima descritos. No caso do forró, por exemplo, é comum a queixa de setores mais conservadores de que um grande número de bandas atuais estaria se distanciando cada vez mais daquilo que é o autêntico forró, para o qual se cunhou até mesmo uma designação própria: “forró de pé-de-serra”.

Assim, o grau de relação que os diversos membros de um posicionamento assumem para com o “centro” da tradição que o grupo institui pode ocasionar uma

clivagem entre os que se propõem a seguir com uma maior ortodoxia as idéias originais e os que delas se distanciam, abrindo seu trabalho para outras influências.

Esse comportamento dissonante tem sido alcunhado de *pop*, palavra advinda do inglês, que desde os anos 30 é utilizada para designar a música popular comercial²⁷². No Brasil, a origem inglesa levou a palavra a designar, além disso, a música popular que incorpora elementos de origem anglo-saxônica, notadamente instrumentos musicais, procedimentos advindos da eletrificação de instrumentos, gêneros musicais, marcações rítmicas, formas de cantar e tocar etc.

Assim, o *pop*, como o “romantismo”, atravessa todos os posicionamentos, o que já deve ter sido notado quando falamos da canção catingueira e da música dos mineiros do Clube da Esquina.

Uma vez que, normalmente, as posições que pretendem defender a autenticidade de um gênero ou tradição musical estão ligadas também a valores relativos à nacionalidade e à dignidade do fazer artístico, *pop* se tornou, para elas, uma designação pejorativa, sinônimo de xenofilia e mercantilismo musical.

²⁷² Conforme verbete “pop”, da Enciclopédia da música brasileira popular, folclórica e erudita, op. cit.

No entanto, outros posicionamentos, como o dos mineiros, o dos cearenses e o dos tropicalistas, incorporaram muito bem o estilo *pop*, rejeitando as oposições nacional x estrangeiro, música comercial x música não-comercial.

Apesar então de permear todo o período que nos interessa, o *pop* constitui um elemento aglutinador de uma série de cantores e compositores brasileiros, que se dedicam exclusivamente à exploração do etos *pop*.

Abordaremos, a seguir, a oposição *pop* x MPB, enquanto posicionamentos firmados em torno da tradição cancionista brasileira, observando, como tem sido de praxe neste trabalho, as principais características verbo-musicais e os investimentos éticos e enunciativos mais importantes.

3.2.5.1 *A canção pop.*

A relativa simplicidade de batida e de harmonia, o apelo comercial que exerce e a jovialidade do etos característico da canção *pop* favoreceram e favorecem o surgimento de uma extensa lista de adeptos. Podemos dizer que se dedicam unicamente a fazer música *pop* os seguintes cantores, compositores e bandas: Raul Seixas, Rita Lee, Mutantes, Erasmo Carlos, Marina Lima, Zélia Duncan, Paulinho Moska, Marisa Monte, Cazuza, Renato Russo, Barão Vermelho, Legião Urbana, Adriana Calcanhoto, Tim Maia, Jorge Benjor, Cássia Eller, Gabriel O Pensador, Arnaldo Antunes, Arnaldo Dias Baptista, Roberto de Carvalho, Ed Mota, Luiz Melodia, Guilherme Arantes, Lulu Santos, Roupas Nova, Skank, Lobão, Leoni, Vinícius Cantuária, Kid Abelha, Titãs, Nando Reis etc.

Como simpatizantes, temos: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Beto Guedes, Lô Borges, Zizi Possi, Pepeu Gomes, Ângela Rô Rô, Ney Matogrosso etc.

Podemos dizer que o posicionamento pop brasileiro, que, a nosso ver, tem seu momento de consolidação nos anos 80, possui três grandes fontes constitutivas: o movimento jovem-guardista e sua incorporação do *ieieiê* anglo-americano, mais ligado ao *rock* leve dos jovens Beatles e ao *rock* italiano dos anos 60; a *soul music* brasileira, cultuada por autores como Jorge Benjor, Tim Maia, Cassiano e outros, nas décadas de 60 e 70; e a versão brasileira do *rock* psicodélico, desenvolvida por autores como Rita Lee, Raul Seixas e Os Mutantes, nos anos 70.

Vejamos algumas características verbais e musicais do grupo.

A) No plano musical:

+ O grupo se ocupa quase exclusivamente de *rock*, *blues*, *soul*, *country*, *rap* e baladas. Do mesmo modo que os forrozeiros e os sambistas, preferem investir na tensão temática, igualmente buscando despertar os impulsos somáticos da dança. Mas, diferentemente dos dois outros posicionamentos, a música *pop* é mais contida e, embora valorize suas virtualidades enquanto gênero dançante, pode fazer apelo explícito à dança através da letra:

*Dance, dance, dance / Gaste um tempo comigo / Não, não tenha juízo
/ Dê-se ao luxo de estar sendo fútil agora // Dance, dance, dance / Faça
como Isadora / Que ficou na história / Por dançar como bem quisesse / Um
movimento qualquer / Sobe à cabeça e os pés / Sinta o corpo / Você está
solto / E pronto pra vir... (“Dançar pra não dançar”, Rita Lee, 1975)*

+ Muito amiúde, no entanto, exploram a tensão passional, o que se dá no mais das vezes em canções de amor. Nesse caso, os gêneros de preferência são o *blues*, a balada e o *rock* lento;

+ A composição camerística de base é, naturalmente, o clássico conjunto guitarra elétrica base, guitarra solo, baixo elétrico, bateria. Muito freqüentemente, juntam-se a esse conjunto teclados e sopros. Aparecem também, embora com menor freqüência, instrumentos como a gaita, o violino (de preferência eletrificado) e o banjo;

+ A harmonia e a seqüência harmônica são simples, compostas de acordes naturais e com pouca variação melódica, o que proporciona acessibilidade a um grande número de adolescentes, cuja iniciação é feita através do violão, para logo passarem à guitarra;

+ Essa composição camerística implica a presença de dois componentes indispensáveis para a boa execução do *pop*: o equipamento de som e os sintetizadores de efeitos para as guitarras, baixo ou teclados.

+ Normalmente, se dá grande destaque ao desempenho dos instrumentistas, especialmente os solistas de guitarra, para os quais há sempre um espaço reservado nos arranjos. São comuns também solos de teclado e de saxofone.

+ Assim, faz parte da cultura *pop* o culto ao virtuosismo, de modo que este é um dos critérios para a composição de seu *archéion*. Deles fazem parte os que

melhor desempenho demonstraram em seus instrumentos: Jimmi Hendrix, Eric Clapton, Jimmi Page etc. O mesmo vale para a voz: Jannis Joplin, Elvis Presley etc. No Brasil, essa cultura parece não ter sido abraçada integralmente, de modo que os nossos músicos *pop* parecem não valorizar grandes malabarismos vocais ou instrumentais, haja vista nossos principais cantores (Rita Lee, Tim Maia, Jorge Benjor etc.) e instrumentistas *pop* (Arnaldo Dias Baptista, Roberto de Carvalho, Lulu Santos etc.), estes últimos notabilizados muito mais pela técnica do que pela agilidade.

B) No plano verbal:

+ Como para os catigueiros, a questão plurilingüística é crucial para o posicionamento *pop*, tratando-se porém de uma questão de plurilingüismo externo. Cantar em língua vernácula não é um gesto de modo algum evidente para os que pretendem assumir o posicionamento *pop* em um país que não fala inglês, principalmente considerando que se trata de lidar com uma tradição anglofone que se propõe cosmopolita. Em pesquisa realizada pelos etnomusicólogos Krister Malm e Roger Wallis, citada por Vianna (1995), sobre a penetração da *pop music* em 12 países não anglofones de todos os continentes, constatou-se que, só após 10 anos da invasão da música estrangeira, registra-se nesses países a produção de canções que adotam o estilo estrangeiro para serem cantadas na língua nativa.

Se esse esquema é realmente uma regra geral, o caso brasileiro é uma exceção. O rock no Brasil desde o início foi cantado, em sua maioria quase absoluta, em português. O rápido sucesso da Jovem Guarda, criado

com toda a ajuda da televisão e do rádio, também mostra que as mídias de massa brasileiras não demoraram muito para aceitar o rock nacional. E só hoje temos um número grande de roqueiros que preferem cantar em inglês.
(Vianna, *op. cit.* : 143)

O posicionamento, então, encontrou, de certo modo, uma tradição *pop* em português já firmada, o que não impediu uma certa hesitação por parte de muitos roqueiros em aderir à produção de *pop-rock* em português. O cantor e compositor Lobão, por exemplo, declara em entrevista concedida ao também roqueiro Leoni (líder da banda Kid Abelha):

... eu achava o rock uma coisa inviável para o Brasil. Legal só os Mutantes, Rita Lee, Raul Seixas e achava aquilo uma utopia, que o som da língua não funcionava.

(...)

Mas a gente começou a se preocupar em colocar elementos brasileiros, ouvíamos muito Rita Lee, que era a pessoa que mais sabia misturar língua portuguesa com o rock. Uma coisa muito difícil... (Siqueira Júnior, 1995 : 132).

+ Com efeito, pode-se detectar uma interlíngua anglo-lusitana na obra de muitos autores *pop*. Raul Seixas, por exemplo, além de ter gravado e composto

diversas canções em inglês²⁷³ e de introduzir frases e palavras inglesas em suas canções²⁷⁴, canta em português com dicção que se assemelha à da língua inglesa. Também Rita Lee, ela que nasceu nos Estados Unidos, usa do mesmo procedimento plurilingüístico²⁷⁵. E o mesmo vale para Cássia Eller²⁷⁶, Marisa Monte²⁷⁷, Ângela Rô Rô²⁷⁸, e muitos outros²⁷⁹.

²⁷³ Cf. “Pot-pourri de rock n° 1 - *rock around the clock* (J. Deknight / Max Freedman), *Blue Suede Shoes* (Carl Perkins), *Tutti Frutti* (R. Penniman / J. Lubin / D. La Bostrie)” (por Raul Seixas, 1975).

²⁷⁴ “... Já tá tudo armado / o jogo dos caçadores canibais / mas o negócio é que tá muito bandeira / tá bandeira demais, meu Deus! / Cuidado, brother, cuidado meu sábio senhor, / é um conselho sério pra vocês / eu morri / e nem mesmo sei qual foi aquele mês / Metrô linha 743” (“Metrô linha 743”, Raul Seixas, 1975).

²⁷⁵ “Baby, baby, / não adianta chamar, oh, não, / tire isso da cabeça / ponha o resto no lugar...” (“Ovelha negra”, Rita Lee, 1975). Atente-se para a semelhança da locução interjectiva “Oh, não”, com a inglesa “oh, no!”

²⁷⁶ Cf. a interpretação que a cantora faz das canções “Eleanor Rigby” (Lennon / Mc Cartney) e de “Tutti Frutti” (op. cit.) e a inserção de trecho da canção “I’ve got a feeling” (Lennon / Mc Cartney) como introdução de “Por enquanto”, de Renato Russo, em cd de 1990.

²⁷⁷ Cf. a gravação das canções “I heard it through the grapevine” (Whitfield / Strong), “Bess you is my woman” (George e Ira Gershwin / Dubose Heyward), e “Speak low” (Ogden Nash / Kurt Weill), pela cantora, em cd de 1988. Atente-se ainda para a inserção de várias palavras em inglês na interpretação das canções “Xote das meninas” (Zé Dantas / Luiz Gonzaga) e “Ensaboamento da lavadeira” (Cartola / Monsueto) respectivamente de 1988 e 1990.

²⁷⁸ Compõe e canta em inglês: “My sweet...” (Ângela Rô Rô, 1980); “All the way” (Cahn / Van Heusen), 1990; “Night and day” (Cole Porter), 1990; etc.

²⁷⁹ Atente-se ainda para como Marina Lima e Antônio Cícero intitulam sua canção “Fullgás” (com letra em português de 1988), imaginando uma palavra anglo-lusitana de pronúncia semelhante à palavra portuguesa “fugaz”. Na verdade, os autores que não lançam mão dessa interlíngua anglo-lusitana constituem exceção.

Por outro lado, a questão plurilingüística interna também se faz sentir, havendo, com a excessão de Raul Seixas, a rejeição de qualquer marcação dialetal oriunda de regiões periféricas em relação ao eixo Rio- São Paulo. Por outro lado, é uma prática geral o uso do registro “jovem” e coloquial da língua portuguesa, através do uso de gírias, de tratamentos informais, de sintaxe relaxada etc., tal como na canção abaixo:

*Lança, menina / Lança todo esse perfume, desbaratina / Não dá pra ficar imune / Ao teu amor que tem cheiro de / Coisa maluca // **Vem cá, meu bem / Me descola um carinho / Eu sou neném / Só sossego com beijinho / Vê se me dá o prazer de ter prazer / Comigo! // Me aqueça / Me vira de ponta-cabeça / Me faz de gato e sapato / Me deixa de quatro no ato / Me enche de amor, de amor // Lança, lança perfume...** (“Lança Perfume”, Rita Lee / Roberto de Carvalho, 1980)*

+ A grande temática da canção *pop* é a liberdade, em todos os aspectos: sexual²⁸⁰, político²⁸¹, comportamental²⁸² etc. Um aspecto importante para os músicos

²⁸⁰ “Tudo que eu pensei ser pra sempre / Eu já não sei se é mais / Penso na menina e fico atenta aos braços do rapaz / Vai que eu quero alguém diferente / Vai que alguém quer ser / Como te dizer...? // Será que você será a dama que me completa? / Será que você será o homem que me desperta? // Ora chuva fina, ora eu viro lava de vulcão / Hoje eu penso assim, de repente pode ser que não / Mas se é prá fazer cena, me ensina / Eu nunca fui atriz / E sempre tive bis... // ... // Procurar Ricardos em Solanges nunca / Me fez mal / Se você se arrisca, eu me entrego / Nada fica igual...” (“Não estou certa”, Pedro Pimentel / Marina Lima, por Marina Lima, 1991).

²⁸¹ “Viva! Viva! / Viva a Sociedade Alternativa! // Se eu quero e você quer / Tomar banho de chapéu / Ou esperar Papai Noel / Ou discutir Carlos Gardel / Então vá / Faze o que tu queres /

pop é a liberação em relação às fronteiras nacionais. Coerentemente com o investimento ético adotado, há uma tendência anti-nacionalista expressa ora por uma visão pessimista do país, implicando numa certa frustração de ter nascido brasileiro²⁸³, ora por uma atitude de deboche para com o país e os valores cívicos²⁸⁴;

Pois é tudo da lei / Da lei...” (“Sociedade alternativa”, Raul Seixas / Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1974).

²⁸² “Aqui nessa casa / ninguém quer a sua boa educação. / Nos dias que tem comida, / comemos comida com a mão. / E quando a polícia, a doença, / a distância ou alguma discussão / Nos separam de um irmão, / Sentimos que nunca acaba / de caber mais dor no coração. / Mas não choramos à toa. // Aqui nessa tribo / ninguém quer a sua catequização. / Falamos a sua língua, / mas não entendemos seu sermão. / Nós rimos alto, / bebemos e falamos palavrão / Mas não sorrimos à toa. / Não sorrimos à toa...” (“Volte para o seu lar”, Arnaldo Antunes, por Marisa Monte, 1991).

²⁸³ “A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / A gente não sabemos nem escovar os dente / Tem gringo pensando que nós é indigente // Inútil, a gente somos inútil // A gente faz carro e não sabe guiar / A gente faz trilho e não tem trem pra botar / A gente faz filho e não consegue criar / A gente pede grana e não consegue pagar / A gente faz música e não consegue gravar / A gente escreve livro e não consegue publicar / A gente escreve peça e não consegue encenar / A gente joga bola e não consegue ganhar”. (“Inútil”, Roger, por Ultraje a rigor, 1983).

²⁸⁴ “Quando Cabral descobriu no Brasil o caminho das Índias / Falou ao Pero Vaz para Caminha escrever para o rei / Que terra linda assim não há / Com tico-ticos no fubá / Quem te conhece não esquece / Meu Brazil é com S. // O caçador de esmeraldas achou uma mina de ouro / Caramuru deu chabu e casou com a filha do Pajé / Terra de encanto, amor e sol / Não fala inglês nem espanhol / Quem te conhece não esquece / Meu Brazil é com S. // E pra quem gosta de boa comida aqui é um prato cheio / Até Dom Pedro abusou do tempero e não se segurou / Oh natureza generosa / Está com tudo e não está prosa / Quem te conhece não esquece / Meu Brazil é com S. // Na minha terra onde tudo na vida se dá um jeitinho / Ainda hoje invasores namoram a tua beleza / Que confusão veja você / No mapa mundi está com Z / Quem te conhece não esquece / Meu Brazil é com S” (“Brasil com s”, Rita Lee / Roberto de Carvalho, 1982).

ora por uma perspectiva de redefinir o conceito de pátria e nação²⁸⁵, ou ainda por uma atitude que rechaça toda e qualquer pertinência nacional²⁸⁶. Sobre essa questão, Herbert Vianna, líder da banda Paralamas do Sucesso, em entrevista a Leoni, declara:

- É, a partir daí a gente começou a falar nisso (nos problemas sociais), porque vemos o Brasil hoje com olhos de estrangeiro. É a maneira mais saudável de ver teu próprio país, porque senão vai se acostumando com os absurdos do país... (Siqueira Júnior, op. cit. : 48)

+ Ao lado dessa tematização da liberdade, está a expressão da rebeldia. Julgamos interessante aqui estabelecer uma diferença entre a **rebeldia** e o **protesto**. Este último é geralmente calcado em uma análise da realidade, apontando caminhos para seguir, alimentando esperanças, formulando performativamente um apelo à ação transformadora. Já a rebeldia se ancora mais em uma insatisfação difusa, sem alvo definido, sem perspectivas de construção de uma alternativa concreta a esse

²⁸⁵ “Se eu sou descartável / Seu baralho só tem mesmo essa carta / Muda Brasil / Muda Brasil // Fale mal da minha moda / Das modinhas suas tô farta / Se toca Brasil / Muda Brasil // Eu também sou daqui xará / Eu não creio em nada eterno / Mas olha prá mim e vê na minha cara / Sei de mil Brasis modernos / Você dentro da redoma e eu de fora / Quem que é otário? / Diga Brasil, / Diga Brasil // Minha vida arranha o céu / Desse meu mundo imaginário / Acorda Brasil / Muda” (“Muda Brasil”, Marina Lima / Antonio Cícero, por Marina Lima, 1985). Cf. também “Pátria que me pariu” (Gabriel O Pensador / André Gomes, por Gabriel O Pensador, 1997), “Que país é este?” (Renato Russo, por Legião Urbana, 1987) etc.

²⁸⁶ “Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro. / Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro. Não sou de nenhum lugar, / Sou de lugar nenhum...” (“Lugar nenhum”, Arnaldo Antunes / Charles Gavin / Marcelo Fromer / Sérgio Britto / Toni Bellotto, pelos Titãs, 1988).

estado. Em suma, o protesto é um canto da esperança; a rebeldia é um cantar desesperado. O protesto centra-se na questão social; a rebeldia não tem alvo específico, podendo ser a violência, a miséria, a solidão, o abandono ou as normas sociais de comportamento, sendo muitas vezes esse alvo sempre encarado de modo mais subjetivo. É este último caso o que se percebe em canções como “Cobaias de Deus”²⁸⁷ (Cazuza / Ângela Rô Rô, por Cazuza, 1989); “Ideologia”²⁸⁸ (Frejat / Cazuza, por Cazuza, 1988); “Vida bandida”²⁸⁹, “O beco”²⁹⁰ etc.

²⁸⁷ “Se você quer saber como eu me sinto / Vá a um laboratório ou um labirinto / Seja atropelado por esse trem da morte / Vá ver as cobaias de Deus / Andando na rua pedindo perdão / Vá a uma igreja qualquer / Pois lá se desfazem em sermão // Me sinto uma cobaia, um rato enorme / Nas mãos de Deus mulher / De um Deus de saia / Cagando e andando / Vou ver o ET / Ouvir um cantor de blues / Em outra encarnação // Nós, as cobaias de Deus / Nós somos cobaias de Deus // Me tire dessa jaula, irmão, não sou macaco / Desse hospital maquiavélico / Meu pai e minha mãe, eu estou com medo / Porque eles vão deixar a sorte me levar...”.

²⁸⁸ “Meu partido / É um coração partido / E as ilusões estão todas perdidas / Os meus sonhos / Foram todos vendidos / Tão barato que eu nem acredito / Ah, eu nem acredito // Que aquele garoto que ia mudar o mundo / Frequenta agora as festas do “grand monde” // Meus heróis morreram / de overdose / Meus inimigos estão no poder // Ideologia / Eu quero uma pra viver...” (“Ideologia”, Cazuza / Frejat, 1980).

²⁸⁹ “Chutou a cara do cara caído / Traiu o seu melhor amigo / Bateu, corrente, soco inglês e canivete / O jornal não pára de mandar elogios na primeira página / Sangue e porrada na madrugada // Vida vida vida / Vida bandida / É preciso viver, malandro / Não dá pra segurar / A cana tá brava / A vida tá dura / Mas um tiro só não vai me derrubar / Vida vida vida / Vida bandida...” (“Vida Bandida”, Lobão / Bernardo Vilhena, por Lobão, 1987).

²⁹⁰ “No beco escuro explode a violência / Eu tava preparado / Descobri mil maneiras de dizer o seu nome / Com amor, ódio, urgência / Ou como se não fosse nada // No beco escuro explode a violência / Eu tava acordado / Ruínas de igrejas, seitas sem nome / Paixão, insônia, doença / Liberdade vigiada // No beco escuro explode a violência / No meio da madrugada / Com amor, ódio, urgência / Ou como se não fosse nada / Mas nada perturba o meu sono pesado / Nada levanta

+ A cena enunciativa do *pop* é basicamente a cena urbana, como mostra o gesto metadiscursivo de Renato Russo expresso pela canção abaixo:

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana, / Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres / Cantam música urbana, / Motocicletas querendo atenção às três da manhã / é só música urbana / Os PMs armados e as tropas de choque / vomitam música urbana / E nas escolas as crianças aprendem a repetir / a música urbana / Nos bares os viciados sempre tentam conseguir / a música urbana / O vento forte seco e sujo em cantos de concreto / Parece música urbana / E a matilha de crianças sujas no meio da rua - música urbana... (“Música urbana”, Renato Russo, por Legião Urbana)

+ Essa cena é referida também através da menção de lugares, geralmente situados em grandes cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, Brasília ou São Paulo.

C) Investimento ético e enunciativo.

Apesar da aparente unidade, o posicionamento *pop* é bastante diversificado. Há sub-grupos que pretendem combinar o *pop-rock* com ritmos brasileiros mais regionais; outros que se diferenciam por se alinharem a diferentes correntes da

aquele corpo jogado / Nada atrapalha aquele bar ali na esquina / Aquela fila de cinema / Nada mais me deixa chocado / Nada!” (“Selvagem”, Herbert Vianna / Bi Ribeiro / João Barone, pelos Paralamas do Sucesso, 1986).

música norte-americana (*rock* progressivo, *jazz-rock* etc.); outros exploram a música de outras origens como o *reggae* jamaicano e outros ritmos caribenhos; outros ainda cultivam outros ritmos norte-americanos como o *hip-hop*, o *funk* etc. A adesão a uma ou outra proposta vai implicar em investimentos éticos diferenciados. Assim, por exemplo, o etos da rebeldia, que caracteriza autores como Cazusa, Lobão, Cássia Eller, Hebert Vianna e outros, não faz parte da linha adotada por autores como Lulu Santos, Guilherme Arantes, Adriana Calcanhoto e grupos como o Kid Abelha, a Blitz etc., que preferem investir na linha da leveza e da “cuca legal” (o “zensurfismo”, como batizou Lulu Santos), sem abandonar a exploração da tensão temática em canções mais reflexivas ou românticas.

De qualquer modo, independentemente das diferentes perspectivas no interior do posicionamento, o etos do homem e da mulher livres, cuja liberdade é sufocada pela sociedade padronizadora e preconceituosa é o investimento comum entre elas. Essa característica a canção *pop* tem em comum com os tropicalistas: o culto à liberdade.

Mas, diferentemente dos tropicalistas, que enfatizaram a flexibilidade, no sentido do abraço sincrético entre as “reliquias do Brasil” e o estrangeiro, os músicos *pop* tendem a enfatizar o direcionar os ouvidos para o planeta. Trata-se, sobretudo, de um estar aberto para o mundo, especialmente o ocidental. Ser “antenado”, estar “conectado” à realidade mundial, etos bastante sublinhado pelo baiano Gilberto Gil, é um imperativo para esse posicionamento, como fica claro nas declarações de Samuel Rosa, líder da banda mineira Skank, ao criticar o

posicionamento de seus conterrâneos do Clube da Esquina, em entrevista concedida a Leoni:

...A minha birra maior com esse pessoal é a falta de comunicação com o mundo, a alienação deles, e como são avessos à modernidade, novas informações e isso me deixa birrado com essa galera. O artista tem sempre que ter uma via de comunicação com o mundo²⁹¹, saber o que está acontecendo, isso é inevitável, é uma obrigação, um dever, por mais que ele não goste e não queira as coisas que estão acontecendo agora, tem que estar antenado, tem que estar ligado em tudo o que está acontecendo, e o pessoal de Minas Gerais tem essa coisa de um fechamento muito grande para a modernidade, para informações novas... (Siqueira Júnior, op. cit.: 206-207)

Em termos de investimento enunciativo, a dependência de aparato tecnológico para o processo de difusão leva ao uso comum, embora não obrigatório, do próprio estúdio de som como lugar de elaboração e pré-difusão, como mostra Herbert Vianna em entrevista a Leoni (op. cit.):

Leoni - *...Você acha que a música é mais natural para você que as letras? Ou era?*

Herbert - *Era, no começo era. Eu ficava tocando guitarra o dia inteiro e as músicas iam aparecendo e no final, na hora H, no estúdio, eu escrevia alguma coisa... (: 22).*

²⁹¹ Contrastar com o lema do “Clube da Esquina”: “Todo artista tem de ir aonde o povo está” (“Nos bailes da vida”, Milton Nascimento / Fernando Brant, op. cit.).

Marina Lima, na mesma obra, declara, igualmente, usar o estúdio como forma de elaboração e pré-difusão:

- ...*Fiz um almoço para o Arnaldo (Antunes...). Acabou que numa hora a gente foi para o estúdio que eu tinha no Leblon, morava no Leblon, e mostrei num fôlego só. Mostrei e ele adorou. 'Pô! Me dá essa música! Vamos fazer!' Eu gravei uma fita e ele levou... (: 115).*

Como os praticantes da canção romântica, muitos artistas *pop* são também estrelas da canção, ou *superstars*, em sua interlíngua. Por encararem sem melindres o *showbusiness*, logo se tornam ídolos de massa, fazendo *shows* em estádios, casas de espetáculos etc., faturando o compatível para custear os caros equipamentos que costumam ter em casa, equipamentos geralmente importados, indispensáveis para a elaboração e pré-difusão de suas canções. Mas, dependendo da facção, podem utilizar galpões abandonados ou velhos casarões (adaptados para comportar espetáculos dançantes), *dancings*, bares ou casas de espetáculos e especializados etc.

3.2.5.2 A MPB

Antes de iniciar este item, convém fazer uma advertência. Estamos agora diante do posicionamento que se considera e é considerado o mais próximo da “autêntica” Música Popular Brasileira e que procura com ela se confundir. Ele é gestado a partir dos movimentos musicais da década de 60, mais especificamente a Bossa Nova. Sua primeira geração é formada justamente por artistas que se pretendem os legítimos herdeiros da Bossa Nova, mas que acabam por formular um trabalho com características próprias, fundando um posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira. Por isso, convencionamos, páginas atrás, que a referência a esse grupo seria feita através da sigla MPB, enquanto que o conjunto maior que constitui o nosso *corpus* (o campo discursivo) seria denominado “por extenso”: Música Popular Brasileira.

Já dissemos que a sigla MPB foi empregada pela primeira vez por Ary Barroso, em sua apresentação ao disco “Bossa Nova”, de Carlinhos Lira, de 1959. Em outro momento, ela vai ser usada para denominar a música do conjunto de artistas que, em meados da década de 60, se uniram contra a penetração da música estrangeira no Brasil, acrescentada da letra M (Moderna) no início: MMPB. Com o fim do ciclo dos movimentos, a sigla (sem o M) passa a ser usada para definir um tipo de canção urbana dotada de um certo nível de qualidade de difícil definição objetiva, consumida por uma faixa da população normalmente de classe média.

Depois de encerrado o período dos movimentos, muitos cantores e compositores ingressaram no posicionamento. Um exemplo é Gal Costa, que inicia sua carreira como tropicalista e se estabelece, a partir de um certo momento, como cantora de MPB. Raimundo Fagner, também, após o arrefecimento da voga que elevou seu posicionamento inicial à mídia, ingressa numa fase de parcerias cada vez mais diversificada e abrangente, que inclui Chico Buarque, Maurício Tapajós, Zizi Possi, Zé Ramalho, Luís Gonzaga (pai e filho) e até Cazuza.

Fazem parte do posicionamento os seguintes artistas:

- * Compositores: Chico Buarque, Ivan Lins, João Bosco, Caetano Veloso (pós-Tropicalismo), Gilberto Gil (idem), Joyce, Celso Viáfara, Djavan, Edu Lobo, Eduardo Gudin, Francis Hime, Guinga, Luiz Melodia, Milton Nascimento (simultaneamente a sua atuação junto ao “Clube da Esquina”), Sueli Costa, Zé Renato, Luiz Gonzaga Júnior, Belchior (a partir da década 80) , Fagner (idem), Toquinho, Fátima Guedes etc.
- * Letristas: Vitor Martins, Aldir Blanc, Cacaso, Abel Silva, Paulo César Pinheiro, Ronaldo Bastos, Vinícius de Moraes (a partir da década de 70), Juca Filho etc.
- * Cantores: Maria Bethânia, Gal Costa (pós-Tropicalismo), Nara Leão (década de 70 em diante), Miúcha, Elba Ramalho (a partir da década de 90), Emílio Santiago, Fafá de Belém (até meados da década de 80), Olívia Byington, Olívia Hime, Zezé Mota, Leila Pinheiro, MPB4, Nana

Caymmi, Ney Matogrosso, Quarteto em Cy, Sérgio Mendes, Simone, Vânia Bastos (após a década de 80), Eliete Negreiros (idem), Zizi Possi, Boca Livre, Cida Moreyra, Claudio Nucci etc.

Podemos dizer que, como a linha *pop*, a postura da MPB atravessa todos os posicionamentos aqui descritos. Em todos eles observa-se a existência daqueles que rejeitam a influência ou o excesso de influência de uma certa música estrangeira, inclusive no próprio universo *pop*, como se nota por essas declarações de Lobão:

...a raça mais burra que existe (...) é o roqueiro padrão. Ele é muito burro, parece um torcedor do Corinthians, só quer ouvir rock. Fica muito mais bairrista e chauvinista do que a MPB, que pelo menos era plural. Tinha MPB samba, MPB Nordeste, MPB Lupiscínio. Não dá pra substituir por uma coisa monotônica ideologicamente falando como o rock... (Siqueira Júnior, op. cit. : 149)

Vejamos agora algumas características verbais e musicais do grupo.

A) No plano verbal:

+ Enquanto o posicionamento *pop* procura se descentrar de um conjunto de valores concernentes a uma nacionalidade, que é desdenhada, estigmatizada ou, no mínimo, olhada com olhos estrangeiros, os que se dizem pertencentes à MPB se apegam a esses valores, procurando construir um conceito de brasilidade. Esse conceito é, porém, muito diferente do ufanismo pré-bossanovista expresso em canções como “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso, 1939) ou “Canta, Brasil” (Alcir Pires Vermelho / David Nasser, 1941). Não se trata mais de cantar as belezas naturais

e humanas do país, mas de tentar representar o Brasil de modo realista, quase antropológico, como notamos na canção abaixo:

Sou brasileiro de estatura mediana / gosto muito de fulana / mas sicrana é quem me quer // (...) Não guardo mágoa / não blasfemo, não pondero, / não tolero lero-lero / devo nada pra ninguém // Sou descansado, minha vida eu levo a muque / do batente pro batuque / faço como me convém // Eu sou poeta e não nego a minha raça / faço verso por pirraça e também por precisão // De pé quebrado, verso branco, rima rica / negaceio, dou a dica / tenho a minha solução // Sou brasileiro, tatu peba, taturana / bom de bola, ruim de grana / taboada sei de cor... (“Lero-lero”, Edu Lobo / Cacaso, 1981)²⁹²

Trata-se, então, de expor o caráter do brasileiro e do comportamento nacional sem subterfúgios, tentando desmistificar velhas concepções românticas que qualificavam o brasileiro como um sujeito cordial, democrata racial, zeloso pelas coisas de sua pátria etc. Sobre, por exemplo, a facilidade com que o Brasil decanta e ao mesmo tempo se desfaz de seu patrimônio, Chico Buarque ironiza:

Uma fazenda / Com casarão / Imensa varanda / Dá gerimum / Dá muito mamão / Pé de jacarandá / Eu posso vender / Quanto você dá? // Algum mosquito / Chapéu de sol / Bastante água fresca / Tem surubim / Tem isca pra anzol / Mas nem tem que pescar / Eu posso vender / Quanto quer pagar? // O que eu tenho / Eu devo a Deus / Meu chão, meu céu, meu mar / Os olhos do meu bem / E os filhos meus / Se alguém pensa que vai levar / Eu

²⁹² Cf. também “Querelas do Brasil” (Maurício Tapajós / Aldir Blanc, 1978), “Se meu time não fosse campeão” (Luiz Gonzaga Júnior, por MPB4, 1979).

posso vender / Quanto vai pagar? (“Bancarrota blues”, Chico Buarque / Edu Lobo, 1985)

+ Procurando indentificar-se como uma música nacional, isto é, não vinculada a nenhuma região brasileira específica, é prática comum no posicionamento transitar por várias realidades regionais, sociais e culturais brasileiras e figurar cenas enunciativas concernentes a essas realidades. Chico Buarque, por exemplo, desenha esse trânsito em canções como “Bye, bye, Brasil” (com Roberto Menescal, 1979), “Paratodos” e nas próprias capas dos discos “Paratodos” (1993) e “As cidades” (1998), onde são apresentados e representados rostos de diversas feições características do povo brasileiro, incluindo aí aquelas de origem estrangeira.

+ Com efeito, um compositor de inscrição relativamente recente como Celso Viáfora, já percorre esses caminhos. Paulistano, ele naturalmente canta sua terra (“Linda de lua”, com Vicente Barreto e “Baque do pilão”, 2000), mas também canta sua paixão por uma escola de samba carioca (“Salgueiro, em canções como A Por um fio” (com Vicente Barreto) e “Luz do meu samba”, 1996). Incursiona pelo Nordeste (“O Rio virou sertão”, com Vicente Barreto, 1996), pelo Norte (“Olhando Belém”, 1996) e ainda pelo Sul (“Dan”, 1996). Tem, além disso, como Chico Buarque, canções-panorama, como “Auto-retrato” (2000), “Quebra a cara” (1996) e “Altars” (1991).

+ Entretanto, não somente o panorama étnico brasileiro é explorado pela MPB. Também o são as realidades sociais do campo²⁹³ ou da cidade²⁹⁴, da mulher²⁹⁵ e do homem²⁹⁶, das classes médias²⁹⁷ e do proletariado²⁹⁸.

²⁹³ “Esta cova em que estás / Com palmos medida / É a conta menor que tiraste em vida / É de bom tamanho Nem largo nem fundo / É a parte que te cabe / Deste latifúndio / Não é cova grande / É cova medida / É a terra que querias / Ver dividida / É uma cova grande / Para teu pouco defunto / Mas estarás mais ancho / Que estava no mundo...” (“Funeral de um lavrador”, Chico Buarque / João Cabral de Melo Neto, 1965).

²⁹⁴ “As coisas que eu sei de mim / são pivetes da cidade: / pedem, insistem e eu / me sinto pouco a vontade. / Fechado dentro de um táxi, / numa transversal do tempo, / acho que o amor / é a ausência de engarrafamento. // As coisas que eu sei de mim / tentam vencer a distância / e é como se aguardassem, / feridas, numa ambulância. / As pobres coisas que eu sei / podem morrer, mas espero / como se houvesse um sinal / sem sair do amarelo” (“Transversal do tempo”, João Bosco / Aldir Blanc, 1976).

²⁹⁵ “Estou mais atrevida / mordaz e ferina / Estou cheia de vida / sagaz e ladina / já não sou mais a mesma / respiro outros ares / navego outros mares / são tantos olhares / convites, sorrisos / eu gosto, eu preciso / pois é... // É que ficou / impossível não ver / mudei de você / por isso me esqueça / virei a cabeça // Em noites mal dormidas / rezava o seu nome / Olhava na janela / chorava o seu nome / mexia em sua roupa / gemia o seu nome / morria de sede / subia as paredes / me amava sozinha / você não me vinha // ... // Estou mais atrevida / tô cheia de vida / você não provoca / nem quando me toca / agora eu tenho é fome / de homem que seja feliz...” (“Atrevida”, Ivan Lins / Vitor Martins, por Simone, 1980)

²⁹⁶ “Por acaso algum dia você se importou / em saber se ela tinha vontade ou não? / E se tinha e transou você tem a certeza / de que foi uma coisa maior para dois? / Você leu em seu rosto / o gosto o gozo o fogo da festa? / e deixou que ela visse em você / toda a dor do infinito prazer // E se ela deseja e você não deseja / você nega alega cansaço ou vira de lado? / Ou se deixa levar na rotina / tal qual um menino / tão só no antigo banheiro? / Folheando revistas comendo as figuras / as cores das fotos te dando / a completa emoção // São perguntas tão tolas de uma pessoa / Não ligue não ouça / são pontos de interrogação...” (“Ponto de Interrogação”, Luiz Gonzaga Júnior, 1980).

²⁹⁷ “Foi, quem sabe / Esse disco, esse risco, de sombra em teus cílios / Foi ou não esse poema no chão / Ou talvez nossos filhos // As sandálias de saltos tão altos / O Relógio, batendo, o sol posto,

+ Enquanto que, para os sambistas e forrozeiros, constitui-se um valor maior o domínio dos gêneros pelos quais eles definem sua identidade de cancionistas, é da capacidade de poder transitar por realidades tão dispares, apenas pelo poder da imaginação criativa, que os praticantes da MPB se orgulham. Noutras palavras, poder ser passista de escola de samba, lavrador, operário, índio²⁹⁹, mulher etc., sem deixar de ser músico; poder ser forrozeiro, sambista, repentista etc., sem ser exclusivamente nenhum desses personagens; poder viajar sem sair do lugar; poderes proporcionados pela imaginação que a canção brasileira exige e propicia, eis o investimento a que o cancionista da MPB se dedica.

+ A comparação entre os modos de referenciação dos posicionamentos *pop* e MPB em relação à nacionalidade remete à questão da **paratopia**, da maneira como o

o relógio, as sandálias / E eu batendo, em seu rosto e a queda, dos saltos tão altos / Sobre nossos filhos, com um raio de sangue, no chão / do risco em teus cílios, // Foram discos demais / desculpas demais, já vão tarde essas tardes e mais / Tuas aulas, meus taxis, uisque, dietil, diempax // Ah, mas há que se louvar / Entre altos e baixos / O amor quando traz / Tanta vida, que até para morrer leva tempo demais” (“Altos e Baixos”, Sueli Costa / Aldir Blanc, por Elis Regina, 1979).²⁹⁸ “Quem de vocês se chama João? / Eu vim avisar, a mulher dele deu a luz / sozinha no barracão. // E bem antes que a dona adormecesse / o cansaço do seu menino / pediu que avisasse a um João / que bebe nesse bar, / me disse que aqui toda noite / é que ele se embriaga. // Quem de vocês se chama esse pai / que faz que não me escuta? / É o pai de mais uma boca, / o pai de mais uma boca. // Vai correndo ver como ela está feia, / vai ver como está cansada / e teve o seu filho sozinha sem chorar, porque / a dor maior o futuro é quem vai dar. // E pode tratar de ir subindo o morro / que se ela não teve socorro / quem sabe a sua presença / devolve a dona uma ponta de esperança. / Reze a Deus pelo bem dessa criança / pra que ela não acabe como os outros / pra que ela não acabe como todos / pra que ela não acabe como os meus.” (“Mais uma boca”, Fátima Guedes, 1980).

²⁹⁹ “Apesar da minha roupa / também sou índio”, diz Djavan em “Cara de índio” (Djavan, 1979).

conceito é formulado por Maingueneau (1995). Conforme já expomos anteriormente, o conceito diz do impasse que enfrenta o campo da produção literária ao pretender localizar sua comunidade discursiva em um espaço acima de qualquer espacialidade concreta. No caso, aplicando-se o conceito à produção lítero-musical e aos posicionamentos em questão, temos duas formas diferentes de paratopia. O posicionamento *pop* nega, ao mesmo tempo, sua pertinência à nação brasileira e a qualquer nação estrangeira, pois apesar de se mirar em arqui-enunciadores e modelos americanos e ingleses, pretende-se, como já vimos, cosmopolita. Ao lançarem mão de uma interlíngua que privilegia o inglês como pólo privilegiado, não pretende estar tomando essa língua como o idioma de um povo, mas como o idioma universal. O inglês, aliás, se adequa com perfeição ao projeto *pop*, dado que não é a língua de um único povo, mas uma língua que funciona num espaço entre três importantes pólos de influência: o triângulo Inglaterra - Jamaica - Estados Unidos. Essa paratopia é sintetizada na seguinte canção:

Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro. / Não sou brasileiro, / Não sou estrangeiro. / Não sou de nenhum lugar, / Sou de lugar nenhum. // Não sou de São Paulo, não sou japonês. / Não sou carioca, não sou português. / Não sou de Brasília, não sou do Brasil. / Nenhuma pátria me pariu. / Eu não tô nem aí. / Eu não tô nem aqui. (“Lugar nenhum”, op. cit.)

Por sua vez, o posicionamento da MPB pretende-se ancorado em uma espacialidade definida: o Brasil. Porém, o que é o Brasil? O posicionamento se recusa a definir esse espaço, procurando, como já frisamos, ancorar-se acima de qualquer localização regional (o que os opõe aos mineiros e cearenses), genérica (o que os opõe aos sambistas e forrozeiros), temática (o que os opõe a catingueiros e

românticos), dialetal, social etc. Viáfora e Barreto definem magistralmente essa situação paratópica na seguinte canção:

*Eu estava esparramado na rede
jeca urbanóide de papo pro ar
me bateu a pergunta, meio a esmo:
na verdade, o Brasil o que será?
O Brasil é o homem que tem sede
ou quem vive da seca do sertão?
Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo
o que vai é o que vem na contra-mão?
O Brasil é um caboclo sem dinheiro
procurando o doutor nalgum lugar
ou será o professor Darcy Ribeiro
que fugiu do hospital pra se tratar
A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho
Ninguém precisa consertar
Se não der certo a gente se virar sozinho
Decerto então nunca vai dar
O Brasil é o que tem talher de prata
ou aquele que só come com a mão?
Ou será que o Brasil é o que não come
o Brasil gordo na contradição?
O Brasil que bate tambor de lata
ou que bate carteira na estação?
O Brasil é o lixo que consome
ou tem nele o maná da criação?
Brasil Mauro Silva, Dunga e Zinho
que é o Brasil zero a zero e campeão
ou o Brasil que parou pelo caminho:
Zico, Sócrates, Júnior e Falcão
A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho...
O Brasil é uma foto do Betinho
ou um vídeo da Favela Naval?
São os Trens da Alegria de Brasília
ou os trens de subúrbio da Central?
Brasil-globo de Roberto Marinho?
Brasil-bairro: Carlinhos-Candeal?
Quem vê, do Vidigal, o mar e as ilhas
ou quem das ilhas vê o Vidigal?*

*O Brasil encharcado, palafita?
Seco açude sangrado, chapadão?
Ou será que é uma Avenida Paulista?
Qual a cara da cara da nação?
A gente é torto igual Garrincha e Aleijadinho ...*
(“A cara do Brasil”, Celso Viáfara / Vicente Barreto, 2000)

B) No plano musical:

+ Em decorrência do que dissemos sobre o plano verbal, o investimento genérico-musical revela-se multifacetado na MPB. Trata-se então de contemplar o máximo possível de gêneros que digam respeito ao Brasil, mesmo que esses gêneros não sejam “genuinamente brasileiros”. Se o *pop* vai à MPB, como fizeram e fazem autores como Lobão, Rita Lee, Cazuza e Herbert Vianna, gesto encarado por muitos do posicionamento como uma “concessão”, a MPB o faz como uma forma de contemplar a heterogeneidade da qual ela se pretende representante. Foi nessa perspectiva que, ao nosso ver, Gonzaguinha compôs “A felicidade bate a sua porta” (pelas Frenéticas, 1977), em estilo *disco music*; que Chico Buarque compôs e gravou o *reggae* “Hino de Duran” (1978) e o *rock* “Jorge Maravilha” (1974); e que Ney Matogrosso gravou várias canções em ritmo de *rock* e *disco music*, incursionando pelo posicionamento *pop*.

+ Mas é preciso deixar claro que a produção da MPB circula em torno de um núcleo rítmico central, composto principalmente de sambas contidos (nem excessivamente eufóricos, como os sambões do posicionamento sambístico; nem arrastados e adocicados como os sambas-canções do posicionamento romântico), boleros, modinhas, marchinhas e valsas estilizados;

+ Assim também, a concepção camerística que, em tese, é qualquer uma, normalmente circula em torno de um esquema básico: violão, piano (acústico ou elétrico, sem sintetizador), guitarra (de preferência acústica ou elétrica, sem muitos efeitos eletrônicos), bateria, percussão, pequena orquestra de cordas e sopros.

C) Investimento ético e enunciativo.

A MPB parece investir na imagem do cidadão brasileiro (em oposição ao “cidadão do mundo” proposto pelo posicionamento *pop*), nem rico nem muito pobre, consciente da realidade nacional. Se a canção *pop* pretende-se “antenada” para o mundo, a MPB pretende-se atenta à realidade nacional, sempre procurando integrar valores que, a seu ver, fazem parte de seu ideal de brasilidade, como se pode notar na seguinte canção:

Uma notícia tá chegando lá do interior / já deu no rádio, no jornal e na televisão / tem gente boa espalhada por esse país / que vai fazer desse lugar um bom país //...// A novidade é que o Brasil não é só litoral / é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul / tem gente boa espalhada por esse Brasil / que vai fazer desse lugar um bom país / Uma notícia tá chegando lá do interior, / não deu no rádio, no jornal ou na televisão / ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil / não vai fazer desse lugar um bom país.
(“Notícias do Brasil (Os pássaros trazem)”, Milton Nascimento / Fernando Brant, 1981)

Ao mesmo tempo, luta contra as desigualdades sociais e econômicas³⁰⁰ e contra as discriminações que atentam ao direito à diferença. Cultua a memória, que, para ela, é fundamental à defesa dos verdadeiros interesses nacionais, não apenas aquela concernente ao *archéion* do posicionamento, mas a memória das figuras da história brasileira que considera realmente dignas de homenagem³⁰¹. Canta também a defesa da ecologia³⁰² e os movimentos reivindicatórios políticos³⁰³ e econômicos.

³⁰⁰ Guerreiros são pessoas / São fortes, são frágeis / Guerreiros são meninos / No fundo do peito / Precisam de um descanso / Precisam de um remanso / Precisam de um sonho / Que os tornem refeitos // É triste ver este homem / Guerreiro menino / Com a barra de seu tempo / Por sobre seus ombros / Eu vejo que ele berra / Eu vejo que ele sangra / A dor que traz no peito / Pois ama e ama // Um homem se humilha / Se castram seu sonho / Seu sonho é sua vida / E a vida é trabalho / E sem o seu trabalho / Um homem não tem honra / E sem a sua honra Se morre, se mata // Não dá pra ser feliz / Não dá pra ser feliz...” (“Guerreiro menino”, Luiz Gonzaga Júnior, por Raimundo Fagner, 1982).

³⁰¹ “Brasil, / quem é que seria o dono da Amazônia / e por aqui viveria se a Guanabara explodisse / em gás e sangue? / Seria outra a nossa história // ... // Indagação bem, quem ama a vida / prefere o ofício de salvar / quem ama a terra / prefere o ofício de sonhar / quem ama mesmo / prefere o ofício de amar // Brasil, / o teu capitão não aceita a ordem de matar / nosso capitão não aceita quem quer te entregar / o capitão não aceita a morte da esperança.” (“Capitão”, Joyce / Fernando Brant, 1989). Canção feita em homenagem ao Capitão Sérgio, do caso Pára-Sar.

³⁰² “Ei, pintassilgo / Oi, pintaroxo / Melro, uirapuru // Ai, chega-e-vira / Engole-vento / Saíra, inhambu // Foge, asa-branca / Vai, patativa / Tordo, tuju, tuim / Xô, tié-sangue / Xô, tié-fogo / Xô, rouxinol, sem-fim // Some, coleiro / Anda, trigueiro / Te esconde, colibri / Voa, macuco / Voa, viúva / Utiariti / Bico calado / Toma cuidado / Que o homem vem aí / O homem vem aí / O homem vem aí...” (“Passaredo”, Francis Hime/Chico Buarque, 1975).

³⁰³ “Recebi teu telegrama / Com detalhes do programa / A campanha e sua meta / As promessas adiadas / E as verbas canceladas / Colocaram o meu na reta / Os capachos e os pelegos / Já alargaram seus empregos / Esperando pelo seu / As viúvas... tão viúvas / Esperando pela chuva / Que o senhor nos prometeu // Toda dia os rapazes / Coladores de cartazes / Vão lá em casa receber / O dinheiro que me veio / Deu um tanque pelo meio / E não deu pr’eu me mexer // Não

Percebe-se, então, que, com algumas exceções e matizes, a MPB investe, do ponto de vista ideológico, em um etos esquerdista.

Em relação aos domínios enunciativos, ao que parece, os membros da MPB compõem uma grande comunidade de amigos. Diferentemente dos românticos, os praticantes da MPB interagem bem mais freqüentemente. Encontro de artistas (onde não apenas se trocam fitas, ou se apresentam novas produções, mas se joga futebol ou sinuca) e projetos conjuntos são cada vez mais comuns. À parte os meios fonográficos tradicionais, o espetáculo de produção sofisticada, ou pelo menos, bem cuidada, em teatros, centros culturais e casas de espetáculos “de alto nível” parece ser a regra³⁰⁴.

tem fogos de artifício / Nem palanque pra comício / E nem piano pr'umas faixas / Como pode perceber / Tá difícil se eleger / Com a caixa tão em baixa...” (“Cabo Eleitoral”, Ivan Lins / Vitor Martins, 1989).

³⁰⁴ Chico Buarque, que consideramos o expoente máximo desse posicionamento, associa em muitas de suas canções (“Vida”, 1980, “Tempo e o Artista”, 1993 etc.) o momento de difusão ao “palco”. O mesmo se dá com Gilberto Gil (“Palco”, 1980).

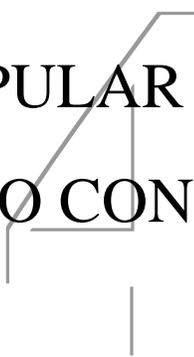
3.3 *Conclusão*

Assumimos nesse capítulo o risco, inevitável quando se realizam taxonomias, de ocasionar percepções estanques. Para evitá-las, talvez se fizesse necessária uma descrição dos percursos dos diversos autores e cantores, percursos estes que são, na verdade, os fundadores do perfil que o discurso lítero-musical brasileiro assumiu enquanto instituição discursiva. Mas esse seria trabalho para uma outra tese e não pudemos senão apontar essa perspectiva.

Limitamo-nos, então, a apresentar uma descrição um tanto sumária de alguns posicionamentos, tentando ilustrar com autores que consideramos representativos, sem preocupação com julgamento estético ou com o seu lugar na chamada “paradas de sucesso”. Evidentemente, deixamos de fora muitos sujeitos do extenso corpus que tomamos, ao mesmo tempo em que outros posicionamentos deixaram de ser analisados. O fato é que nosso objetivo foi, mais do que realizar uma descrição completa do campo discursivo lítero-musical brasileiro, indicar uma possibilidade de abordagem da intrincada teia de tendências e vertentes que formam esse campo, capaz de proporcionar uma visão mais clara desse aparente caos.

Com isso, pensamos contribuir para o desenvolvimento de uma perspectiva de análise do campo discursivo em questão que julgamos bastante produtiva e conseqüente, tal como são, a nosso ver, as análises que Maingueneau faz do discurso literário.

No próximo capítulo, veremos se podemos prosseguir ainda mais na aplicação de outras categorias de Maingueneau ao discurso lítero-musical brasileiro.



MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:
DISCURSO CONSTITUINTE?

4. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA; DISCURSO CONSTITUINTE?

4.1 *Considerações iniciais*

Vimos, em capítulo anterior, que os discursos constituintes apresentam em seu âmbito uma rede de posicionamentos mais ou menos intrincada. Cada um deles enuncia libelos metadiscursivos que demarcam sua posição e identidade no interior do complexo discursivo maior. Assim, na ciência, por exemplo, as comunidades científicas manifestam paradigmas de pesquisa definidores de todos os aspectos de seu fazer: modos de investigação, organização textual de relatórios, métodos de aferição e exposição, e inclusive modos de organização comunitária e de convívio social.

Vimos também que, do mesmo modo, o discurso lítero-musical brasileiro se constrói a partir de uma interação precária e complexa de múltiplos posicionamentos. Mas até onde podemos levar essa comparação? Será essa uma característica suficiente para inserirmos o discurso da canção brasileira no rol de **discursos constituintes** apresentados por Maingueneau?

Recordemos, resumindo em alguns itens, a definição de discurso constituinte conforme o autor francês.

Trata-se de uma categoria de discursos que têm por característica peculiar o fato de:

a) Determinar, para si e para o conjunto da sociedade, um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados;

b) Constituir-se tematizando sua própria constituição, isto é, construir, pelo discurso, sua legitimidade perante os demais discursos (**autoconstituição**);

c) Pretender dar sentido aos atos da coletividade, procurando formar atitudes, influenciar comportamentos e predominar sobre os demais discursos constituintes (**heteroconstituição**);

d) Dizer-se ligados a uma Fonte legitimante (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça etc.);

e) Pretender-se discursos limite, que se colocam sobre um limite e que tratam sobre o limite;

Discutiremos a hipótese de que, no âmbito da produção discursiva brasileira, o discurso lítero-musical tem-se elevado à posição de discurso constituinte. Há a favor dessa hipótese o forte parentesco entre a canção e a poesia literária. Sabe-se que os

dois gêneros têm origem comum: provêm do trovadorismo antigo e medieval, a tradição de memorização (ou improviso) e recitação de narrativas heróicas ou declarações de amor³⁰⁵.

Considerando ademais que, segundo a época e as civilizações, diferentes discursos constituintes podem ser mobilizados (Maingueneau e Cossutta, op. cit.) e ainda que nossa sociedade, apesar de apresentar, de modo geral, os mesmos fundamentos conceituais das demais sociedades do mundo ocidental (regime jurídico e político, sistema econômico, princípios éticos etc.), apresenta sérias disfunções quanto ao estabelecimento dos vários discursos constituintes da sociedade ocidental, pode-se considerar a hipótese de que outras formações discursivas venham a preencher as lacunas deixadas por esse disfuncionamento. O baixo índice de letramento da população, por exemplo, leva-nos a questionar se o discurso literário consegue, no Brasil de hoje, desempenhar plenamente o papel de constituir identidades e mobilizar o imaginário da sociedade como o faz em países como os Estados Unidos, a França ou a Inglaterra, e como chegou a fazer no Brasil do tempo em que, mesmo ainda sendo um país de analfabetos, a literatura não sofria a concorrência de outras mídias. Hoje podemos questionar se os discursos que se utilizam da oralidade, da imagem e de outras semióticas, como as telenovelas e a

³⁰⁵ A esse respeito, cf. Zumthor (1993).

canção popular, não estão ocupando o lugar deixado cada vez mais vazio pela literatura.

Essas reflexões justificam, em nosso entender, esta discussão: podemos ou não considerar o discurso lítero-musical como um discurso constituinte ou em fase de constituição na sociedade brasileira? Tomando, então, as características arroladas acima, verificaremos, com base no *corpus* e em discursos secundários (comentários, crítica, obras não-cancionistas de cantores ou compositores), se podemos localizar na produção discursiva lítero-musical brasileira traços que corroborem (ou refutem) a hipótese.

Neste capítulo, enfim, realizaremos análises mais detalhadas de canções, o que ainda não foi feito neste trabalho. O objetivo será mostrar que, em muitas canções, a presença da palavra de práticas discursivas constituintes representa mais do que uma mera constituição de tais práticas sobre a Música Popular Brasileira, mas um movimento dialético de legitimação e incorporação crítica da canção dessa palavra; movimento sutil, que nos exige um olhar mais demorado.

4.2 O archéion lítero-musical brasileiro

Conforme vimos, os discursos constituintes instituem um corpo de enunciadores consagrados, um *archéion*, e elaboram uma memória. Pode-se detectar esses aspectos em várias vertentes da produção discursiva que circula em torno e no discurso lítero-musical, havendo um certo consenso em torno de uma

lista básica de nomes de arquiênunciadores, mas divergências acerca do estatuto de alguns deles, conforme as tendências e opções estéticas. No caso da canção, a referência pode funcionar como uma simples legitimação de (ou oposição a) um arquiênunciador, mas pode representar também o engajamento em uma certa tendência estética, um posicionamento.

Arrolaremos abaixo vários tipos de referências a esses nomes em canções, exemplificando textualmente cada um deles.

4.2.1 A menção elogiosa

A canção menciona um ou mais arquiênunciadores, indicando indiretamente a adesão a sua proposta estética.

*A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela meu assunto / Levou junto com ela o que me é de direito / Arrancou-me do peito e tem mais / Levou seu retrato / Seus pratos / Seus trapos / Que papel! / Uma imagem de São Francisco / **E um bom disco de Noel...** (“A Rita”, Chico Buarque de Hollanda, 1965)*

*Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim / Não me valeu / Mas fico com o disco do **Pixinguinha**, sim, / O resto é seu... (“Trocando em miúdos”, Francis Hime / Chico Buarque de Hollanda, 1978)*

***Dorival Caimmy** falou pra Oxum / - Com **Silas** estou em boa companhia / O céu abraça a terra / Deságua o Rio na Bahia... (“Nação”, João Bosco / Paulo Emílio / Aldir Blanc, 1982)*

4.2.2 A homenagem explícita

A canção tece louvores a um ou mais arquienciados:

Nana cantando “Nesse mesmo lugar”/ *Tim Maia* cantando “Arrastão” / *Bethânia* cantando “A primeira manhã” / *Djavan* cantando “Drão” / ... / *Melhor do que isso só mesmo o silêncio / E melhor do que o silêncio só João*³⁰⁶... (“Pra ninguém”, Caetano Veloso, 1997)

...Dorival é belo / Dorival é bom / Dorival é tudo / Que estiver no tom // Dorival vai cantar / Dorival em CD / Dorival vai sambar / Dorival na TV // Dorival é um Buda nagô / Filho da casa real da inspiração / Como príncipe principiou / A nova idade de ouro da canção... (“Buda nagô”, Gilberto Gil, 1991)

Hermeto foi na cozinha / Pra pegar o instrumental: / Do facão à colherinha / Tudo é coisa musical / Trouxe a escumadeira, / Ralador, colher de pau, / Barril, turrina e peineira / Tudo é coisa musical. // ... / Foi *Hermeto Paschoal* que magistral / me deu o dom de entender / que do lixo ao avião / em tudo dá tom / E que até pinico dá bom som / Se a criação é mais, se o músico for bom. (“Chá de panela”, Guinga / Aldir Blanc, 1999)

4.2.3 A intertextualidade

³⁰⁶ Referência ao cantor e violonista João Gilberto.

Trechos de canções famosas, de autoria ou interpretação marcante de arquiencunhadores, citadas, parafraseadas ou aludidas. Pode também ocorrer sob forma da chamada “música incidental” (quando a canção citante executa uma frase melódica ou textual da canção citada) ou do chamado “sampleado” (quando um fragmento original da canção é inserido).

*Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João / É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendia / da dura poesia concreta de tuas esquinas / da deselegância discreta de tuas meninas / Ainda não havia para mim Rita Lee / A tua mais completa tradução / Alguma coisa acontece no meu coração / **Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João**³⁰⁷. (“Sampa”, Caetano Veloso, 1978, grifo nosso)*

³⁰⁷ O autor imita, no verso negritado, a melodia da famosa canção “Ronda”, de Paulo Vanzolini (1953), onde se ouve “cenas de sangue num bar da avenida São João”, ficando a expressão “Avenida São João” como elo verbal comum entre as duas canções:

Sampa	Ronda
cruza a Ipi	sangue num
Que só quando	Cena de
ranga e a ave	bar na ave
nida São	ni São
João	da João

Obs.: tomamos o sistema de transcrição musical acima emprestado de Tatit (1987). Observe-se que cada linha corresponde a um semi-tom.

*Quem foi / Que fez o samba embolar? / Quem foi / Quem fez o coco sambar? / Quem foi / Que fez a ema gemer na boa? / Quem foi / Que fez do coco um cocar? / Quem foi / Que deixou um oco no lugar? / Quem foi / Que fez do sapo um cantor de lagoa? Diz aí, Tião! - **Tião?** / - **Oi.** / - **Foste?** - **Fui.** - **Compraste?** - **Comprei.** - **Pagaste?** - **Paguei.** - **Me diz, quanto foi?** - **Foi quinhentos reais.** (“Jack soul brasileiro”, Lenine; em negrito música incidental “Cantiga do sapo” (Bucu do Pandeiro / Jackson Pandeiro); em gravação de Fernanda Abreu, 1997)*

*...Me dê um 'cadinho de cachaça / Me beija, me aperta, me abraça / Depressa correndo bem ligeiro / Me dê teu perfume, dê um cheiro / Corta em meu peito o coração // **Que eu vou mostrar presses cabras / Como se dança o baião / E quem quiser aprender / É melhor prestar atenção...** (“Galope”, Luiz Gonzaga Júnior, 1974; citação: trecho adaptado de “Baião”, op. cit.)*

4.2.4 Gestos enunciativos

Consideramos gestos enunciativos os atos de organização das enunciações em um suporte. A natureza plurissemiótica e coletiva da enunciação lítero-musical faz com que esses gestos envolvam atos de diferentes naturezas, tais como a seleção das canções, sua disposição sequencial no disco, a concepção da temática, a escolha dos músicos e cantores participantes, os arranjos, a criação do *lay out* das capas e do encarte etc. cada um desses elementos envolvendo, por sua vez, múltiplas decisões.

Aqui priorizaremos aqueles gestos que, na maioria das vezes, dependem mais diretamente do artista, como a escolha das canções, dos cantores e dos músicos, nesta ordem³⁰⁸.

Gestos enunciativos, portanto, podem anunciar (ou denunciar) a adesão a uma proposta estética e a elaboração de um *archéion*. Para os intérpretes, por exemplo, a escolha das canções nunca é aleatória. Em geral, ela representa uma inscrição em uma memória discursiva ou a fundação de uma proposta estética que se pretende inovadora, ou ambas as coisas. Mas, como vimos, antes de ser fato definido ou definitivo, a adesão de um artista é geralmente resultado de um percurso. Assim, por exemplo, uma cantora como Olívia Byington, depois de incursionar inicialmente pela canção *pop*, quando lançou os discos “Corra o risco” (1978) e “Anjo Vadio” (1980), onde gravou, entre outros, Cazuzza, Luis Melodia e Vinícius Cantuária; adere em seguida a uma MPB mais sofisticada e semi-erudita. Nesse ponto, marcado pelos discos “Melodia Sentimental” (1988) e “Olívia Byington e João Carlos Assis Brasil” (1989), onde grava compositores como Villa-Lobos, Egberto Gismonti e Tom

³⁰⁸ Não ignoramos que empresários pessoais e, principalmente, as gravadoras que publicam a obra discográfica, muitas vezes interferem nessa escolha e que os limites dessa interferência dependem de fatores complexos que estão ligados, dentre outras coisas, ao status do autor na comunidade discursiva. Não discutiremos aqui essa questão. Salientamos apenas que, apesar de todas as injunções, em última instância, cabe ao autor aceitar ou não essas interferências, decisão que, qualquer que seja ela, pode resultar em ônus ou em bônus para sua carreira.

Jobim, além de autores estrangeiros como Cole Porter, Gershwin e Kurt Weil, ela inaugura juntamente com cantoras como Vânia Bastos, Cida Moreyra e Eliete Negreiros um modo de cantar quase recitativo, que enfatiza a técnica e a imitação vocal. Mais recentemente a cantora parece aderir a uma MPB mais tradicional ao encontrar na proposta de Araci de Almeida um de seus modelos de interpretação, haja visto seu CD “A dama do encantado” (1997) composto exclusivamente por canções um dia já registradas pela voz de Araci.

Consideramos, então, que, ao gravar autor **x** ou **y**, o cantor está contribuindo para a formação de um *archéion*. Cada registro fonográfico é como um voto para eleger determinado autor ou intérprete para a lista dos “grandes nomes” da música. No caso de Byington, percebe-se, ao longo de sua carreira, um retroceder gradativo no tempo em busca de seus mestres no canto e na composição musical.

O discurso sobre a música

Entendemos a canção popular como uma prática discursiva, isto é, como uma prática que envolve não apenas a produção de canções em si, mas também toda uma rede de produção discursiva que comenta, reproduz, divulga, cataloga etc. a música popular, efetuada por uma comunidade discursiva que habita diversos lugares em uma formação social (das editoras de revistinhas de letras de músicas aos *sites* na

Internet onde discutem os aficcionados, passando pela Academia³⁰⁹). Aqui, estamos levando em conta sobretudo os textos primários, os textos das canções. Mas nada nos impede de incluir nesse processo de constituição da comunidade de arquienciadores a literatura sobre música, publicada em forma de livros, encartes, suplementos de jornais ou entrevistas. Muitos desses textos são produzidos pelos próprios artistas, necessitados de expor de modo mais direto suas idéias e experiências, bem como de deixar claro seu posicionamento. É o caso do livro “Verdade Tropical”, de Caetano Veloso (Veloso, 1977), onde, sobre seus arquienciadores, pode-se ler:

João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, João Donato, Ronaldo Bôscoli, Sérgio Ricardo - seus companheiros de geração - e abriu um caminho para os mais novos que vinham chegando - Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Nara Leão, Baden

³⁰⁹ É interessante frisar, mais uma vez, que este trabalho, ele próprio, se insere nessa comunidade da qual vários outros textos fundadores ou não serão citados. Este trabalho, portanto, é parte do objeto que investiga.

Powell, Leny Andrade - , como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana - Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto vocal Os Cariocas - revalorizando a qualidade de suas criações... etc. (: 35-36)

E mais adiante...

Eu ... sonhava a nossa intervenção na música popular brasileira radicalmente vinculada à postura de João Gilberto, para quem Caymmi era o gênio da raça. (: 86, grifo nosso)

E, quando interrogado em entrevista ao poeta Augusto de Campos sobre sua evolução musical, o compositor Gilberto Gil responde:

O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luís Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de LG teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga - e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB - foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil. (Campos, 1993 : 191, grifo nosso)

Além disso, discursos secundários no interior da comunidade discursiva em questão, como a literatura historiográfica e a científica que tem por objeto a canção, também contribuem para a construção do *archéion*, elegendo, segundo diversos

critérios, nem sempre explicitados, compositores e intérpretes que terão seus textos e atuações comentados e catalogados.

Na **historiografia**, é o caso de obras como “A canção no tempo”, de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano (Mello e Severiano, 1997), que, conforme Tárík de Souza (autor do texto da orelha do livro),

*Tanto relata as façanhas de **Catulo da Paixão Cearense** (autor dentre outras de “Luar do Sertão”, “Caboca de Caxangá” e “Ontem ao Luar”), que arrolava parceiros como meros “colaboradores musicais”, quanto documenta as obras gigantescas de mestres do ofício como **Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Lamartine Babo, Braguinha, Lupiscínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Herivelto Martins, Aaulfo Alves e muito mais, destacando seus principais intérpretes e gravações de maior êxito.** (: orelha, negrito nosso)*

No campo do trabalho científico sobre a canção, da **análise lingüística** ou **semiótica**, podemos tomar como exemplo o livro “O cancionista - composição de canções no Brasil”, de Luiz Tatit (Tatit, 1996), que, aplicando conceitos que, segundo o autor, estabeleceriam o esquema teórico de uma “arquicanção”, isto é, “o conjunto de traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõem entre si” (: 26), escolhe e analisa composições de 11 autores brasileiros (Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Lupiscínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Caetano Veloso). Para o autor, trata-se de “canções consagradas e

(...) autores fundamentais para desencadear o processo descritivo num terreno suficientemente reconhecido por todos” (id. *ibid.*).

Entre as **obras de catalogação**, é ilustrativa a coleção “Songbook”, de Almir Chediak, que reúne composições em livro (biografias, comentários, letras e partituras) e em CDs e fitas cassete. Até agora foram publicadas as produções de nomes como Noel Rosa, Gilberto Gil, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Dorival Caymmi, Edu Lobo, Tom Jobim, Ary Barroso, Caetano Veloso, Chico Buarque, Djavan e Caçuza. A inclusão desses dois últimos nomes em uma galeria de figuras indispensáveis em qualquer antologia mostra o caráter de **construção** desse *archéion*, que alimenta e é alimentada pela dinâmica das relações sociais que atravessa a prática discursiva da MPB.

É evidente que fatores como o mercado cultural, a atuação da mídia, a influência estrangeira etc. interferem diretamente na composição dessas listas por parte desses discursos paramusicais, mas o que vale destacar é o caráter autoconstituente desse *archéion*, instaurado continuamente no interior das produções lítero-musicais, quando os autores prestam tributos àqueles que consideram de alguma forma importantes para seu trabalho ou para a prática discursiva, alimentando e consolidando a posição de seus arquienciadores, e quando estes mesmos, se vivos, validam a inscrição desses autores, num jogo de mútua legitimação.

No que tange a este último fenômeno, é clássico o caso João Gilberto - Caetano Veloso. Vimos anteriormente as declarações de Caetano Veloso colocando João Gilberto na posição de um de seus arqui-enunciadores. Com efeito, ao ser interrogado por Augusto de Campos, nos Estados Unidos, sobre Caetano Veloso, João Gilberto respondeu:

- Tenho tantas coisas a dizer pra Caetano. Ele está fazendo coisas tão lindas. Olha, Caetano anda dizendo por aí que eu sou gênio. Diga a ele para não falar assim, não. O gênio é ele. Caetano é um poeta. Caetano está no dto, lá no alto, lapidando a inteligência. Pra mim é Drummond e Caetano. (Campos, op. cit. : 252, negrito nosso)

Pode-se lembrar também a relação entre o letrista Aldir Blanc e o compositor Dorival Caymmi. O primeiro tem demonstrado sua admiração pela obra do compositor baiano através mesmo de suas canções, onde se encontram referências ao compositor (caso da canção “Nação”, já citada) e citações textuais e melódicas de seus personagens e de suas obras, como na composição “Mar no Maracanã”:

*E se apaixonou e quase endoidou de gostar / Mas depois brigou e até tentou se matar / Dias desse fim, vim do botequim, manhã / Pardal disse assim: “Búzio foi pra Itapoã!” / **Dora iguais na Bahia e no Maracanã / Dora iguais na Bahia e no Maracanã / Ó Dora...** (“Mar no Maracanã” - Moacyr Luz e Aldir Blanc; música incidental “Dora” - Dorival Caymmi, na gravação de Leila Pinheiro no disco “Olho Nu”, 1986).*

Há aí referência à personagem “Dora”, da canção de mesmo nome, de autoria de Caymmi. Há também uma paródia de sua melodia nos dois penúltimos

versos³¹⁰, em procedimento semelhante ao de Caetano Veloso em “Sampa”, e uma citação incidental no último verso (“Ó Dora...”). Referência à mesma canção de Caymmi ocorre também na composição “Bodas de Prata”, letra de Blanc e música de João Bosco, embora de modo bem mais sutil:

*... Não adiantou nada / O nome da outra / No pano vermelho / Pro anjo
das trevas / Ele vai voltar tarde, / Cheirando a cerveja, / Se atirar de sapato*

³¹⁰ Vejamos, no diagrama, as duas composições:

DORA (Dorival Caymmy)

tu	
Dora, inha frevo e mara	Ninguém quebra samba lhor do
ra do do ca	re nem me que tu

O MAR NO ARACANÃ (Moacyr Luz / Aldir Blanc)

nã	
Dora, guais Bahia e Mara	Dora, guais Bahia e Mara
i na no ca	i na no canã

Repare-se na coincidência entre os nomes “maracatu” e “Maracanã”, que sinaliza a transposição do cena enunciativa de Pernambuco (terra da Dora caymmiana - “Te conheci no Recife dos rios cortados de pontes...”) para o Rio de Janeiro..

/ Na cama vazia / E dormir na hora / Murmurando: **Dora...** ³¹¹

(“Bodas de Prata”, João Bosco / Aldir Blanc, 1975)

A referência é realizada pelo nome “Dora” cantado em intervalo melódico invertido em relação a um dos intervalos em que a mesma palavra é cantada na canção de Caymmi. Já Caymmi, no disco que comemora os 50 anos de Aldir Blanc, declara:

Aldir Blanc é compositor carioca, é poeta da vida, do amor, da cidade. É aquele que sabe como ninguém retratar o fato e o sonho. Traduz a malícia, a graça e a malandragem. Se sabe de ginga, sabe de samba no pé. Estamos falando do ourives do palavreado. Estamos falando de poesia de verdade. Todo mundo é carioca, mas Aldir Blanc é carioca mesmo... (“Apresentação” - Dorival Caymmi - CD “Aldir Blanc 50 anos”, 1996)

³¹¹ Dora, personagem deslumbrante, cortejada e exaltada, tantas vezes chamada (“Dora / Chamei: / Ó Dora”), e elogiada (“ninguém requebra nem dança / melhor do que tu”) da canção de mesmo nome, de autoria de Caymmi (1945), não é o nome da personagem principal que aparece nesta canção de Bosco e Blanc, sendo, na verdade, antípoda a ela, uma mulher que sente o tempo passar “comendo feito traça / num vestido de noivado” e levar consigo sua beleza e sedução. Com efeito, na melodia, o nome de Dora soa com notas em intervalo invertido em relação ao modo como está no chamado da canção de Caymmi, tal como mostra o diagrama que segue:

Bodas de prata (Bosco & Blanc)	Dora (Caymmi)
ra	Do
Do	ra

A declaração de legitimação do “mestre” para com o “discípulo” surge como uma forma de endossar ou incentivar a inscrição deste na comunidade enunciativa, geralmente sob forma de participação em duetos ou interpretação solo, conforme seja ele intérprete ou compositor. Assim fazendo, o “mestre” legitima-se a si próprio, pois garante a propagação de sua proposta estética, demonstrando sua fecundidade.

Sobre o *archéion* lítero-musical brasileiro, resta ressaltar que ele, longe de ser homogêneo, estratifica-se significativamente conforme a região brasileira, o gênero de canção, a geração e o posicionamento, havendo múltiplos cruzamentos e encadeamentos. Assim, um compositor de inscrição relativamente recente³¹², como o paraibano Chico César, aponta como arquienuciador o compositor Djavan, de geração anterior, conforme deixa supor através da forma de cantar e de menção:

*...Vem me buscar / Amanhã ou depois de amanhã / Aboio de Djavan /
Vem me cantar...* (“Pagã”, Chico César, por Renato Braz, 1996)

Mas definirá também, como arquienuciadores, artistas nordestinos mais tradicionais, tal como mostram os seguintes gestos:

312 Consideramos inscrito o artista quando ele lança seu primeiro disco solo ou quando participa (ativamente ou não) de disco de outro compositor ou cantor. O disco é considerado aqui o objeto materializador (suporte) em primeiro grau da enunciação lítero-musical.

* A gravação da canção “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1950), no CD “Aos vivos”, de 1995;

* A composição de músicas em ritmos tipicamente nordestinos, como o xote “Paraíba meu amor” (CD “Beleza mano”, 1997);

* A participação do sanfoneiro Dominginhos na composição “Sanfoninha” (in op. cit., 1997) e do cantor de forró Flávio José em “Paraíba meu amor” (idem, *ibidem*);

* Marcará ainda sua ligação à recente tradição *pop* com o convite a veteranos do gênero, como Lulu Santos e Arrigo Barnabé, para participarem como músicos da faixa “Espinha dorsal de mim”, em CD de 1997.

Um arquienciado pode ser ao mesmo tempo reconhecido como tal para um posicionamento específico e também para o conjunto da prática discursiva. É o caso de Luiz Gonzaga, que é considerado “Rei do Baião” e figura indispensável em qualquer antologia de MPB, sendo mencionado por tropicalistas como Caetano

Veloso e Gilberto Gil, por autores de uma MPB mais convencional como Milton Nascimento e Chico Buarque³¹³, e até mesmo pelo posicionamento *pop*³¹⁴.

Um aspecto que não deve ser negligenciado, no processo de instituição do *archéion*, é a operação de extensão deste à sociedade, executada pelos discursos constituintes. Assim, o discurso filosófico, por exemplo, pretende que Descartes ou Aristóteles sejam grandes nomes não apenas para a comunidade filosófica, mas para a sociedade como um todo.

Na canção popular, localizamos gestos como esse. O mais explícito deles é o da canção “Paratodos”, de Chico Buarque de Holanda, que reproduzimos abaixo integralmente:

*O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro*

Meu tataravô, baiano

³¹³ Sobre os tropicalistas e Luiz Gonzaga, cf. a gravação das canções “Asa branca” e “A volta da asa branca”, deste e de Humberto Teixeira (op. cit.) , por Caetano Veloso (1970), e a declaração de Gil, citada à página 215; Sobre Gonzaga e outros compositores, ouvir “Luar do sertão” (João Pernambuco / Catulo da Paixão Cearense, 1914) com Milton Nascimento e Luiz Gonzaga juntos (1981), além da canção de Chico Buarque “Para todos” (op. cit.).

³¹⁴ É famosa a declaração de Raul Seixas acerca do parentesco entre o *rock* e o baião. A esse respeito confira verbete “Rock brasileiro” da Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica (op. cit.). Cf. também a gravação de “O xote das meninas”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, por Marisa Monte (1988).

*Meu maestro soberano
Foi Antônio Brasileiro*

*Foi Antônio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoada
Ver o inferno e maravilhas*

*Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Cria, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro*

*Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho*

*Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é inconteste
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto*

*Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas
Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethânia, Rita, Clara
Evoé, jovens a vista*

*O meu pai era paulista
Meu avô pernambucano*

O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro
(“Paratodos”, Chico Buarque, 1993)

Mas o grande destaque que receberam certos artistas da música popular, como Tom Jobim, Luiz Gonzaga, Vinícius de Moraes e Ary Barroso, cujos nomes foram, inclusive, dados a vários importantes logradouros do país, merece reflexão.

4.3 Pretensão auto e heteroconstituente

4.3.1 Autoconstituição

Identificaremos essa pretensão nos momentos em que a canção trata de si própria e/ou da prática discursiva da qual ela faz parte. Distinguiremos dois modos principais dessa atividade metadiscursiva: **a decantação do poder encantatório da canção** (do canto ou da dança) e **a argumentação enfatizando o valor da prática lítero-musical** ou de elementos dela. O primeiro consiste na consideração de que a canção é capaz de agir irresistivelmente sobre os indivíduos (corpo e mente) e sobre a realidade; a segunda consiste na indicação da importância da atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade. Um é passional e místico, o outro é racional e reflexivo.

No capítulo 3, já esclarecemos que é comum em certos gêneros musicais a louvação às virtudes de seu ritmo, músicos e instrumentos. Geralmente são gêneros

em cujas canções predomina o que Luiz Tatit (1987 : 47) denomina de “tematização melódica”, isto é, a pulsação, a reiteração de “temas” (seqüências) melódicos, na maioria das vezes em ritmo acelerado e dançante. A tematização confere à melodia (notas, intervalos, ritmo etc.) destaque de significação diante da letra, acabando por ser ela mesma (a melodia) o objeto do texto:

O ritmo e as acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção (...). Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz a uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero. (: 49)

A letra, então, até certo ponto dispensável no caso desses gêneros (alguns deles são muitas vezes executados sem ela³¹⁵), adquire caráter decantatório (geralmente de valores ligados direta ou indiretamente ao gênero) como forma de justificar sua existência junto à canção. O caráter de prática discursiva da canção explica que essa exaltação não se limite ao gênero, mas se estenda a diversos aspectos referentes a seu universo, como, no caso do samba, à dança, aos aspectos

³¹⁵ É, como já vimos, o caso do samba (batucada), do frevo (orquestra) e do chorinho (regional).

étnicos (a mulata, a loira ou a negra), às formas sensuais, ao cotidiano dos músicos, ao morro ou à favela etc.

Esse tipo de manifestação autoconstituente da prática discursiva da canção popular (a exaltação ao gênero e outros aspectos) é mais ou menos intuído por quem aí pretende incursionar ou declarar adesão. A prova disso é que as letras de muitos chorinhos compostos originalmente apenas como temas instrumentais, criadas muitas vezes por autores iniciantes no gênero, acabam por decantar os valores ligados a ele: a virtuosidade dos instrumentistas, a dança, o feitiço dos instrumentos e do gênero sobre os indivíduos, principalmente as mulheres etc. Analisemos rapidamente a letra escrita por Fausto Nilo para o choro “Espinha de Bacalhau”, de Severino Araújo (1936):

*Eu também sei desconsolar num tom difícil de cantar / O meu talento
além do som daquela onda eu fui dançar / Dancei tão bem adocicando teu
batom com meu bombom / Te lambuzei com minha frase mais redonda // A
três atrás da insensatez / Fui traduzindo em português / O amor que fez com
a falsidade mais profunda / E corro atrás da vida fácil que você quer me
levar / Quero morar num bangalô / Chorar na mesa nunca mais // Saxofone,
ó satanás, me intoxica com teu gás / O lado bom do coração que nos separa
dos metais / Se a vida é cara, gigolô, só meu amor conhece a cor das
harmonias da Orquestra Tabajara // Sei que é difícil respirar quando a
paixão quer sufocar / Meu coração por isso eu canso na garganta / Meu
amor, nosso veneno é o caroço da canção / É como um vício e tem sabor que
fala presa não desfaz. /// Não sei quem pintou tua cor, tua tez, teu sabor /
Com a mocidade onde eu pecava / Minha emoção já não dava essa voz //*

Talvez sonhando dancei nu ao lado do abajur/ Eu devo ter te beijado com paixão / Foi quando um popular me despertou / Me deu notícia que esse amor de gafeira não tem mais. // Apresentei o meu sorriso e alguém de lá me perguntou / Onde é que eu estou que não agarro essa morena pra dançar / Eu lhe falei não é preciso padecer na solidão, meu coração, a solidão não vale a pena. // Sei que é difícil respirar quando a paixão quer sufocar / Meu coração por isso eu canso na garganta / Meu amor, nosso veneno é o caroço da canção / É como um vício e tem sabor que fala presa não desfaz.
(“Espinha de bacalhau”, Severino Araújo / Fausto Nilo, por Ney Matogrosso / Gal Costa, 1981)

O diálogo entre a letra e o gênero é evidente ainda que codificado por um texto aparentemente desconexo. Ela apresenta uma referência metadiscursiva ao discutir a própria incursão do enunciador moderno no gênero tradicional. Assim, logo no início, personificando o gênero musical, ele afirma sua competência como cancionista (“eu também sei desconsolar num tom difícil de cantar”), associada à sua competência como dançarino da canção (“dancei tão bem adocicando teu batom com meu bombom³¹⁶”), e, conseqüentemente, o seu direito de cantá-la (o que supõe a existência de uma letra: “te lambuzei com minha frase mais redonda”). Em seguida reitera sua competência ao comentar sua própria enunciação, fazendo referência a

³¹⁶ O que pode sugerir também que a letra tem a capacidade de aplinar a aspereza da melodia (sintomaticamente denominada “Espinha de bacalhau”).

um tema comum em canções do gênero (“fui traduzindo em português / o amor que fez com a falsidade mais profunda”), de modo irônico (“e corro atrás da vida fácil que você quer me levar”). O texto segue dialogando com o gênero ao referir-se ao saxofone³¹⁷, importante instrumento das orquestras de chorões, que inclusive já foi tema de outro choro (“Saxofone, por que choras?”, Ratinho, 1930), e à Orquestra Tabajaras, grupo musical liderado pelo compositor da melodia, Severino Araújo. As frequentes referências à respiração e à voz (“gás”, “respirar”, “sufocar”, “canso”) sugerem também essa polêmica. Simulando uma difícil conquista amorosa (temática comum no gênero), o enunciador opõe à temática da dificuldade de respiração, lançada pelo compositor da melodia como uma forma de desafio ao intérprete, o argumento conciliador entre melodia e letra (“meu amor, nosso veneno é o caroço da canção / é como vício e tem sabor que a fala presa não desfaz”).

Muitas outras observações poderiam ser feitas sobre essa letra, porém não pretendemos uma análise exaustiva, mas apenas mostrar um exemplo de atividade autoconstituente realizada pela canção, que tem por peculiaridade um diálogo interno em que a letra legitima o gênero musical.

Outros exemplos de exaltação ao gênero:

³¹⁷ Na canção o saxofone é o instrumento solista da orquestra de choro, ou seja, é a voz principal dentre os instrumentos de sopro, o que avaliza a presença da voz do cantor na canção. Será por

Frevo:

É bom, é brabo, é o frevo / Diabo no corpo, torto, corpo / Pára mais não / Fogo no rabo de qualquer cristão / Solta o frevo diabo e adeus procissão... (“Frevo Diabo”, Edu Lobo / Chico Buarque, 1987)

Baião:

...Naquela noite eu me grudei com Juventina / E o suspiro da menina era de arrepiar / Baião bonito tão gostoso e alcoviteiro / Que apagou o candeeiro pro forró se animar // Naquela noite eu fugi com Juventina / Quem mandou a concertina / Meu juízo revirar? (“O fole roncou”, Nelson Valença / Luiz Gonzaga, 1973)

Samba:

Tem samba pra dançar / Tem samba pra dizer / Tem samba pra ouvir / Silêncio / É o coração precisando chorar // Vai, samba-África / Vai, som conquistador / Vai samba dos tambores / Que o mundo inteiro se curva ao valor // E o meu samba é só pra mim / É pra levar recado pro meu amor... (“Som conquistador”, Eduardo Gudim, 1995)

Finalmente, sobre o caráter encantatório do discurso lítero-musical, devemos assinalar que ela também pode representar as necessidades expressivas do

isso que seu “gás” (sua “voz”) é “O lado bom do coração que nos separa dos metais”?

compositor. Nesse caso, este exaltará a compatibilidade entre seus sentimentos (e/ou os sentimentos do co-enunciador) e a prática discursiva:

Não chore ainda não / Que eu tenho um violão / E nós vamos cantar / Felicidade aqui / Pode passar e ouvir / E se ela for de samba / Há de querer ficar... (“Olê, olá”, Chico Buarque, 1965);

Vem, morena ouvir comigo esta cantiga / Sair por esta vida aventureira / Tanta toada eu trago na viola / Pra ter você mais feliz... (“Toada - na direção do dia”, Zé Renato / Juca Filho / Cláudio Nucci, pelo Boca Livre, 1980);

...Cantar quase sempre nos faz recordar / Sem querer / Um beijo, um sorriso ou uma outra ventura qualquer // Cantando aos acordes de meu violão / É que mando depressa ir embora / A saudade que mora no meu coração. (“Cantar”, Godofredo Guedes, por Beto Guedes, 1977).

Resta ainda tratar sobre o modo argumentativo de a canção manifestar a metadiscursividade. Enquanto o modo anterior tematiza o poder da canção, atribuindo a ela propriedades metafísicas sobre a realidade e os indivíduos, o modo argumentativo discute o papel da prática discursiva para os cidadãos e para a sociedade. Portanto, o primeiro tem caráter lírico e emotivo (ou sensitivo); o segundo, caráter mais teórico e crítico (podendo, à vezes ser paródico e irônico). O modo argumentativo é mais raro e pode fundar novas propostas estéticas, interpretar e/ou refletir criticamente a prática discursiva do presente e do passado, comentar ou criticar atitudes, canções, compositores, podendo apoiar-se no interdiscurso periférico da prática discursiva (mídia, academia, crítica jornalística etc) ou naquele

ligado a outras práticas discursivas (literatura, artes em geral, discurso científico etc).

Vejam os exemplos de canções em que isso ocorre.

Fundando novas propostas:

Eis aqui este sambinha / Feito numa nota só / Outras notas vão entrar / Mas a base é uma só / Esta outra é conseqüência / Do que eu acabo de dizer / Como eu sou a conseqüência / Inevitável de você // Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada / Ou quase nada / Já me utilizei de toda escala / E no final não sobrou nada / Não deu em nada (...) E quem quer todas as notas / Ré, mi fá, sol, lá, si, dó / Fica sempre sem nenhuma / Fique numa nota só. (“Samba de uma nota só”, Tom Jobim / Newton Mendonça, por João Gilberto, 1959)

Polemizando com outras:

Eu sou apenas um rapaz latino-americano / ... / Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia / “Tudo é divino, tudo é maravilhoso”. (“Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior, 1976);

Sobre a memória da prática discursiva:

Eu, você, nós dois / Já temos um passado, meu amor / Um violão guardado / Aquela dor / E outras mumunhas mais // Eu, você, João / girando na vitrola sem parar / E um mundo dissonante / que nós dois / tentamos inventar // Eu você, depois / Quarta-Feira de Cinzas no país / E as notas dissonantes a se integrar ao som dos imbecis... (“Saudosismo”, Caetano Veloso, 1968)

Questionando a condição da prática discursiva:

*Eu queria tanto uma canção bonita / Feita descaradamente por amor /
Como qualquer outra canção bonita / Feita descaradamente por amor / ... //*
*Eu queria tanto essa canção e no entanto / O que eu canto agora é /
Simplesmente música moderna / Feita para consumo como fumo é / Como
tudo que se vê no mundo agora é / Produto da era industrial / Como Coca-
Cola ou como a marca Pelé / De uma realidade brutal. (“Música moderna”,
Gilberto Gil, 1978)*

*Porque será / Que fazem sempre tantas / Canções de amor / E ninguém
cansa / E todo o mundo canta / Canções de amor // De minha parte / Às
vezes não agüento / Noventa e nove e um pouco mais por cento / Das
músicas que existem são de amor / E quanto ao resto // Quero cantar só /
Canções de protesto / Contra as canções de amor // Odeio “As Time Goes
By” / O manifesto // Canções de amor / Muito ciúme, muita queixa, muito
“ai” / Muita saudade, muito coração / É o abusar de um / Santo nome em vão
/ Ou a santificação de uma banalidade / Eu queria o canto justo na verdade /
Da liberdade só do canto // Tenra, limpa, lúcida, e no entanto / Sei que só
sei querer viver / De amor e música. (“Canção de protesto”, Caetano Veloso,
por Zizi Possi, 1984)*

Refletindo sobre a compatibilidade entre os sentimentos e a canção:

*Pra fazer um samba-canção / Dentro da tradição emocional brasileira
/ Não me falta a dor / Tenho o pranto e o rancor / Só não tenho amor como
inspiração / Deixaste o meu coração vazio... (“Mentira”, Moraes Moreira /
Fausto Nilo, 1978)*

4.3.2 Função heteroconstituente

Trata-se da disposição de interferir sobre outras práticas discursivas e sobre comportamentos da coletividade, de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos atuais ou passados, de discutir questões de interesse social e psicológico.

4.3.2.1 *Dos atos e comportamentos sociais*

Muitos autores já comentaram a grande ascendência da música sobre a vida social. Wisnik (1999) observa que essa influência é sutil. Com a política, por exemplo, ela mantém um vínculo operante, mas nem sempre visível:

É que ela atua, pela própria marca de seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas. O uso da música, com toda “a sua violenta força dinamogênica sobre o indivíduo e as multidões”, como dizia Mário de Andrade (...), envolve poder, pois os sons passam através da rede das nossas disposições e valores conscientes e convocam reações que poderíamos talvez chamar de sub e hiperliminares (reações motivadas por associações incidiosamente induzidas, como na propaganda, ou provocada pela mobilização ostensiva de seus meios de fascínio, como num ritual religioso ou num show de rock). (: 114)

Peremptório, o autor prossegue:

Instrumento de trabalho, habitat do homem massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária, meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência,

de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários, “a música é sempre suspeita” (...). Seu papel é decisivo na vida das sociedades primitivas, no cotidiano popular, e o Estado e as religiões não a dispensam. A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. (:115)

Sobre a música popular, Portis (1997), observa:

Phénomène social de grande importance, la musique populaire reflète et même oriente la vie émotionnelle de millions de personnes. Les implications politiques de cette influence sont évidentes. La musique populaire peut assurément jouer un rôle dans une stratégie de contrôle social par son influence médiatique qui se situe entre l'idéologie officielle et la conscience populaire³¹⁸. (: 69, grifo nosso)

E referindo-se a um universo social específico, o da boemia das décadas de 40 e 50, mas que pode ser aplicado com ainda mais ênfase à realidade brasileira das últimas décadas, Matos e Faria (op. cit.) observam:

Se, por um lado, o compositor capta(va), reproduz(ia), explora(va), enfim “fisga(va)” representações que circula(va)m no cotidiano,

³¹⁸ “Fenômeno social de grande importância, a música popular reflete e mesmo orienta a vida emocional de milhões de pessoas. As implicações políticas desta influência são evidentes. A música popular pode seguramente desempenhar um papel em uma estratégia de controle social por sua influência midiática, que se situa entre a ideologia oficial e a consciência popular”

essencialmente elementos de uma experiência social vivida (...), por outro, o seu público assume(ia) o papel, as idéias e os sentimentos expressos pelo compositor, subjetiva(va) sua mensagem (...) estabelecendo uma troca, uma cumplicidade com o autor. Cabe ressaltar que não se trata da imposição de valores e perfis, mas da generalização de padrões estéticos e culturais, de vida, de sensibilidade e valores dentro do próprio processo de circulação social, de produção e veiculação de subjetividade num contexto histórico e cultural específico... (: 34)

Os autores citados acima enfatizam a ambivalência política do discurso lítero-musical. Pelo seu forte poder de formação de consciências, identidades e comportamentos, ele se presta a ser instrumento de manipulação pelos poderes constituídos. No Brasil, isso ocorreu tanto no período da ditadura de Vargas, em sua política cultural de incentivo ao trabalho e contra a malandragem³¹⁹, como na ditadura militar de 64-84, quando vários autores foram convocados a fazer apologia ao regime.

Essa ambivalência só reforça a tese em questão, uma vez que os discursos constituintes não estão imunes aos controles do poder. Pelo contrário, historicamente a filosofia, o direito, a ciência, a literatura e a religião sempre foram atravessadas pelos embates políticos, sociais e econômicos das diversas épocas,

³¹⁹ cf. Wisnik, 1999; Oliven, 1992; Pimentel, op. cit.

posicionando-se em inúmeros conflitos de interesses e sendo instrumentalizados pelas classes mais poderosas.

Por outro lado, não estamos tratando da canção brasileira como um todo, mas daquele setor que, conforme definimos no *corpus*, representa um núcleo de compositores que se pautam por um certo padrão de qualidade, muitas vezes estipulado pela própria prática discursiva. É esse núcleo, a que denominamos de Música Popular Brasileira (escrito por extenso) e que constitui talvez um fenômeno único no mundo pelo vigor inventivo e avançado de sua produção cancionista, que supomos poder estar se alçando ao conjunto de discursos constituintes da sociedade brasileira.

Como todo discurso constituinte, a Música Popular Brasileira, de acordo com o posicionamento, elege algumas esferas da vida social para as quais tentará servir de garantia, de fundamentação ideológica. Para isso, o discurso é construído intencionalmente para ser “citado”, o que, no seu caso, pode se dar através da recitação (fala) da letra, mas se dá principalmente através do que podemos chamar de **canto co-enunciativo**, ou seja, o canto retomado pelos indivíduos que o apre(e)ndem através dos meios de comunicação de massa, o vulgarmente chamado “cantarolar”.

Vimos que, para Bakhtin (1995), o discurso citado é sempre discurso comentado e, conseqüentemente, a incorporação de um discurso alheio é sempre ativa, isto é, é sempre uma apreensão apreciativa desse discurso.

Por essa perspectiva, então, do ponto de vista de quem retoma o canto, cantar informal e espontaneamente (cantarolar) significa citar o discurso do outro: aceitá-lo num gesto de cumplicidade; mas, por outro lado, submetê-lo a outro **tom** (com todos os sentidos que essa palavra possa ter), convergente ou divergente, conforme sua competência (memória, afinação etc.). Mais com relação à letra, trata-se então de investir-se do papel, projetado pelo compositor e executado pelo cantor, de actante de uma situação simulada. É como contar uma história inventada por outro: quem conta representa o papel de narrador (-personagem) daquela história.

Do ponto de vista do enunciador, cantar o canto difundido através do processo de comunicação de massa implica se inscrever para um trabalho cotidiano e recorrente para que sua canção seja assimilada e cantarolada e mais extensa ainda seja sua penetração ideológica na consciência coletiva. Cantar é, assim, sempre pretender inculcar sentidos verbo-musicais na intenção de exercer alguma influência sobre o comportamento do ouvinte. Tal comportamento pode ser simplesmente somático (a dança, um batucar de dedos etc.), mas pode dizer respeito às mais diversas esferas da vida cotidiana, política e material dos indivíduos. Isto se dá, na superfície da canção, através do que Luís Tatit (1987) chama de **persuasão figurativa**. Figurativa porque toda canção popular implica

Uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). (...) No limite, a simples presença da voz na canção popular já sugere à composição um

impulso de figurativização (ou referencialização). Figurativizar aqui quer dizer fazer parecer uma situação de comunicação do dia-a-dia. (: 6/7)

Figurativizando, o texto da canção mimetiza uma situação de enunciação cotidiana, tornando-se convidativo para o ouvinte, que aí reconhece cenas de seu cotidiano. Mais uma vez comparando com outra produção simbólica, desta vez a telenovela, o efeito de se criar um **eu** da enunciação na canção corresponde à criação de personagens assemelhados aos sujeitos da “vida real”.

A melodia reforça com traços entoativos³²⁰ essa vocalidade já impressa na letra, dando margem a que o ouvinte reconheça o seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical (Tatit, 1987).

É assim que, funcionando como um dispositivo simulador das situações cotidianas, a canção faz-se retomar pelos ouvintes, que falam o que se diz na canção como se fossem eles os enunciadores primeiros. E esse “o quê” vem historicamente se diversificando cada vez mais na canção brasileira. Na medida em que ela deixa de se referir exclusivamente a questões de ordem subjetiva para expressar problemas coletivos, poder-se-ia dizer que ela realiza uma função constituinte, conforme indica Medina (1973):

³²⁰ Elevações e descendências melódicas, análogas às que ocorrem na entoação da linguagem oral, que aparecem principalmente no final das frases musicais.

...o letrista-autor foi abandonando seus problemas pessoais - conteúdo das letras das músicas do passado - para expressar problemas coletivos, aos quais tenta explicar por meio de sua maneira de encarar os novos fenômenos. As questões apresentadas seriam, portanto, de caráter coletivo, permitindo que o ouvinte repetisse as mesmas palavras, da mesma forma, independentemente, de ser, ou não, seu aquilo que era mencionado. Ao expressá-lo, entretanto, percebia que falava de coisas que lhe diziam respeito, sobre as quais pensava, donde ir internalizando respostas aos seus problemas existenciais no mundo em transformação. (: 11)

Assim, mais do que uma “trilha sonora de nossas vidas”, como se costuma dizer, a canção pretende fundar o cotidiano refletindo sobre ele e apontando modos de sentir, pensar e agir, como sugere a canção abaixo:

Sabe, gente, / É tanta coisa pra gente saber / O que cantar, como andar, onde ir / O que dizer, o que calar, a quem querer // Sabe, gente, / É tanta coisa que eu fico sem jeito / Sou eu sozinho e esse nó no peito / Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder // Sabe, gente, / eu sei que no fundo / o problema é só da gente / é só do coração dizer não / quando a mente / tenta nos levar pra casa do sofrer. // E quando escutar um sambacanção / Assim como: / “Eu preciso aprender a ser só” / Reagir / E ouvir / O coração responder: / “Eu preciso aprender a só ser...” (“Eu preciso aprender a só ser”, Gilberto Gil, 1973)

Podemos dizer que esse texto explicita um papel heteroconstituente da canção, primeiro por dirigir-se ao público ouvinte (“Sabe, gente...”) colocando a questão do comportamento como um saber, sobre o qual ela pretende dizer algo; segundo, por

polemizar com outra canção (“Preciso aprender a ser só”, Marcos / Paulo Sérgio Vale, 1965) sobre o problema do fracasso da relação amorosa, estendendo a questão para o problema da solidão do indivíduo diante das decisões que a sociedade exige (parafrazeando: “o que fazer diante dessa solidão?”); e, finalmente, por trazer uma resposta divergente, mas que é construída anagramaticamente a partir da proposta da canção citada: “reagir e ouvir o coração responder...”, apresentando-se então como canção indicativa de atitudes: “eu preciso aprender a **só ser**”. Assim, o enunciador legitima a si próprio, legitimando a prática discursiva em geral enquanto uma atividade que, para além de sua intenção de deleitar o ouvinte, tem algo a dizer e a aconselhar.

Isto está explícito também nesta canção:

*...Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem³²¹ / Do norte e vai
morar na rua // A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia / E pela dor
eu descobri o poder da alegria / **E a certeza de que tenho coisas novas pra
dizer** // A minha história é talvez / É talvez igual a tua / Jovem que desceu do
norte e foi pro sul morar na rua / Que ficou desnortado / Como é comum no
seu tempo / Que ficou desapontado / Como é comum no seu tempo / Que*

³²¹ Referência ao compositor Caetano Veloso e sua canção “Alegria, alegria!": “Ela nem sabe, até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito...”

*ficou apaixonado e violento como você / **Eu sou como você / Eu sou como
você / Que me ouve agora...*** (“Fotografia 3x4”, Belchior, 1976)

Mas muitas vezes se dá de modo sutil:

*Quando o mar tem mais segredos / Não é quando ele se agita / Nem
quando é tempestade / Nem é quando é ventania / Quando o mar tem mais
segredos / É quando é calmaria // Quando o amor tem mais perigo / Não é
quando ele se arrisca / Nem quando ele se ausenta / Nem quando eu me
desespero / Quando o amor tem mais perigo / É quando ele é sincero.
 (“Maresia”, Sueli Costa / Abel Silva, 1978)*

O recurso da comparação entre a natureza e o sentimento tem efeito ambíguo: é recurso estético e ao mesmo tempo didático. Procura atingir a um só tempo o lado emotivo e cognitivo do ouvinte. Visa emocionar e ensinar. Na primeira estrofe, a ausência de marcas de pessoa, a seqüência de negações e, após isso, uma afirmação em resposta longa (pergunta mais resposta: “Quando o mar tem mais segredos é quando é calmaria”) reforçam esse didatismo e o discurso soa como uma explicação. O contraponto poético se dá apenas pela presença da palavra “segredos”. Na segunda estrofe, o tema “amor” garante o efeito poético. Além disso, passa-se do desconhecido (o mar - segredos), para o conhecido (o amor - perigo), num movimento de aproximação do enunciador para com o ouvinte e do objetivo para o subjetivo. Daí aparecer também a primeira pessoa (“Nem quando **eu** me desespero”), colocando o enunciador seu próprio sentimento como modelo. Mas o próprio aparecimento do novo tema instaura a comparação e permanece a seqüência de negações, portanto, pairando o tom didático por toda a letra. Como um

professor, a canção propõe-se a revelar o momento perigoso do amor através de comparação, efeitos de suspense, apresentação de modelo, de uma vez só procurando extrair disso efeito estético e influenciar os ouvintes.

Elencaremos, a seguir, alguns campos sobre os quais o discurso lítero-musical procura interferir:

A própria atividade musical:

Canta uma canção bonita / Falando da vida em ré maior / Canta uma canção daquelas de filosofia e mundo bem melhor / Canta uma canção agüente essa paulada / e a gente bate o pé no chão / Canta uma canção daquelas, / pula da janela, bate o pé no chão / Sem o compromisso estreito de falar perfeito / coerente ou não / sem o verso estilizado / verso emocionado / bate o pé no chão... (“Intuição”, Oswaldo Montenegro / Ulisses Machado, 1986)

Canta, canta, sente a beleza / Canta, canta, esquece a tristeza / Tanta, tanta tristeza canta // Canta, quem canta o mal espanta / Vai, sempre cantando / Mais, mais, canta pra não chorar... (“Canta, canta mais”, Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1959)

...Canta, canta uma esperança / Canta, canta uma alegria / Canta mais / Revirando a noite, revelando o dia / Noite e dia, noite e dia // Canta a canção do homem / Canta a canção da vida / Canta mais / Trabalhando a terra / Entornando o vinho... (“Fantasia”, Chico Buarque, 1978)

O relacionamento amoroso e sexual:

Se você quiser / Prender o seu amor / Dê liberdade pra ele / Mas nunca lhe diga adeus / Que adeus é tempo demais / Espera, / De repente ele chega / Com tanta coisa pra contar / Quem sabe pra repetir / O que você quer ouvir de novo / É um desperdício comum / Dois viver vida de um / Querer viver cada emoção eternamente... (“Companhia”, Cazuza / Frejat / Ezequiel Neves, por Zizi Possi, 1987)

Para viver um grande amor, é preciso / muita concentração e muito siso / Muita seriedade e pouco riso / Para viver um grande amor // Para viver um grande amor, mister / É ser homem de uma só mulher / Pois ser de muitas - Poxa! - É pra quem quer / Nem tem nenhum valor / Para viver um grande amor, primeiro / É preciso sagrar-se cavalheiro / E ser de sua dama por inteiro / Seja lá como for / Há que fazer do corpo uma morada / Onde clausure-se a mulher amada / E portar-se de fora como uma espada / Para viver um grande amor... (“Para viver um grande amor”, Toquinho / Vinícius de Moraes, 1972)

Relações de trabalho:

Lava esse cheiro de erva, pimenta e capim do vale / Lava o suor da colheita e aceita que eu te agasalhe // Larga a madeira na estrada e larga essa faca de entalhe / Larga o patrão na picada e aceita que eu te agasalhe // Sempre há de haver algum trigo e da terra algum pedaço / guarda tua mão para um amigo que não vai querer teu braço... (“Capim do vale”, Sivuca / Paulinho Tapajós, por Elba Ramalho, 1980)

...E ecoa noite e dia / É ensurdecidor / Ai mas que agonia / O canto do trabalhador / E esse canto que devia / Ser um canto de alegria / Soa apenas

como um soluçar de dor. (“O canto das três raças”, Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro, por Clara Nunes, 1976)

Relações de amizade:

...Os verdadeiros amigos do peito, de fé / Os melhores amigos / Não trazem dentro da boca / Palavras fingidas ou falsas histórias / Sabem entender o silêncio / E manter a presença mesmo quando ausentes / Por isso mesmo apesar de tão raros / Não há nada melhor do que um grande amigo. (“Amizade sincera”, Dominginhos / Renato Teixeira, por Renato Teixeira, 1997)

Tua amiga sou eu / Sou quem mais te magoa / Outra diz: “ - Meu bem, eu vou aonde você for” / Mas eu faço parar o tremor das mãos / De manhã // Teu calvário sou eu / Pois te mostro a verdade / Outra diz: “Meu bem, você é o bom” e coisa e tal / Mas eu trago o café e o Sorrisal / De manhã // E então, na consagração da noite perdida / Espero em vão que você diga / Que eu sou, serei, a tua verdadeira amiga. (“Amiga de verdade”, Gilson Peranzetta / Aldir Blanc, por Alaíde Costa, 1988)

Sobre a proteção do meio-ambiente e a paz:

...Deixa o mato crescer em paz / Deixa o mato crescer / Deixa o mato / Não quero fogo, quero água / .../ Deixa o tatu-bola no lugar / Deixa a capivara atravessar / Deixa a anta cruzar o ribeirão / Deixa o índio vivo no sertão / Deixa o índio vivo nu / Deixa o índio vivo / Deixa o índio... (“Borzeguim”, Tom Jobim, 1981)

Anda, / quero te dizer nenhum segredo, / falo neste chão da nossa casa. / Vem que tá na hora de arrumar. // Tempo, / quero viver mais duzentos anos, / quero não ferir meu semelhante / nem quero me ferir. // Vamos

precisar de todo mundo / pra banir do mundo a opressão, / para construir a vida nova / vamos precisar de muito amor. / A felicidade mora ao lado / e quem não é tolo pode ver. // A paz na Terra amor, / o pé na terra, / a paz na terra amor / o sal da Terra. // És o mais bonito dos planetas / tão te maltratando por dinheiro, / tu que és a nave, nossa irmã. // Canta, / leva tua vida em harmonia / e nos alimenta com seus frutos, / tu que és do homem a maçã. // Vamos precisar de todo mundo, / um mais um é sempre mais que dois, / pra melhor juntar as nossas forças / é só repartir melhor o pão. / é criar um Paraíso agora / para merecer quem vem depois... (“O sal da terra”, Beto Guedes / Fernando Brant, 1981)

Sobre as leis e normas de conduta:

Se tu falas muitas palavras sutis / Se gostas de senhas, sussurros, ardis / A Lei te vigia, / Bandido infeliz, / Com seus olhos de raio x... (“Hino de Duran”, Chico Buarque, 1979)

Vivo condenado a fazer o que não quero / Tão bem comportado às vezes eu me desespero / Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer / Que isso ou aquilo não se deve fazer / Restam meus botões, / Já não sei mas o que é certo / E como vou saber o que devo fazer? / Que culpa tenho eu, me diga, amigo meu, / Será que tudo que eu gosto é ilegal, é imoral ou engorda?... (“Ilegal, imoral ou engorda”, Roberto Carlos / Erasmo Carlos, 1976)

Além da evidente presença de afirmações e negações peremptórias e de perguntas retóricas sobre determinados fatos e idéias, é importante observar a presença de modalidades imperativas (Koch, 1987) nessas canções: verbos no

imperativo (“canta...”, “sente...”, “lava...”, “larga...”, “guarda...” etc.); performativos (“eu peço...”); auxiliares modais (“é preciso...”, “devia...”); advérbios modalizadores (“sempre cantando...”); formas verbais perifrásticas (“há de haver”); operadores argumentativos (“mas”, “pois”, “por isso mesmo”) etc., indicam uma orientação do discurso no sentido de interferir no comportamento do ouvinte.

O prolongamento da lista de temas comentados pela Música Popular Brasileira se prolongaria indefinidamente e seria tarefa de pesquisa meticulosa que não pretendemos empreender aqui. O importante é ficar patente que o discurso lítero-musical brasileiro apresenta, a se tirar pela análise da temática de seus textos, a pretensão de, muito mais do que deleitar (como outras músicas populares), fundar uma forma de ver o mundo e, através de sua instalação no cotidiano (pelo rádio, tv, cds, e outros veículos), se inculcar nos indivíduos.

4.3.2.2 *De outros discurso constituintes*

a) Discurso lítero-musical brasileiro e discurso literário

Verifiquemos agora a relação entre o discurso lítero-musical brasileiro e outros discursos constituintes. Consideramos o discurso literário, especialmente na modalidade poética, o principal concorrente³²². Dado o prestígio dessa prática discursiva no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, e sua própria pulsão constituinte, o discurso literário tende a tentar anexar o discurso lítero-musical, situando-o nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético. Isto problematiza a própria identidade do discurso cancionista, que, por ainda não ter-se estabilizado enquanto prática discursiva autônoma reconhecida na sociedade, não tem buscado se desvencilhar das malhas literárias, embora não se reconheça nem seja reconhecido como membro autêntico dessa comunidade. Situa-se assim, o discurso lítero-musical em fronteira instável: aceita sua pertinência ao discurso literário, aproveitando-se do seu prestígio, ao mesmo tempo que a rejeita

³²² Conforme observa Maingueneau (1984 : 28), “concorrência” deve ser entendida em sentido amplo, abrangendo não apenas a disputa ostensiva, mas também a aliança, a indiferença aparente etc.

desprezando a autonomia do texto. Pode-se detectar essa interrelação problemática não só nos fatos que envolvem as instâncias que comentam o discurso musical (academia, mídia etc.), mas no próprio texto lítero-musical. Vejamos alguns exemplos:

* Tradicionalmente o discurso lítero-musical tem sido estudado pelos departamentos de literatura das universidades³²³, ou por críticos literários autônomos, geralmente também escritores (poetas, romancistas ou dramaturgos). Alguns autores que escreveram importantes textos sobre a música popular brasileira trabalham sobre a música mais ou menos como uma extensão de seu trabalho sobre o texto literário. São exemplos Walnice Nogueira Galvão (1976), Affonso Romano de Sant'Anna (1986), Augusto de Campos (1993), José Miguel Wisnik³²⁴ (1996), dentre outros.

* Observando-se sua estruturação, pode-se concluir que o livro de Sant'Anna (op.cit., 268 páginas) é, ele próprio, um exemplo concreto dessa relação de

³²³ Num texto de 1973, escreve o poeta e teórico da literatura Affonso Romano de Sant'Anna: “Os textos de música popular brasileira passaram a ser estudados rotineiramente nos cursos de literatura de nossas Faculdades de Letras. Isto se deve a uma expansão da área de interesse dos professores e alunos, e a uma confluência entre música e poesia que cada vez mais se acentua desde que poetas como Vinícius de Moraes voltaram-se com força total para a música popular e que autores como Caetano e Chico se impregnaram de literatura” (Sant'Anna, op.cit. : 99)

“anexação excludente” do discurso literário para com o discurso lítero-musical. Por seu título, “Música popular e moderna poesia brasileira” espera-se um livro que trate, todo ele, sobre as relações entre as duas práticas, e no entanto, ele é dividido em duas partes, uma sobre a poesia brasileira “do Modernismo em 22 à Pós-Vanguarda em 76”, e outra sobre a relação entre “música popular e moderna poesia brasileira”. Numa análise meramente quantitativa, apenas 25% do livro trataria de música, ao contrário dos 50% que o título faz crer. No entanto, estão na parte dedicada à poesia três capítulos (num total de 16 páginas) dedicados respectivamente a Chico Buarque, a Caetano Veloso e ao Movimento Tropicalista. Ocorre, porém, que a parte sobre as relações entre poesia e MPB ocupa apenas 96 das 268 páginas do livro.

* Muitos autores incursionam pelas duas áreas simultaneamente. Poetas podem fazer letra de música (também compor a própria música) e letristas podem, de vez em quando, dispensar melodia para seus versos. Um exemplo modelar dessa prática bilateral é o do letrista, compositor e poeta Vinícius de Moraes. Ele inicia seu trabalho artístico com a canção “Loura ou morena” (1932), um ano antes da publicação de seu primeiro livro de poesias, “Caminhos para a distância” (Sant`Anna, 1986 : 214). Embora, durante toda a sua vida artística, tenha se

³²⁴ Sendo esse autor também músico, o trabalho com a literatura pode também ser encarado como

dedicado às duas práticas, tendo grande quantidade tanto de letras quanto de poesias publicadas, e tenha freqüentado tanto os círculos de poetas quanto os de músicos, é opinião corrente nos meios literários que sua origem “de direito” é a literatura, como atestam as palavras abaixo:

A análise global da obra de Vinícius de Moraes talvez pertença mais aos estudos literários propriamente ditos, porque ele está comprometido, de origem, com esses valores culturais elitistas e tradicionais... (Sant'Anna, op. cit. : 215)

Seguindo o exemplo de Vinícius, temos autores como Cacaso, autor da letra de “Face à face” (com Suely Costa, por Simone, 1977), “Lambada de serpente” (com Djavan, 1980), “Feito Mistério” (com Lourenço Baeta, pelo Boca Livre, 1981) e do livro de poemas “Mar de mineiro” (1982); José Carlos Capinam, autor das letras de “Soy loco por ti America” (com Gilberto Gil, por Caetano Veloso, 1968), “Gottan Citty” (com Jads Macalé, por Boca Livre, 1997), “Natureza noturna” (com Fagner, 1975) e do livro de poemas “Uma canção de amor às arvores desesperadas” (1996); Antônio Carlos Brandão, autor das letras de “Pé de sonhos” e “Além do cansaço” (com Petrúcio Maia, por Fagner, 1973 e 1976), “Beleza” (com Fagner, 1979) e do

extensão de seu trabalho como músico e sobre a música.

livro de poemas “Todas as noites” (1978)³²⁵. E o letrista Waly Salomão, autor de “Vapor barato” (com Jards Macalé, por Gal Costa, 1972), “Mel” (com Caetano Veloso, por Maria Bethânia, 1980) e “Memória da pele”, com João Bosco e Antônio Cícero, 1991), escreve poemas, crônicas e crítica literária para jornais e revistas.

Já outros autores pertencem à canção inequivocamente, mas incursionam esporadicamente na literatura. O letrista Aldir Blanc, autor de famosas letras como as de “Dois pra lá, dois pra cá” (1974) e “O bêbado e a equilibrista” (1976), ambas em parceria com João Bosco, tem escrito contos e crônicas em jornais como “O dia” e “O Estado de São Paulo” e é autor dos livros “Rua dos artistas e arredores” (1979) e “Brasil passado a sujo” (1993). Chico Buarque de Hollanda, compositor de longa experiência com a música popular, tem pontuado sua carreira com a produção de peças teatrais (“Roda viva” (1967), “Calabar, um elogio à traição” (com Ruy Guerra, 1974) e “Ópera do malandro” (1978)), romances (“Estorvo” (1991), “Benjamim” (1994)) e ainda contos e peças infantis (“Os saltimbancos” (1977), “Chapeuzinho amarelo” (1979)).

É possível, ainda, o músico ir à literatura para mesclar as duas práticas, melodizando poemas ou inserindo-os de forma recitada nas canções. São exemplos

³²⁵ Livro que contém também, em suas últimas páginas, as letras desse autor separadas das poesias por uma página ilustrada e com a observação “musicada por...” seguindo cada uma delas.

o trabalho de Olívia Hime, “Estrela da vida inteira” (1986), onde a cantora interpreta³²⁶ 13 poemas de Manuel Bandeira musicados por Gilberto Gil, Francis Hime, Tom Jobim, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Moraes Moreira, Ivan Lins, Dorival Caymmi, Toninho Horta, Joyce, Radamés Gnatalli, Dori Caymmi e a própria cantora; o álbum “Mensagem” (1986), que reúne músicas de André Luiz de Oliveira sobre poemas de Fernando Pessoa cantadas por Zé Ramalho, Elba Ramalho, Caetano Veloso, e outros; e canções como “Canção amiga” (1978), música de Milton Nascimento sobre poema de Carlos Drummond de Andrade, “Paisagem (Canção da menina e moça)” (1982), música de Diana Pequeno sobre poema de Mário Quintana, e “Elegia” (1979), música de Péricles Cavalcanti sobre poema de John Donne, traduzido pelo poeta Augusto de Campos. Do segundo caso, são exemplos a declamação que Vinícius de Moraes faz de “Soneto da Fidelidade” no interior da canção “Eu sei que vou te amar” (1959), de sua autoria e de Tom Jobim, interpretada por ele, Toquinho e Maria Creusa; e o soneto sem título (“Sabes, no fundo sou um sentimental...”) declamado por Ruy Guerra no interior de “Fado Tropical”, canção dele e de Chico Buarque, em gravação deste de 1973.

Pode-se encontrar eventuais casos de intertextualidade com textos literários sem a devida indicação dos créditos. Um caso famoso foi o de Raimundo Fagner,

³²⁶ Com participação de Moraes Moreira, Tom Jobim e Dori Caymmi.

que, na edição de seu primeiro LP “Manera Fru Fru, maneira” (1973), não indicou que a canção “Canteiros” era uma melodização de um poema de Cecília Meireles. Outro caso, menos conhecido, é de “Violeiros” (1992), de Djavan. Metade da letra dessa canção foi extraída literalmente do poema “Cantadores do Nordeste”, de Manuel Bandeira. Não há, no disco, indicação dessa intertextualidade, o que configura um plágio.

Os fatos acima geram polêmicas intermináveis sobre as diferenças e semelhanças entre a poesia e a letra de música, alimentadas sobretudo pela mídia literária. Tomemos o exemplo recente da revista Livro Aberto (uma revista de literatura), que dedicou seu número 7 (1997) quase inteiramente à questão. O próprio fato de uma revista literária abrir um espaço especial para a letra de música já revela o lugar precário que tal tipo de produção verbal ocupa no interior dessa prática discursiva. Mas é interessante examinar a opinião dos letristas, músicos e poetas que participaram dessa discussão (Antonio Cicero, Luiz Tatit, Thiago de Mello, Waly Salomão, Péricles Cavalcanti e Arnaldo Antunes). As opiniões são controversas. Para dois deles, mais envolvidos com a literatura, a interface melódica representa o maior problema, na medida em que impede a apreciação “pura” do texto. Thiago de Mello, por exemplo, o único do grupo que tem inserção apenas no meio literário, coloca a poesia em patamar superior, não reconhecendo o estatuto específico da letra:

O perigo da palavra cantada é o seguinte: o poder da melodia é tão grande que ela pode sustentar palavras ocas, vazias - letras ou verso, como

tu queiras chamar - que, quando colocadas no papel, sem o auxílio da melodia, não funcionam como poesia, tombam inertes. (...) Temos hoje exceções, aqueles que nasceram poetas, o Caetano, o Gil, o Chico. Um exemplo é “Rosa”, de Pixinguinha³²⁷, esse gênio da música. (: 11)

O poeta considera que só tem valor estético aquela letra que, destacada da melodia, pode ser lida como poesia. Aquele que consegue tal façanha não é considerado bom letrista, mas, sim, um “poeta nato”, que faz um bom poema **apesar** da melodia. Esta oculta os defeitos de um texto mal feito, desprovido de substância poética. Waly Salomão tem opinião semelhante, mas coloca o outro lado da questão, sugerindo recursos para o poema se defender da melodia:

...continuo cada vez mais dirigindo minha vida para a assim chamada “poesia de livro”. (...) Isso não quer dizer que eu tenha abandonado o outro. Por exemplo, “A fábrica do poema”, que está em Algaravias, foi musicado - 70% ou 65 % dele - pela Adriana Calcanhoto. E muito bem musicado, num trabalho belíssimo que acabou dando nome ao seu último CD. E olhe bem: meu propósito inicial era até idiossincrático em relação à letra de música; eu estava com ojeriza de letra de música, então coloquei intencionalmente

³²⁷ Aqui, um equívoco do poeta: a letra de “Rosa” não é de Pinxinguinha, mas de Otávio de Souza, “um mecânico do Engenho de Dentro muito inteligente e que morreu novo”, conforme próprio Pinxinguinha (apud Severiano e Mello, 1998).

no poema algumas espinhas³²⁸ para ficarem entaladas na garganta de algum possível musicador. Tinha sinédoques, metonímias, oxímoros, palavras propositalmente buscadas num repertório nobre, um repertório mais sofisticado... (: 12)

Fica claro, pelas palavras de Salomão, que, para ele, a letra se situa num patamar inferior, onde é inadequada a inserção de palavras “nobres” como *sinédoque*, *metonímia*, *oxímoro*, lugar de repertório vulgar, de pouco valor. Por outro lado, ressalta o valor pragmático de sua prática bilateral:

...Eu vou lhe dizer sem escrúpulo, sem vergonha: quando trabalho com música popular ou dirijo shows, é para me sustentar, é para ganhar dinheiro. Um fulano pode ser gerente de banco e ser poeta, outro pode tomar conta de um armarinho ou de uma farmácia e ser poeta, ser médico e ser poeta, ser diplomata e ser poeta. Eu não tenho essas outras maneiras de angariar dinheiro. (: 13)

Outros relativizam a diferença entre a letra e a poesia. É o caso de Antônio Cícero, que não vê diferença de valor entre as duas práticas porque pensa não haver diferença essencial entre a música e “o poema livresco”, declarando ainda que “um poema pode ser letra e uma letra pode ser música” (id. *ibid.* : 08). Opinião

³²⁸ Comparar com o gesto de “Espinha de bacalhau”, que, conforme sugere o título, procura colocar “espinhas” para o intérprete e conseqüentemente para o letrista. (v. pp. 267-268).

semelhante é a de Arnaldo Antunes, que, no entanto, ressalta o papel distintivo da intencionalidade do criador na definição da letra e da poesia:

Geralmente, no ato de produção eu já sei a finalidade da obra - ela já vem impregnada de um destino, vamos dizer assim. Então, quando escrevo algo para ser cantado, eu já sei que isso é uma letra de música e não um poema, e outra coisa que eu faço para ser lida - ou mesmo um poema visual - já nasce como uma idéia gráfica. (: 16)

O músico ressalva que:

... existem exceções, porque há uma interseção grande entre esses terrenos, que é o trabalho com a palavra em si. Tem coisas que eu criei como poema e depois vim a musicar, e outras que eu escrevi para cantar e, depois, descobri uma versão gráfica que acabou tendo vida autônoma. (idem, ibidem)

Péricles Cavalcanti, músico e melodista de alguns textos literários, tem posição contraditória. Inicialmente declara o valor poético de qualquer letra:

Acho que a questão é: em que medida um poema também é cantável? Na verdade, o que a gente chama de poesia na canção é um tipo de poesia que pode ser cantada, como se fazia na Grécia ou em Provença. (...) Por outro lado, há textos que parecem “incantáveis”, mas que se tornam poesias cantadas, dependendo da maneira como são cantados. (: 14)

A melodia parece, então, conforme o músico, apenas suscitar a “cantabilidade” de determinada poesia, sendo a letra, portanto, uma poesia cantada. Quando, porém,

questionado sobre a opinião de Thiago de Mello, citada acima, concorda que a melodia pode revestir textos sem “valor poético”:

Tem uma peça de teatro de um grupo baiano de humor que pegava aquelas letras de axé music e as falava, declamando. Desse modo elas ficam todas ridículas, porque são letras muito fracas, mas que quando cantadas ganham sentido. (idem, ibidem)

Finalmente, Luiz Tatit, que é compositor e especialista em análise da canção popular, enfatiza a diferença entre os dois gêneros, sem negar as semelhanças:

Bem, o que vejo aí são duas coisas. Primeiro, acho que existe uma relação, até mesmo porque vários poetas, de uns tempos pra cá (sobretudo a partir da bossa-nova), pessoas consagradas no terreno da poesia, têm migrado para a canção popular, pois ela tem um alcance, um poder de atração muito maior, principalmente no Brasil. Mas o que mais me chama atenção são as diferenças entre as letras das canções e as poesias, ou seja, quando a coisa é pensada como poesia e quando é pensada como letra de canção. Por exemplo, eu acho que o Erasmo e o Roberto Carlos e o Jorge Benjor são excelentes cancionistas, fazem letras ótimas para as canções deles, mas talvez fizessem poesias totalmente discutíveis em termos de qualidade, se fossem puramente poesia. (: 10)

Aqui cabe uma digressão.

A posição de Tatit é também a nossa. Consideramos a poesia e a letra de canção dois gêneros específicos que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Se partimos da

premissa de que texto e melodia não são realidades separáveis (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa), mas duas materialidades imbricadas; e, mais ainda, se partimos do princípio de que a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que só existe em função dessa prática e que habita lugares específicos da formação social, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em um determinado momento de sua circulação não as torna variedades do mesmo gênero. Sobre a questão da comunidade discursiva, Tatit salienta:

Então, acho interessante identificar o que é letra de canção (que tem um estatuto diferente, me parece) e o que é poesia. (...) Os letristas têm uma outra origem, embora da bossa-nova para cá já haja ... certa migração da poesia para a canção popular; assim não deixa de haver correspondência. Mas, a princípio, ser letrista é difícil para o poeta. Nem todo poeta consegue ser letrista, assim como nem todo letrista é poeta. Embora haja uma boa relação, uma boa transição entre essas duas áreas, acho a competência do letrista e a competência do poeta muito diferentes. (idem, ibidem)

E mais adiante:

... o cancionista tem outro estatuto. É mesmo uma outra modalidade de expressão, pois ele não precisa se preocupar com a autonomia do texto: o texto não precisa valer por si próprio; pelo contrário, ele pode até ser banal se a melodia físgar o conteúdo. (: 10/11).

Essa posição não ignora a reversibilidade dos textos: uma poesia pode virar letra e uma letra pode ser lida como poesia (se ainda não se conhece a melodia, ou se for declamada ignorando esta), porém esses fenômenos devem ser vistos como intervenções de uma prática sobre a outra: melodizar uma poesia é lê-la com olhos de cancionista, declamar uma letra é olhá-la com olhos de poeta.

Com efeito, letristas de experiência quase exclusiva com a música popular usam para definir sua prática o termo “poeta” e não “letrista” e isto pode ser conferido em suas próprias canções:

*Poesia é meu pão / e a vida meu juiz / meu destino eu mesmo é que fiz
// ... // Minha canção cantará / quem souber esse caminho / quem souber de
lua e mar / **poesia**, espaço de brincar...* (“Conspiração dos poetas, Tavinho
Moura / Fernando Brant, 1997)

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / Serão bonitas, não
importa / São bonitas as canções / Mesmo miseráveis os **poetas** / Os seus
versos serão bons...* (“Choro bandido”, Edu Lobo e Chico Buarque, 1985)

*Pra prefeito, não / E pra vereador: / Pode, Waldir? // Prefeito ainda
não pode porque é cargo de chefia / E na cidade da Bahia / Chefe!, chefe
tem de ser dos tais / Senhores professores, magistrados / Abastados,
ilustrados, delegados / Ou apenas senhores feudais / Para um **poeta** ainda é
cedo, ele tem medo / Que o **poeta** venha pôr mais lenha / Na fogueira de São
João (...) Se é **poeta**, veta! Se é **poeta**, corta! Se é **poeta**, fora! Se é **poeta**,
nunca! Se o **poeta** é Gil!* (“Pode, Waldir?”, Gilberto Gil, 1988 - inédita em
disco - sobre o veto da candidatura do autor à prefeito por Waldir Pires)

Independentemente dos motivos pelos quais a palavra “poeta” é usada por este ou aquele artista da música popular para auto-definir-se, ela é uma marca desse Outro que é afirmado e tomado como modelo, na medida em que são enfatizados os momentos³²⁹ e materialidades comuns (a escrita e, nela, os versos e as rimas), mas que é negado pela recusa da solidão gráfica intrínseca ao poema (solidão que é também liberação de outras materialidades semióticas que exigem tecnologias mais complexas de transmissão - o disco, o instrumento musical, o aparelho de reprodução). O letrista, por outro lado, ao se considerar poeta, se beneficia do prestígio e da popularidade que o termo desfruta na sociedade e acrescenta a essa competência que ele atribui a si (de ser poeta) aquela de manejar a linguagem musical ou, pelo menos, a de encaixar o texto em uma melodia.

b) A Música Popular Brasileira e o discurso científico

Cibernética
Eu não sei quando será
Mas será quando a ciência
Estiver livre do poder
A consciência, livre do saber
E a paciência, morta de esperar.

(“Cibernética”, Gilberto Gil, 1974)

³²⁹ Dentre outros, o estágio da produção gráfica, fase opcional em que a letra ainda não se imbricou com a música e os momentos da fase de veiculação, em que a letra repousa no encarte do disco. Vale salientar que, por razões de economia, muitos discos são lançados sem o encarte que contém as letras. Essa fase, portanto, também é opcional.

O discurso científico tem exercido grande fascínio em várias tendências da Música Popular Brasileira.

É o posicionamento tropicalista o principal responsável por essa aproximação, especialmente o compositor Gilberto Gil, fez disso um de seus temas prediletos:

*Poetas, seresteiros, namorados, correi! / É chegada a hora de escrever
e cantar / Talvez as derradeiras noites de luar // Momento histórico /
Simples resultado / Do desenvolvimento da ciência viva / Afirmação do
homem / Normal, gradativa / Sobre o universo natural / Sei lá que
mais...//...// ...A Lua foi alcançada afinal / Muito bem / Confesso que estou
contente também // A mim me resta uma tristeza só / Talvez não haja mais
luar / Pra clarear minha canção / O que será do verso sem luar? / O que
será do mar / Da flor, do violão / Tenho pensado tanto, mas nem sei...*
("Lunik 9", Gilberto Gil, 1966)

Colocando-se, conforme o próprio Gil (1997), como "locutor da sociedade junto à história", o autor reflete sobre a interferência da ciência e da tecnologia sobre um território até então de existência simbólica, pertencente ao campo da imaginação, logo de tematização cara aos artistas e amantes. Na primeira estrofe, o enunciador conclama-os a produzir, advertindo-os sobre a possibilidade do fim do luar. Em seguida, na segunda estrofe (após a primeira barra dupla), simula a citação de um enunciado que, embora não seja científico propriamente, representa uma ideologia difundida pela comunidade científica, instalada nas práticas discursivas que recebem sua influência - o discurso didático, o discurso cotidiano, o discurso jornalístico, o

discurso cinematográfico e literário de ficção científica - de que o trabalho da ciência significa a “afirmação normal e gradativa do homem sobre o universo natural”. A melodia acompanha esse sentido. As frases dessa citação são cantadas de modo monotônico (quase falado), gradativamente ascendente, em tom que lembra a dicção eletrônica criada pelos filmes de ficção científica.

A polêmica com o discurso científico ou cientificista será recorrente no trabalho de Gil, como mostram canções como “Homem de Neanderthal” (1967), “Show de me esqueci” (1967), “Cérebro eletrônico” (1969), “Vitrines” (1969), “Futurível”(1969), “Cibernética” (1974), “Queremos saber” (1976), “A ciência em si” (com Arnaldo Antunes, 1995) e, mais recentemente, o disco “Quanta” (1997), inteiramente dedicado à questão.

Em “Queremos saber” (1976), inclusive, o autor interpela diretamente a ciência e a questiona sobre aqueles conhecimentos que se sabem adquiridos mas cujas implicações não ainda estão esclarecidas:

*Queremos saber / O que vão fazer / Com as novas invenções /
Queremos notícia mais séria / Sobre a descoberta da antimatéria / E suas
implicações / Na emancipação do homem / Das grandes populações /
Homens pobres das cidades / Das estepes, dos sertões...* (“Queremos saber”,
Gilberto Gil, por Erasmo Carlos, 1978)

Após esses questionamentos, a canção enfatiza:

*...Queremos saber / Queremos viver / Confiantes no futuro / Por isso
se faz necessário / Prever qual o itinerário da ilusão / A ilusão do poder /*

Pois se foi permitido ao homem / Tantas coisas conhecer / É melhor que todos saibam / O que pode acontecer // Queremos saber / Queremos saber / Todos queremos saber. (“Queremos saber”, Gilberto Gil, 1976)

A canção se coloca assim como porta-voz legítimo da “Humanidade” junto à ciência e aos responsáveis pela aplicação de seus conhecimentos.

Mas a intertextualidade com o discurso científico também está presente no trabalho de outros compositores. Há que se destacar aqueles que se posicionam na linha da tradição trovadoresca nordestina. O diálogo dessa tradição com o discurso científico, que lhe chega principalmente através das enciclopédias e da mídia, pode ser ilustrado através do longo poema oral “Natureza”, de autoria do cantor Ivanildo Vilanova³³⁰, do qual destacamos alguns trechos abaixo:

*É o céu uma abóbada aureolada / Rodeada de gases venenosos /
Radiantes planetas luminosos / Gravidade na cósmica camada / Galáxia
também hidrogenada / Como é lindo o espaço azul turquesa! / E o sol
fulgurante tocha acesa / Flamejando sem pausa e sem escala / Quem de nós
pensaria em apagá-la? / Só o santo autor da natureza // De tais obras o
homem e a mulher / São antigos e ricos patrimônios / Geram corpos em
forma de hormônios / Criam seres sem dúvida sequer / O homem após esse
mister / Perpetua a espécie com certeza / A mulher carinhosa e indefesa / Dá*

*à luz a uma vida, novo brilho / Nove meses no ventre aloja o filho / Pelo
santo poder da natureza // O poraquê ou o peixe elétrico é um tipo genuíno /
Habitante dos rios e águas pretas / E com ele possui certas plaquetas / Que
o dotam de um mecanismo fino / E com tal cartilagem esse ladino / Faz
contato com muita ligeireza / Quem tocá-lo padece de surpresa / Descarga
elétrica mortífera, absoluta / Sua alta voltagem eletrocuta / Com os fios da
santa natureza // (...) // No Nordeste há quem diga que o carão / Possui
certos poderes encantados / E através de fenômenos variados / Prevê a
mudança de estação / De fato no auge do verão / Ele entoia seu cântico de
tristeza / E de repente um milagre, uma surpresa / Cai a chuva benéfica e
divina / Quem lhe diz, quem lhe mostra e quem lhe ensina / É somente o
autor da natureza // (...) // O inseto do sono tsé-tsé / As flores gentis com seus
narcóticos / As ervas que dão antibióticos / A mudança constante da maré /
A feiura real do caburé / Do pavão é enorme a boniteza / Tem o lince visão e
agudeza / E o cachorro finíssima audição / Vigilante mal pago do patrão /
Isso é coisa da natureza // A cigarra cantante dialoga / Através do seu canto
intermitente / De inverno a verão canta contente / E a sua canção não sai da
voga / Qualquer árvore é sua sinagoga / Não procura comida pra despesa /
Sua música é sinônimo de tristeza / Patativa da seca é o seu nome / Se
deixar de cantar morre de fome / Mas a gente sabe que é da natureza
("Natureza", Ivanildo Vilanova, por Xangai, op. cit.)*

³³⁰ Ver também o trabalho de cantadores como Oliveira de Panelas ("Amor cósmico" (1995), "Esses discos voadores me preocupam demais" (por Teca Calazans, 1984)) e outros.

O texto é uma louvação à natureza que estiliza uma voz enciclopédica e a mescla precariamente a uma voz “popular”³³¹. O resultado é uma heterogeneidade textual que parece propositadamente deixar ver os nós das articulações polifônicas. Esse mostrar escancarado da heterogeneidade se manifesta lingüisticamente, ao nosso ver, por marcas de didaticidade que parecem legitimar sua posição de enunciador (o cantador é o que cria, toca e canta - tem o dom da arte - e é o que sabe, ler e escreve - tem o conhecimento). Assim, tal discurso representa, mais que uma apropriação da cultura “ilustrada”, uma subjugação desta aos ditames da cultura popular, vista pelo cantador como a voz de Deus (cf. o dito popular “a voz do povo é a voz de Deus”).

Para isso, o texto mescla recursos de didaticidade próprios do discurso enciclopédico (definições - “É o céu uma abóbada aureolada rodeada de gases venenosos...”; uso de léxico especial - “abóbada”, “aureolada”, “hidrogenada”, “cósmica” etc.; reformulações - “O poraquê ou o peixe-elétrico é um tipo genuíno...”- etc) e aportes do conhecimento mundano do homem do campo (cf. a presença de informações sobre a natureza nordestina - “a feiura real do caburé...”, “patativa da seca é o seu nome...”, “No Nordeste há quem diga que o carão possui certos poderes encantados...”. Assim procedendo, o cantador eleva o discurso

³³¹ Muitas vezes o cantador, embora tenha origem humilde, tem nível superior e pratica a cantoria

popular ao mesmo nível do discurso enciclopédico. Legitima também seu próprio discurso, uma vez que põe-no como uma instância de produção de conhecimento.

Isto é complementado pelo próprio formato do gênero: enunciados de caráter conclusivo funcionam como sufixos de estrofe, o chamado “mote”, figura poética tradicional da trova nordestina³³². O que aparenta veneração ao discurso do outro (de outra classe social), subserviência ao saber erudito ou incorporação acrítica do saber alheio, é, na verdade, um jogo dialético de hetero e autolegitimação. Cantando o saber científico em formato de trova nordestina, o cantador se apropria do saber acadêmico (retirando-lhe a aura) e o ensina (universalizando-o). Assim fazendo, exhibe sua competência, a competência de sua linguagem e de sua comunidade. Ao mesmo tempo venera Deus (“o Santo Autor da Natureza”), a serviço do qual estão todos esses elementos.

Posicionando-se junto a essa tradição ou bebendo de suas águas para articulá-las com outras tendências, diversos autores da canção brasileira dialogam com o discurso científico, usando recursos estratégicos e estruturais semelhantes.

por diletantismo.

³³² No caso, o texto tece variações sobre o clássico mote “como é grande e bonita a natureza”. Como se sabe, na trova nordestina o mote encerra estrofes onde se improvisa, dentro de certas regras prosódicas, sobre o tema que este define.

O cantor e compositor Zé Ramalho é um dos que, nessa perspectiva, mais tem dialogado com o discurso científico. A apropriação deste em suas composições integra o etos “visionário” e místico que seus textos pretendem compor, inseparável de “sua inconfundível voz cavernosa de fascinante declamador, complementada ao vivo por sua messiânica figura esguia e macilenta”³³³. Vejamos, como exemplo, a canção “Para chegar mais perto de Deus”, dedicada ao cientista americano Carl Sagan:

*Nascimentos Universos / Distância Tempo e o Meio / Radioastronomia
Radiogaláxias / Espaço e Música // Matemática Cosmologia e Física / Íons
Prótons Inércia / Relatividades Gravitacionais / Temperatura e luz //
Expandindo-se nos ares os quasares / Outros corpos pulsam - piscam, são os
pulsars / Supernovas Gigantes buracos negros / A anti-matéria, curvaturas
do espaço / E um ninho de planetas / Onde num deles há vida? (“Para chegar
mais perto de Deus”, Zé Ramalho, 1983)*

Nesta canção, o enunciador toma para si a pergunta da ciência acerca da existência da vida em outros planetas. Há elementos verbais e não verbais que marcam a submissão do discurso científico ao etos geral da obra do compositor. Dos primeiros, podemos citar o título, que, encabeçando um texto que trata de ciência e não de Deus, considera a pesquisa da ciência astronômica uma forma de

³³³ Do texto de apresentação do CD “Zé Ramalho Acústico” (1997).

procurar Deus. Desse modo, submete o ponto de vista da ciência a seu ponto de vista. Também a presença da expressão “Música”³³⁴, em meio à referência grandiloqüente a elementos do universo e da ciência, parece pretender elevar o modo de enunciação do autor ao mesmo nível destes. No plano textual, vale dizer que a forma de apresentar as expressões forjadas pela ciência em forma de enumeração caótica, e não de forma argumentativa - como faz o discurso científico - desconstrói este último em proveito da visão mística do “cantador”. No plano musical, a melodia, lenta, em tom grave, com algumas partes faladas, quase sussurradas, com acompanhamento instrumental dos sintetizadores de Egberto Gismonti, reforça ainda mais o tom misterioso que envolve o discurso citado.

Seguindo posicionamento semelhante, qual seja o que postula a valorização e modernização da tradição trovadoresca nordestina, o cantor e compositor pernambucano Lenine também dialoga com entusiasmo com o discurso científico em suas várias refrações pelas diversas práticas discursivas na sociedade. Isto é flagrante em seu disco “O dia em que faremos contato” (1997), cujas capas apresentam ilustração de ficção científica, imagens do espaço sideral e fotografias do autor junto a equipamento futurista. A proposta de Lenine é muito mais ampla do

³³⁴ Deve-se observar que expressões como “universos”, “espaço”, “relatividades gravitacionais” etc. estão escritas com letras maiúsculas (tal como no encarte do CD “Orquídea Negra”, 1993). Supomos que o objetivo é atribuir a esses elementos um caráter de entidade superior.

que esse diálogo com a cientificidade e não se restringe a ritmos nordestinos. Mas muitas canções mostram ser essa uma linha forte em sua produção musical. Vejamos trechos da canção “Marco marciano”, de sua autoria e de Bráulio Tavares³³⁵:

*Pelos auto-falantes do universo / Vou louvar-vos aqui na minha loa /
Um trabalho que fiz noutro planeta / Onde nave flutua e disco voa: / Fiz
meu marco no solo marciano / Num deserto vermelho sem garoa // Esse
marco que fiz é fortaleza / Elevando ao quadrado Gibraltar! / Torreão,
levadiça, raio laser / E um sistema internet de radar: / Não tem sonda nem
nave tripulada / Que consiga descer nem decolar // Construí o meu marco na
certeza / Que ninguém, cibernético ou humano, / Poderia romper as minhas
guardas / Nem achar qualquer falha no meu plano / Ficam todos em Fobos
ou em Deimos / Contemplando o meu marco marciano... (“O marco
marciano”, Lenine / Bráulio Tavares, 1997)*

Trata-se de sextilhas decassílabas cantadas com acompanhamento de viola, com solo entre as estrofes, tudo típico da trova dos cantadores nordestinos. O diálogo é, na verdade, muito mais com o discurso científico incorporado pela literatura e pelo cinema, a chamada “ficção científica”. Parece ter como finalidade integrar um projeto de articulação entre diversas vertentes culturais (modernas e

³³⁵ Esse letrista é também autor de livros de ficção científica e de livros sobre o tema (Tavares, 1992)

antigas³³⁶, regionais e estrangeiras³³⁷, líricas e épicas³³⁸) e linguagens (musicais - *rocks*, maracatus, sambas, emboladas etc.; imagéticas - revista em quadrinho, cinema; literárias - ficção científica, cordel etc.), que visa mostrar e decantar a própria mistura e miscigenação que é a nossa cultura, tudo muito semelhante à proposta tropicalista. O discurso científico funciona como uma peça no caleidoscópio semiótico que o autor pretende instaurar com sua música. Ele prefere ser capturado em sua versão mistificada veiculada pela literatura, onde já não tem sua aura de compromisso com a verdade, com o objetivo. Serve, então, como pano de fundo para a narração das aventuras e paixões humanas.

³³⁶ Como mostra o pout-pourri “Pernambuco falando para o mundo” (1997), uma mistura de canções antigas (“Voltei Recife”, de Luis Bandeira, e “Frevo Ciranda”, de Capiba) e modernas (“Sol e chuva”, de Alceu Valença, e “Rios, pontes e overdrives”, de Chico Science e Fred Zero Quatro) que evocam Pernambuco.

³³⁷ Explica a nota de roda-pé, contida no encarte do CD “O dia em que faremos contato” (1997), referente à canção “A ponte”, de Lenine e Lula Queiroga: “Como toda pessoa é uma porta, cada canção é uma ponte de cordas de nylon, que só tem sentido se houver um outro lado. Quando a Europa ia para os Fabulous Trobadours, o Nordeste já vinha do Caju e da Castanha. A corrente elétrica da cultura é sempre em mão-dupla. Tudo que vai vem, tudo que toca é tocado.”

³³⁸ Cf. estes versos da canção “O último pôr do sol”, de Lenine e Lula Queiroga: “Os edifícios abandonados / As estradas sem ninguém / Óleo queimado, / As vigas na areia / A lua nascendo / Por entre os fios dos seus cabelos / Por entre os dedos da minha mão / Passaram certezas e dúvidas / Pois no dia em que você foi embora eu fiquei / Sozinho no mundo sem ter ninguém / O último homem no dia em que o sol morreu” (Lenine / Suzano, 1993).

Mas não só com o discurso das ciências que influem sobre a literatura de ficção científica, os textos cantados por Lenine dialogam. Na canção abaixo, é a voz do discurso da ciência da história que aparece:

*Quando o grego cruzou Gibraltar / Onde o negro também navegou /
Beduíno partiu de Dacar / E o viking também se atirou / Uma ilha no meio
do mar / Era a rota do navegador: / Fortaleza, taberna e pomar / Num país
tuaregue e nagô...* (“Tuaregue e nagô, Lenine / Bráulio Tavares, por Lenine e
Suzano,1993)

Aqui também a justaposição de cenas históricas em enumeração caótica, tal como na canção de Zé Ramalho, vista acima, desconstrói o discurso analítico-expositivo da História, para compor uma descrição épica do cenário ancestral de um povo idealizado. A melodia, ao ritmo dolente de um maracatu de baque virado, evocando a dança do maracatu, coreografia popular solene e pomposa em que se louvam figuras de uma nobreza imaginária, reforça a atmosfera épica, que, como foi dito, o texto procura construir.

Em outra vertente bem diferente da música brasileira, os membros da chamada “Vanguarda Paulista”³³⁹ também evocam o discurso da ciência, igualmente mediatizado pela literatura de ficção, para compor suas canções. Procurando

³³⁹ Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê e Auzira Espíndola, Vânia Bastos, Eliete Negreiros, Grupo Rumo, Clara Sandroni etc.

também traduzir a linguagem das histórias em quadrinhos para a linguagem lítero-musical, empregam o discurso científico de “segunda mão”, do que resulta, tal como no trabalho de Lenine, numa desconstrução de sua estrutura retórica para emprestar de seu léxico especial expressões que possibilitem construir panos de fundo para narrativas em cenários futuristas:

*... Nossas ruas eram frias / Como os homens desses dias / Engrenagens
tão sombrias / Esquecidas pelos deuses / A pulsar em vão // Misteriosamente
uma andróide / Gritou docemente / Me mostrou a vida / Me encheu de cores
/ Desenhando um holograma em meu coração / Com seus olhos foi pintando
um dia / Reinventando a alegria, brancas nuvens de verão / E a poesia de
repente volta a ter razão. (“Cidade oculta”, Arrigo Barnabé / Eduardo Gudin
/ Roberto Riberti, por Arrigo Barnabé, 1985);*

*Vi lá em cima no céu brilhando / Mais de uma lua, não estou na Terra
/ Nenhuma nuvem, ninguém na nave / Vênus ou Marte, aonde estou? // Nessa
solidão selvagem e silenciosa / Clima carregado de suspeitas / Eu
espreitava, aguardava a hora exata / De voltar pro meu planeta / Súbito
clarão veio de cima num susto / Num átimo imprimiu uma mensagem / Numa
pedra um relâmpago elétrico... (“Perdido nas estrelas”, Itamar Assumpção /
Arrigo Barnabé, por Itamar Assumpção, 1988)*

Creemos que essa interdiscursividade se instaura em concomitância com a tecnologização da própria música. O advento da guitarra elétrica e os recursos de distorção e efeitos especiais (*phaser*, vibrato, “*wa-wa*”, reverberação etc.), bem como o aperfeiçoamento dos sintetizadores, que simulam e criam uma infinidade de sons, possibilitaram que o acompanhamento musical reforçasse a interação discurso

musical - discurso científico. Também as técnicas de gravação e mixagem se aperfeiçoaram ajudando a introduzir no mundo da música todo um léxico que influenciou os próprios músicos e letristas³⁴⁰. Além disso, o domínio desse léxico se incorpora como saber indispensável a músicos e instrumentistas.

Esses casos de referência, citação e alusão ao discurso científico poderiam ser considerados como uma simples efetivação do poder constituinte desse discurso. Porém, olhando melhor, percebemos que não se trata de pura incorporação de idéias, fragmentos textuais, ou modos de dizer do discurso científico. Ao reportar-se a este, o discurso lítero-musical submete a voz da ciência ao seu tom, “desobjetivando” sua pretensão objetivista (“um anticomputador sentimental” - “Não-identificado”, Caetano Veloso, por Gal Costa, 1969), ressacralizando o que ela pretende profanar (cf. “Natureza”, op. cit.); restaurando ou reivindicando o valor simbólico das coisas materiais (cf. “Cidade oculta” e “Lunik 9”, ops. cit.) etc. Dialeticamente, ao concorrerem letra, melodia e acompanhamento musical para legitimar o discurso científico (partindo do princípio que a interdiscursividade,

³⁴⁰ “Se a banda não é boa, faz *playback* e tudo bem...” (“Acredite ou não”, Lenine / Bráulio Tavares, 1993); “Eu tenho no coração uma voz de **crystal** / ... / Uma mensagem sonora, um grito celestial / Eu sou um **alto-falante**...” (“Alto-falante”, Moraes Moreira / Fausto Nilo, 1978); “Toda a eletricidade / Trio-elétrico e seu **gerador** / Toda energia que **magnetiza** a cidade / pára pra deixar ouvir o bater do tambor...” (“O bater do tambor”, Caetano Veloso, por Gal Costa, 1979) etc...

mesmo indireta ou desconstrutora, é um ato de legitimação), poderíamos dizer que o discurso lítero-musical exerce sua função autoconstituente.

c) Discurso lítero-musical brasileiro e discurso religioso

Essa interação interdiscursiva será verificada aqui de um modo diferente. Em primeiro lugar, nos concentraremos em um posicionamento específico, o dos mineiros do Clube da Esquina. Em segundo lugar, empreenderemos análises mais detidas em algumas canções, procurando detectar aspectos interdiscursivos mais sutis.

A interação entre o discurso lítero-musical brasileiro e o discurso religioso é favorecida pela presença do gênero canção nas duas práticas. Gradativamente a canção vem ganhando destaque na liturgia das igrejas cristãs, chegando a tornar-se aí presença indispensável. Atualmente, inclusive, canções religiosas compostas e cantadas por padres, pastores e agentes pastorais vêm transpondo os limites do espaço eclesiástico e invadindo as lojas de discos e os meios de comunicação de massa. Desse modo, a canção de igreja incorpora cada vez mais elementos da canção popular, tais como os ritmos, o apelo à dança, a execução em bandas eletrificadas. Em consequência, assume também muitos dos jogos de representação envolvidos no chamado *show business* : criação de uma imagem de *superstars* para padres e pastores, contratos milionários com gravadoras e empresas de publicidade, organização de “*megashows*”, campanhas de *marketing*, tudo isso servindo de modo eficiente para propagar para a massa o discurso religioso e arrebanhar mais fiéis..

Paralelamente, uma parcela da MPB incorpora propriedades e traços do discurso religioso com intenções semelhantes. O fato de a dupla Roberto e Erasmo Carlos ter passado de um discurso que dizia “...E que tudo mais vá pro inferno” para outro que proclamava “Jesus Cristo, eu estou aqui” não pode ser interpretado unicamente como uma “evolução espiritual” dos autores. A mudança vai *pari passu* com um ajuste de posicionamento durante suas carreiras ocorrido após a Jovem Guarda. Como é sabido, após o esgotamento da fórmula que o levou à coroação como “Rei da Juventude”, Roberto Carlos entra numa nova fase:

*...Deixando de lado o espaço da música jovem e explorando seu talento de compositor e intérprete romântico, o rei da juventude abdicou de seu trono na hora exata, salvaguardando a majestade aos olhos de seu público fiel, arrebatando as sensibilidades com a exaltação dos temas humanos consensuais: o amor, a emoção, a ecologia, **areligião** etc. (Tatit, 1996: 190, grifo nosso)*

Tratou-se de uma jogada de *marketing* que aliou a exploração de tais temas a uma austeridade da exposição do artista, reduzindo ao máximo suas aparições em TV, evitando sua manifestação em polêmicas e em favor de causas que não fossem de consenso público. Através de tal ajuste, o compositor e cantor conseguiu escapar do declínio e do esquecimento em que caíram diversos companheiros seus (Ronnie Von, Celly Campelo, Márcio Greik etc.), e manter um público fiel (o trocadilho é proposital) até hoje.

A atitude das atuais igrejas hoje é, como vimos, a mesma atitude de Roberto Carlos de sinais trocados.

Os discursos da religião católica, das religiões afro-brasileiras e das doutrinas espíritas são aqueles com os quais mais há interdiscursividade. Isso dependerá do posicionamento e das circunstâncias históricas.

Considerando o *corpus*, verificamos que os que se posicionam na escola dos mineiros do chamado Clube da Esquina (Milton Nascimento, Fernando Brant, Lô e Márcio Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Murilo Antunes, Wagner Tiso, Ronaldo Bastos, Tavinho Moura e outros) e os das vertentes “caatingueira” e “forrozeira” dialogam preponderantemente com a Religião Católica. Focalizaremos, a seguir, trabalho interdiscursivo do posicionamento do “Clube da Esquina” para com o discurso religioso, uma vez que, consideramos o mais significativo do conjunto da Música Popular Brasileira..

Tomando as canções gravadas por Milton Nascimento, desde o seu primeiro disco (“Travessia”, 1967) até o disco “Encontros e despedidas” (1985), como recorte para este trabalho (o que envolve o trabalho de outros músicos e letristas do “Clube da Esquina”), veremos que o título de muitas delas já se reportam a elementos do campo semântico pertencente ao discurso religioso. São elas: “Novena” (Milton Nascimento / Márcio Borges, por Beto Guedes, 1977), “Maria, minha fé” (idem, 1967), “Irmão de fé” (idem, ibidem), “Crença” (idem, ibidem), “Milagre dos peixes” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1974), “Credo” (idem, 1978), “Fé cega, faça

amolada” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos, 1975), “Paixão e fé” (Tavinho Moura / Fernando Brant, 1976), “Cálix Bento” (Tavinho Moura / Domínio Público, 1976), “Sacramento” (Nelson Ângelo / Milton Nascimento, 1973), todas as canções do disco “Missa dos Quilombos” (1981), de autoria de Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra, (exceto “Comunhão” e “Marcha final de banzo e de esperança”, apenas de Milton) etc.

Essas e outras músicas de outros autores do grupo podem ser organizadas num *continuum* em termos de aproximação com o discurso religioso: das que apenas o título e algumas palavras-chave remetem metaforicamente ao discurso católico, àquelas compostas para serem inseridas no próprio ritual religioso, passando pelas que discutem mais claramente a questão religiosa. Haveria, portanto, quatro tipos de interdiscursividade para com o discurso religioso:

- * Alusão metafórica à palavra religiosa;
- * Alusão ao etos religiosos;
- * Citação e/ou referência à palavra e ao ethos religiosos;
- * Imbricação interdiscursiva canção-religião;

c.1) Alusão metafórica à palavra religiosa

No caso que observamos, a alusão é realizada sobretudo através da **metáfora**: palavras normalmente pertencentes ao domínio da religião católica são

ressignificadas e recontextualizadas, porém, são ditas de um modo que remete ao discurso católico.

Verificaremos como se comporta essa interdiscursividade metafórica para com a palavra religiosa, procurando decifrar o jogo de alusões através da análise de algumas canções. Em muitos casos, ela está a serviço da reverência a uma determinada qualidade (que pode ser a combatividade política, o companheirismo, a resistência, o empenho artístico-profissional) atribuída ao enunciador, ao co-enunciador, ou a um terceiro (agente ou grupo social).

Duas palavras-chave bastante usadas são “fé” e “paixão”. A primeira está nas canções “Irmão de fé”, (Milton Nascimento / Márcio Borges), “Fé cega, faça amolada” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos), “Credo” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1978), “O que foi feito de Vera” (idem, ibidem), “Maria, Maria” (idem, ibidem). A segunda palavra consta nas seguintes canções, já citadas: “Fé cega, faça amolada”, “Credo” e “O que foi feito de Vera”³⁴¹. O fato de o conjunto de canções que contém a segunda palavra quase se incluir no conjunto de canções que contém a primeira revela que as duas palavras estão semanticamente relacionadas

³⁴¹ As canções “O que foi feito de Vera” (Milton Nascimento / Fernando Brant) e “O que foi feito de Vera” (Milton Nascimento / Márcio Borges) são, na verdade, duas letras diferentes para a mesma melodia de Milton Nascimento. São cantadas uma após a outra como se fossem a mesma canção por Milton e Elis Regina, no disco “Clube da Esquina n. 2”, de autoria do primeiro.

dentro do posicionamento em questão. Esse interrelacionamento semântico, sinalizado pela presença simultânea das duas palavras em quatro canções de três letristas diferentes (Fernando Brant, Márcio Borges e Ronaldo Bastos), nos remete ao discurso religioso católico, na medida em que é neste discurso que tais palavras estão relacionadas.

A junção sintagmática das duas palavras, que acontece na canção “Fé cega, faca amolada”, nos leva à hipótese de que não se trata de mero uso de outros significados cristalizados e dicionarizados das palavras³⁴², mas de uma metaforização da palavra religiosa. Deteremo-nos, portanto, em analisar esta canção, que marca

³⁴² No Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 20 ed., 1986), temos os seguintes significados para as palavras em questão:

“Fé: [do lat. Fide.] 1. Crença religiosa; 2. Conjunto de dogmas e doutrina que constituem um culto; 3. Rel. A primeira virtude teologal: adesão e anuência pessoal a Deus, seus desígnios e manifestações; 4. Firmeza na execução de uma promessa ou um compromisso; 5. Crença, confiança; 6. Asseveração de algum fato; 7. Testemunho autêntico que determinados funcionários acerca de certos atos, e que tem força em juízo...”

“Paixão: [do lat. Passione] 1. Sentimento ou emoção levados a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se à lucidez e à razão; 2. Amor ardente; inclinação afetiva e sensual intensa; 3. Afeto dominador e cego: obsessão; 4. Entusiasmo muito vivo por alguma coisa; 5. Atividade, hábito ou vício dominador; 6. O objeto da paixão; 7. Desgosto, mágoa, sofrimento; 8. Arrebatamento, cólera; 9. Disposição contrária ou favorável a alguma coisa, que ultrapassa os limites da lógica; 10. O martírio de Cristo e dos santos; 11. A parte do Evangelho que trata do martírio de Cristo; 12. A expressão de sensibilidade ou entusiasmo do artista que se manifesta numa obra de arte; calor, emoção; 13. Gênero de cantata ou oratório religioso cujo tema são os acontecimentos que precederam e acompanharam a morte de Cristo, tal como se acham descritos nos quatro Evangelhos; 14. Composição dramática baseada na vida de Cristo.

uma importante ruptura ideológica com o tipo de canção de protesto que vinha sendo feito desde a década de 60. Aproveitaremos para, dentro da análise de “Fé cega, faca amolada”, analisarmos também “Irmão de fé”, uma vez que há uma referência a esta canção, não apenas no plano mostrado (citação, palavras e imagens comuns etc.), mas também no plano do posicionamento ideológico que a primeira representa.

*Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada
Agora não espero mais aquela madrugada
Vai ser vai ser vai ter vai ser faca amolada
O brilho cego da paixão e fé faca amolada*

*Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranqüilo
Deixar o seu amor crescer e ser muito tranqüilo
Brilhar brilhar acontecer brilhar faca amolada
Irmão irmã irmã irmão de fé faca amolada*

*Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia
Beber o vinho e renascer na luz de todo dia
A fé a fé paixão e fé a fé faca amolada
O chão, o chão, o sal da terra, o chão faca amolada*

*Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia
Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia
Vai ser vai ser vai ter de ser vai ser muito tranqüilo
O brilho cego de paixão e fé faca amolada*

"Fé cega faca amolada", Milton Nascimento / Ronaldo Bastos, 1975)

Interpretada por Milton Nascimento e Beto Guedes, no disco “Minas” (1975),

Obs.: Como se pode notar, negritamos os significados de caráter religioso.

de autoria do primeiro, esta canção foi composta como reação à crítica que vinha sendo feita às canções de protestos da década de 60. Autores como Galvão (1976), conforme já vimos anteriormente, denunciavam o otimismo fatalista e a passividade pequeno-burgueses que estavam no bojo da idéia de que o futuro se anunciava fatalmente bom, como um dia prestes a raiar.

A reação de “Fé cega...” consiste “num engajamento para com o presente, tendo como instrumento e arma a 'faca só lâmina' do brilho de luz - **alucinação e lucidez**. A poesia não se paralisa olhando o **dia-que-virá**: em vez disso, se põe inteiramente, e em movimento, no tempo em que está.” (Wisnik, 1980 : 209). Compreendemos que uma dimensão dessa reação é a heterodiscursividade que a canção lança para com a palavra do catolicismo.

Após uma introdução, em que manifesta a revisão de sua posição diante da realidade (três primeiros versos da letra) e onde faz alusão a dois importantes símbolos das canções de protesto anteriores (a “estrada”³⁴³ e a “madrugada”³⁴⁴), o

³⁴³ Cf. canções como “A estrada e o violeiro” (Sidney Miller, 1967) e a canção do próprio grupo “Nada será como antes” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos, 1972) “Eu já estou com o pé na estrada / Algum dia a gente se vê / Sei que nada será como antes amanhã...”. A estrada nas canções da época parece simbolizar as tarefas políticas que cabiam ao povo realizar para libertar-se.

³⁴⁴ A madrugada é o início do dia e fim da noite. A palavra remete aos famosos nomes de conotação temporal, tão ao gosto das canções da época, com que simbolizavam a própria

enunciador apresenta, no último verso da primeira das quatro quadras que compõem a canção, seu desacordo com as palavras religiosas que metaforizam a “estrada” e a “madrugada”: a **paixão** e a **fé**, respectivamente. Esse desacordo é manifestado não apenas pela expressão **o brilho cego**, ao qual vai se contrapor posteriormente o brilho da luz interna (dignidade, vigor, viço) ou da “faca amolada” (lucidez), mas também e principalmente pela própria expressão **faca amolada** colocada “rente” a estas últimas, quase como que cortando-as, ou ameaçando cortá-las. Isto porque a expressão parece interromper sintaticamente a quarta frase da canção, que vinha se desenrolando canonicamente, tal como está indicado a seguir:

Agora	não	Ø	pergunto	mais	aonde vai a estrada
Agora	não	Ø	espero	mais	aquela madrugada

Modalizador (Modalizador (Sujeito + Verbo + Advérbio + Complemento Verbal))

Vai	ser	(vai ser, vai ter de ser)	faca amolada
------------	------------	----------------------------------	---------------------

Modalizador imperativo (Verbo + Sujeito)

O brilho cego de paixão e fé / faca amolada
--

libertação (dia, primavera, manhã, aurora etc.), que chegaria quando determinadas tarefas fossem realizadas.

*Oração interrompida: provavelmente **sujeito** (tema) / faca amolada*

Desse modo, a enunciação mimetiza o enunciado reforçando-o e aumentando o poder de persuasão da canção.

A partir da segunda quadra, o autor expõe sua proposta de enfrentamento do aqui e do agora, ou do “daqui pra frente”, explorando o caráter de temporalidade aberta sugerida pelos verbos no infinitivo (“deixar...”, “brilhar...”, “ser...”, “crescer...” etc.). Os verbos da segunda estrofe sugerem liberação, talvez uma referência às restrições impostas pela estética e moral revolucionárias, reinantes no ideário da oposição esquerdista ao regime. Essas mesmas restrições serão questionadas, na época, por autores como Caetano Veloso e Gilberto Gil em canções que, inclusive, também se utilizaram de verbos semelhantes³⁴⁵. Não foi por acaso, portanto, que estes autores, juntamente com Gal Costa e Maria Bethânia, formando os Doces Bárbaros, gravaram “Fé cega faca amolada” em show realizado em 1976. E parecem ter compreendido o efeito de sentido de que falamos, pois, em sua interpretação a quatro vozes, reforçam, nos arranjos vocais, o sentido de

³⁴⁵ Cf. “Gente” (“Gente é pra brilhar, não pra morrer de fome” - 1977), de Caetano Veloso e “Realce” (“Se a vida fere com a sensação do brilho / De repente a gente brilhará” - 1979), de Gilberto Gil. A dupla, aliás, já em 1968, também clamava pela lucidez na canção “Divino maravilhoso” (“Atenção / Precisa ter olhos firmes pra este sol / para esta escuridão”).

continuidade e repetição que a canção propõe na letra e na seqüência melódica (em forma de moto-contínuo). Essa compreensão se expressa de duas maneiras:

* Através da reverberação dos dois primeiros versos (recurso também usado na interpretação de Milton Nascimento e Beto Guedes) a partir da terceira estrofe;

* Através do prolongamento, por uma das vozes, da sílaba final do último verbo no dois primeiros versos da segunda estrofe, tal como no esquema abaixo:

1^o voz: Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranqüilo

2^o voz: Deixar a sua luz brilha-----r

A imagem da “faca amolada” pode simbolizar uma ruptura com a antiga concepção de enfrentamento (faca corte), como pode representar uma redefinição da velha proposta (faca recorte). Assim, ao **brilho cego** da **paixão e fé** é preferido o **brilho** da **faca amolada** (lucidez). A representação sintática do sentido “faca corte” é a interrupção da estrutura canônica da frase, o que ocorre sempre no último verso das quatro estrofes. Nos demais casos, a expressão é integrada sintaticamente com outras expressões, formando uma frase normal. A expressão aparece, então, em posição de predicativo do sujeito (“...vai ser faca amolada”) e em posição de sujeito (“...brilhar faca amolada”). A exceção a essa regra se dá no terceiro verso da terceira quadra, quando se repete o último verso da primeira estrofe.

Voltando à questão da referência à palavra religiosa, é necessário reforçar aqui que o empréstimo que se faz das palavras “paixão” e “fé” está a serviço de uma operação de **metáfora da metáfora**, ou seja, de substituição das palavras já-

metafóricas “estrada” e “madrugada” pelo referido par de palavras, respectivamente. Sendo a paixão, em seu sentido religioso, a própria travessia missionária de Jesus Cristo, é este *link* semântico, o da árdua caminhada por uma longa estrada, que é utilizado para associar as duas palavras (“paixão” e “estrada”). A imagem da estrada ou da travessia, aliás, é bastante desenvolvida pelos mineiros, quer sob o modo de encarar as desventuras amorosas (cf. “Travessia” (1967), “Outubro” (1967), ambas de Milton Nascimento e Fernando Brant, e outras), quer no modo de encarar o próprio fazer artístico e político (cf. “Nos bailes da vida” (1981), “Credo” (1978), dos mesmos autores); quer no modo *hippie* de fazer da própria travessia um estilo de vida libertário e alternativo, como quer a inclinação *pop* do grupo (cf. “Nuvem cigana” (Lô Borges / Ronaldo Bastos, 1982), “Saídas e Bandeiras” (Milton Nascimento / Fernando Brant, 1972), “Vento de maio” (Telo / Márcio Borges, 1982) etc.). Já a palavra **fé** cumpre mais a função de metaforizar uma esperança tenaz de um futuro melhor, ainda que vagamente definido, e ao mesmo tempo uma resistência, geralmente associada a valores como coragem e dignidade e apresentada como oposta à acomodação e à alienação, o que não é senão a versão mineira para a crença no “dia que virá”. É assim que “Fé cega, faça amolada”, no quarto verso da segunda quadra, menciona o título de uma canção de Milton Nascimento e Márcio Borges, de 1967, “Irmão de fé”, que poderia ser considerada a canção arquetípica dessa versão e cuja letra apresentamos abaixo:

*Meu irmão fala da vida
Eu, irmão, sei que viver é bom
Mas pra ter mundo que quero
Eu vou fechar corpo na solidão*

*Vou fazer faca de prata
E vou lutar até morrer
Mas, vivendo, sei de verdade
Minha gente vai me amar
Meu irmão vai me seguir
E vai lutar pelo que quer, senão
Vai matar sangue que brilha
E parar força que vai mudar
Vê no chão tua esperança
Larga atrás tua prisão
Esta areia vai te matando
E tira a paz do coração
Venha, esta areia já está queimando
Pára e vê um sol chegando
Tua gente vai ficar feliz
Anda, novo dia já está nascendo
Liberdade já está chegando
Nossa gente sabe que está vindo
Nosso canto que é de paz
E vai ter gente vivendo
Gente enfim vai ser feliz
E vais ver que nesta vida
Mesmo a dor vai te sorrir*

(“Irmão de fé”, Milton Nascimento / Márcio Borges, 1967)

Nesta canção, observam-se alguns ingredientes das canções de protesto da época acerca da ideologia do “dia que virá”. Voltando mais uma vez a Galvão (op. cit.), lembremos que, conforme a autora, as canções pós-bossanovistas da década de 60 esplanavam questões sociais sintonizando-se com as inquietações de setores médios da sociedade da época, que, insatisfeitos com o *status quo*, constituía seu público consumidor principal. Porém, ao contrário do que se esperaria de canções de protesto - palavras de mobilização para a organização e transformação da sociedade, o que se viu foram letras de caráter consolador, que, ao invés de propor a ação, propunham uma visão otimista e fatalista da história:

Entende-se que um público de instrução universitária exija que as canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos. Entende-se também que esse público do privilégio se assuste ante uma proposta ao nível da denúncia e aceite ansioso uma nova mitologia que não o comprometa a agir. Entende-se melhor ainda que a canção “informativa” e “participante” seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas. O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio. (Galvão, 1976 : 95)

A autora enumera, a partir da análise de canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Geraldo Vandré e Edu Lobo, as diversas maneiras de manifestação do mito do “dia que virá”, manifestação esta que induziria ao imobilismo e ao espontaneísmo. Como vimos, a autora aponta diversas variantes desse mito: “o dia”, “o tempo”, “a manhã”. E essas metáforas são inseparáveis do gesto de “propor a si mesma como solução” (: 104), ou seja, o agir que se propõe é o próprio cantar, muitas vezes de modo mágico, como se este tivesse o poder de fazer vir o “dia”.

No caso da canção mineira dessa época, a tese de Galvão parece se confirmar, a se tirar por “Irmão de fé” e outras como “Nada será como antes” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos, 1972), “Clube da Esquina” (Milton Nascimento / Lô Borges / Márcio Borges, 1974), “Crença” (Milton Nascimento / Márcio Borges, 1967) etc. Inicialmente ela propõe ao co-enunciador a ação: a luta até a morte para ter o mundo que se quer. Tem certeza de que terá como recompensa o amor de sua gente

e seus seguidores, especialmente o próprio co-enunciador, ao qual, apesar disso, roga pelo seu apoio, prometendo recompensa semelhante (“tua gente vai ficar feliz”). Porém, ao que parece, independente da luta, o “dia” virá:

Anda, novo dia já está nascendo / Liberdade já está chegando / Nossa gente sabe que está vindo / Nosso canto que é de paz / E vai ter gente vivendo / Gente enfim vai ser feliz / E vais ver que nesta vida / Mesmo a dor vai te sorrir.

Trata-se, de fato, como acusam os autores de “Fé cega, faca amolada”, de uma **fé cega**, uma vez que:

a) A canção deixa silenciados, num ciclo vicioso, determinados complementos, quais sejam:

* “Mas pra ter mundo que eu quero” > Qual mundo? Como é o mundo que se quer? Este é definido vagamente através de palavras como “liberdade” e “paz”.

* “Vou fazer faca de prata / E vou lutar até morrer” > Contra quem? Pelo quê?

* “E parar força que vai mudar” > Mudar o quê? Para o quê?

b) Solicita ao interlocutor adesão incondicional à “luta” sem definir exatamente os fins e os meios desta.

* “Eu vou fechar corpo na solidão / Vou fazer faca de prata / E vou lutar até morrer” > Deixa entender uma solução individualista para a luta pela transformação; a metonímia “faca de prata” deixa obscuros os

métodos dessa luta (luta armada?), deixando clara apenas uma possível consequência: a morte.

* “Minha gente vai me amar” / “tua gente vai ficar feliz”> Juntamente com o primeiro dos três versos acima, leva a crer que assume e propõe ao co-enunciador uma iniciativa heróica e vanguardista. Supõe uma adesão automática da “gente” para sua causa, baseada apenas em sua certeza (“sei de verdade”), em sua fé.

* “Minha gente vai me amar / Meu irmão vai me seguir”; “Vê no chão tua esperança / Larga atrás tua prisão”; “E vais ver que nessa vida / Mesmo a dor vai te sorrir” > Nesses pontos, o discurso assume um tom messiânico configurado pelo trio performativo “profecia” - “chamamento” - “promessa”.

c) No mais, a cena enunciativa criada sugere uma referência a cenas bíblicas nos três elementos da enunciação, bem como propriedades do discurso religioso católico, porém a partir de uma visão mais ortodoxa:

* **Actantes:** “meu irmão”, “minha gente” > apóstolos, “rebanho de Deus”

* **Espaço:** “Areia... queimando”, “prisão” > deserto, escravidão

* **Tempo:**

>A partir do presente aponta para o passado - “*larga atrás tua prisão*” > passado de escravidão e/ou pecado;

> A partir do presente aponta para o presente em processo - “*essa areia vai te matando*” > conversão, arrependimento, peregrinação;

> A partir do presente aponta para o futuro - “*liberdade já está chegando*” > Terra Prometida, Paraíso, Juízo Final.

Mas a “faca amolada” rompe com essa proposta. E nem por isso a referência a palavras religiosas deixará de acontecer. Apenas outras palavras, outras metáforas, serão colhidas para representar uma proposta de renovação: *aquela que é metaforizada pelo brilho-lucidez da faca que recorta e reconfigura um novo projeto de enfrentamento da realidade.*

*Plantar o trigo e **refazer** o pão de cada dia*

*Beber o vinho e **renascer** na luz de todo dia*

Impossível não virem à memória, ao se ouvir as palavras acima, os arquitecões católicos. O **grão de trigo**, na tradição cristã, simboliza a morte e a ressurreição:

*É chegada a hora em que será glorificado o Filho do Homem. Em verdade, em verdade, vos digo: se o **grão de trigo** que cai na terra não morrer permanecerá só; mas se morrer produzirá muito fruto... (João, 12, apud Chevalier e Gheerbrant, 1998 : 906)*

A imagem bíblica da sementeira do trigo é conectada com outra, extraída da “Oração do Pai Nosso” (“Pão nosso de cada dia nos daí hoje...”), que, por sua vez, remete ao momento da Santa Ceia, em que Cristo, ao repartir o pão entre seus apóstolos, faz dele o símbolo da vida eterna. Mas está na tradição também a associação do **pão** ao trabalho (“Com o suor do teu rosto comerás teu pão”), à vida ativa, em oposição ao **vinho**, que representaria a vida contemplativa (Chevalier e

Gheerbrant, op. cit. : 682). Ao vinho, aliás, na mesma Santa Ceia, é também conferido o papel de simbolizar o sangue de Cristo, portanto, a vida sagrada, a vida eterna. A vida aí, qual o trigo, pressupõe a oferta da vida terrena em sacrifício (nas palavras de São Francisco: “é morrendo que se vive para a vida eterna”). Por outro lado, em simbologias anteriores a Cristo, nos escritos do Velho Testamento (no “Cântico dos Cânticos”, por exemplo), o vinho aparece, por contaminação da tradição pagã (idem, ibidem), como símbolo das alegrias profanas, da embriaguez mística, da verdade do *logos*, obtida não por racionalização, mas por um efeito de liberação das censuras engendradas por esta última.

Ao nosso ver, “Fé cega, faca amolada” tira partido de cada um desses sentidos simbólicos, muitas vezes contraditórios, para compor sua proposta de renovação. A partir, portanto, da terceira quadra, começa de fato sua propositura, que consiste em sugerir a conjugação do **trabalho** (ação, em oposição à passividade, à espera do “dia-que-virá” – 1º verso) com a **liberação** (em oposição à auto-repressão, a contenção dos impulsos dionisíacos e afetivos, de que eram acusados os movimentos de esquerda da década de 60 - 2º verso).

O primeiro verso nos fala da vida ativa simbolizada pelo pão de cada dia, que não é rogado, como na oração, mas refeito quotidianamente através do trabalho (“Plantar o trigo”). O segundo verso propõe a espontaneidade, a liberdade de criar, a livre exposição dos sentimentos, das paixões, das alegrias, dos impulsos volitivos.

Em consonância com os três primeiros versos da estrofe anterior (em que os

verbos no infinitivo já sugerem indefinição temporal) e se utilizando da simbologia da vida eterna que se dá pelo sacrifício, a canção propõe o renascer, que, em rima interna com o **refazer** do verso anterior, adquire um sentido ativo, de um processo que pode funcionar mediante a vontade do sujeito, não o sujeito cartesiano, mas esse sujeito que se libera (e renasce) a cada vez que se toma o vinho. Esse sujeito, que surge na luz, parece estar em contradição com aquele que brilha na “faca amolada”, que corta o velho e recorta o novo. Mas, como bem observa José Miguel Wisnik (op. cit.), há na canção um **brilho** paradoxal, que é o da **lucidez** e o da **alucinação**³⁴⁶, pois o sujeito que renasce do vinho, tal como na simbologia greco-romano-cristã, revela o verdadeiro ser.

Sobre os dois primeiros versos da terceira estrofe, vale ainda chamar a atenção para o uso do prefixo **re-** na mesma longitude. Assim como a imagem do “dia que virá”, o uso da partícula chegou a ser marca de um tempo: o do pós-milagre econômico e pós-destruição da resistência pela luta armada, em que o movimento de oposição ao regime começa a se reorganizar. A expressão foi muito explorada por Gilberto Gil em uma série de discos seus que tiveram o prefixo como mote (Refazenda, 1975; Refavela, 1977; Refestança, 1977, com Rita Lee; Realce,

³⁴⁶ Coincidência ou não, em época muito próxima, Belchior nos falava de uma “Alucinação” em sentido invertido: a vertigem da lucidez B suportar o dia-a-dia, a experiência com coisas reais. Cf. “Alucinação”, 1976.

1979). O lançamento de “Fé cega...”, aliás, coincide com o de seu disco “Refazenda”: 1975. Encontra-se **re-** também em “Como nosso país”, canção de Belchior que muito sucesso fez em 1976, na sua voz e na voz de Elis Regina: “E precisamos todos **rejuvenescer**”.

A terceira estrofe é fechada com o retorno da ação da “faca amolada”, que corta novamente a “paixão e fé” e ainda uma nova expressão de extração religiosa: “o sal da terra”³⁴⁷.

Pode-se localizar na canção quatro esforços de conjunção, para além do conteudístico, de fazer imbricar as dimensões do **labor** (fazer) e do **libertário** (querer). O primeiro, mais óbvio, já vimos, é o próprio fato de virem consecutivos os dois primeiros versos da terceira estrofe, que respectivamente se referem a tais dimensões. Um outro é o paralelismo sintático em que ocorrem tais versos. Há também a identidade das seqüências melódicas que recobrem a ambos. O quarto esforço e mais interessante deles é a composição anagramática da estrofe que encerra a canção. Esta composição pode ser visualizada da seguinte forma:

³⁴⁷ A metáfora vai recorrer em uma outra canção que tem letra de Bastos: “O sal da terra”, com Beto Guedes (1981).

Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada

Agora não espero mais aquela madrugada

Vai ser vai ser vai ter de ser vai ser faca amolada

O brilho cego da paixão e fé faca amolada

Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranqüilo

Deixar o seu amor crescer e ser muito tranqüilo

Brilhar brilhar acontecer brilhar faca amolada

Irmão irmã irmã irmão de fé faca amolada

Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia

Beber o vinho e renascer na luz de todo dia

A fé a fé paixão e fé a fé faca amolada

O chão, o chão, o sal da terra, o chão faca amolada

Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia

Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia

Vai ser vai ser vai ter vai ser muito tranqüilo

O brilho cego da paixão e fé faca amolada

Analisando-se a simples estrutura da melodia, percebe-se que ela se compõe basicamente de dois desenhos melódicos que recobrem toda a letra, repetindo-se a cada estrofe:

1	pra mais on	3	
	de a estrada vai		ser ser ter ser ser vai vai vai que vai fa amolada ca
A			

O primeiro desenho melódico recobre o primeiro, o segundo e o quarto verso de cada estrofe. O segundo recobre apenas os terceiros versos. Há um tema melódico³⁴⁸ comum aos dois desenhos melódicos:

2	a mais que	8	
	go ra não espero la drugada ma		mão mã mã mão fé ir ir ir ir de fa amolada ca
A			

³⁴⁸ Um tema é, conforme Tatit (1996), um segmento melódico e rítmico que se reitera em uma canção. Geralmente se baseia na segmentação do fluxo melódico por ataques consonantais em detrimento do alongamento das vogais. Por isso o tema é ligeiro e pulsante, característica que se presta bem para denotar movimento, balanço, convidando à dança e ao batucar dos dedos. Costuma ser utilizado na canção popular (procedimento denominado de tematização) para construir e/ou exaltar personagens, objetos e valores (regionais ou universais); fundar modelos rítmicos etc.

Esse tema, destacado no gráfico acima, ocorre em todos os versos da canção, recobrando os seguintes segmentos lingüísticos:

On-de vai a estrada

Aque-la madrugada

Faca amolada (7 vezes)

Muito tranqüilo (3 vezes)

De cada dia (2 vezes)

De todo dia (2 vezes)

Temos assim que, além de temas melódicos, encontramos temas lingüísticos, uma vez que há repetição das quatro últimas expressões do grupo acima. A junção tema melódico - tema lingüístico resulta na composição de sub-refrãos, que pontuam lugares definidos no percurso da canção. O mais marcante deles é, evidentemente, “faca amolada”, cujo sentido já o atribuímos anteriormente, que se distribui sempre em final de verso e em verso final de estrofe³⁴⁹. Os outros pontuam também sempre em final de verso, mas têm sua repetição justificada apenas pela estrofe anagramática que fecha a canção.

³⁴⁹ Outro ambiente de ocorrência seria o final do segundo verso de cada estrofe, porém o penúltimo verso da canção, por força de seu caráter anagramático, constitui exceção.

Se considerarmos as seqüências não-temáticas como principais, podemos dizer que a estrofe anagramática combina seqüências principais com esses diferentes sub-refrãos. No entanto, isso não resulta em uma *bricolage* caótica. A combinação entre os semi-versos, ao contrário, reforça a idéia da possibilidade de junção entre a **liberação** (“deixar a sua luz brilhar”) e a **ação** (“no pão de todo dia”). Além disso, o movimento de montagem e remontagem das seqüências em combinação está a serviço de uma imagem de dinamicidade figurada em toda canção tanto no texto quanto na melodia.

Fica evidente que se destaca mais na canção a proposta de cultivo da afetividade e sexualidade (“deixar o seu amor crescer...”), de liberação das tensões e dos compromissos cegos (“...ser muito tranqüilo”) e de expansão da alegria e da descontração (“deixar a sua luz brilhar...”). Mas sugere-se sempre que essa liberação não virá senão com a ação do sujeito. Mesmo o “acontecer”, verbo que, conforme o sentido dicionarizado não depende de agente ativo, é usado na canção de modo gírico, como dependendo da ação e da vontade do sujeito³⁵⁰.

Fecha a canção a repetição do verso-chave que aparece no final da primeira estrofe.

³⁵⁰ Cf. a expressão popular “faça e aconteça”.

Sintetizando as considerações sobre “Fé cega faca amolada”, especialmente no que tange à remissão feita à palavra religiosa, concluímos que:

- * Elege determinadas expressões de uso religioso (“paixão”, “fé”) e as usa para simbolizar o que considera a essência ideológica de uma forma de encarar a realidade e seu enfrentamento;

- * Faz incidir sobre essas palavras um julgamento crítico manifestado pela adjetivação (“cega”) e pela ruptura sintática ocasionada pela inserção abrupta da expressão “faca amolada” no final de cada estrofe;

- * Restaura outras expressões advindas de arquitecos católicos, se utilizando dos vários sentidos metafóricos que a tradição lhes confere para propor a idéia da renovação mediante o trabalho cotidiano, a lucidez e a liberação das energias interiores.

c.2) A alusão ao etos religioso

Analisamos acima duas canções representantes de dois diferentes estilos explorados pelo “Clube da Esquina”. A primeira, no estilo de bossa-nova, tem melodia sinuosa com intervalos amplos e raros e faz percurso harmônico complexo; a outra pertencente ao registro *pop* do grupo, sob influência principalmente dos *Beatles* e do chamado *rock* progressivo, mas com uma estrutura melódica singela, que lembra os repentes do cantor nordestino (a repetição de “motes”, a gravitação da melodia em torno de uma mesma nota, que, a nível de harmonia, está no baixo

dos seus únicos três acordes, que se repete insistentemente). São, portanto, opostas também em termos de cobertura melódica.

Veremos agora o investimento corporal que “Fé cega...” assume. Musicalmente falando, “Fé cega faca amolada” combina dinamismo com flutuação em torno de um eixo. Do dinamismo estão encarregados os investimentos temáticos que pontuam toda a canção: a recorrência do segmento a que já nos referimos acima; a intensa segmentação do fluxo melódico (curta duração das notas); a pulsação obtida pela marcação dos acentos (“Agora **não** pergunto **mais** aonde vai a estrada/.../ A **fé**, a **fé**, paixão e **fé**, a **fé**, faca amolada”³⁵¹).

O que chamamos de flutuação sobre um mesmo eixo é construído pela gravitação da melodia em torno de uma mesma nota e da harmonia sobre uma posição funcional constante, a qual também se traduz na repetição da nota que ocupa essa posição em forma de bordão. O percurso harmônico, pelo menos na gravação de Milton Nascimento, se resume na símile do módulo de acordes RÉ/SOL/LÁ/SOL/RÉ, isto é, do esquema de posições funcionais **tônica - subdominante - dominante - subdominante - tônica**, sendo que, como dissemos, o baixo de todas essas posições se faz na tônica.

³⁵¹ Na gravação dos Doces Bárbaros, esse efeito é ainda mais intensificado pelas outras vozes que reforçam certos acentos produzidos pela voz principal.

Conforme Wisnik (1999), o movimento em questão é típico da música **modal** e caracteriza o movimento circular próprio das canções primitivas:

A circularidade do complexo escala/pulso, na música modal, é fundada ... sobre um ponto de apoio estável que é a tônica. Nas músicas modais, pentatônicas ou outras, é muito freqüente o uso de um bordão: uma nota fixa que fica soando no grave, como uma tônica que atravessa a música, se repetindo sem se mover do lugar, enquanto que sobre ela as outras dançam seus movimentos circulares. (: 80)

O autor (em um outro texto, 1996), em concordância com Tatit (1987), considera ainda que a música modal desperta a dimensão do fazer, mas de um fazer ritual, que, conforme a cultura, será associado à guerra, à sensualidade ou à oração:

*...Conforme o **modo** (isto é, a escala), varia muitas vezes o significado que se lhe atribui culturalmente: um modo pode ser considerado bélico e heróico, outro lascivo e sensual, outro místico e extático. Cada um dispõe de um **ethos** próprio, em uso, na medida em que modifica o corpo de um jeito especial, lançando-lhe à luta, despertando-lhe o prazer e o desejo amoroso, fazendo-o contemplativo. Nesse sentido, a música modal está mais próxima do rito, pois ela se **apossa** do corpo, pondo-o numa disponibilidade mais ou menos direcionada. (: 187)*

Vimos que, conforme Maingueneau, todo texto investe uma corporalidade afiançada por um modo estereotipado de habitar os espaços sociais aliado a um feixe traços psicológicos que compõem um *habitus* característico dentro de determinada formação social.

Apesar de ter uma estrutura melódica básica marcadamente modal, em “Fé cega faca amolada”, esta estrutura está inserida num pano de fundo *pop* e jazzístico. O arranjo, marcado pelas agressivas batidas do violão “*folk*” e a pulsação em levada de *rock*, conta ainda com as pinicadas do sax de Nivaldo Ornelas, a guitarra distorcida de Toninho Horta e os teclados eletrônicos de Wagner Tiso, criando um efeito de contraste entre o primitivo e o moderno que faz unidade com a dualidade expressa pelo texto, dualidade que, aliás, atravessa toda a canção desde o título ao duo que a interpreta: Milton Nascimento e Beto Guedes, dupla de vozes também contrastantes; a de Nascimento poderosa e compacta, a de Guedes frágil e vibrátil. O texto, como vimos, trabalha igualmente a dualidade (novo/velho, trabalho/liberdade, luz/escuridão).

Assim, a partir dessas considerações, podemos fazer uma ligeira descrição do etos que a canção analisada manifesta, a fim de perceber onde se insinua a alusão ao etos religioso, nossa hipótese de trabalho nesta seção. Partiremos da melodia sempre em associação com o texto, uma vez que são realidades imbricadas.

Do ponto de vista da macro-estrutura do núcleo da canção (onde se desenvolve o texto), os autores exploram a um só tempo as três possibilidades que culturalmente o caráter modal, conforme Wisnik (1996), implica para o etos:

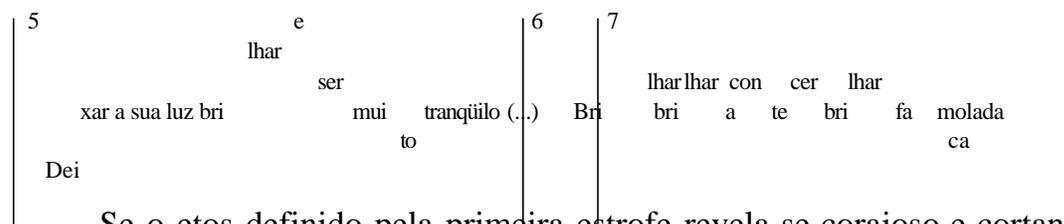
1. Bélico e heróico: um etos violento reitera durante toda a canção o corpo que movimenta uma faca amolada e reluzente cortando o olhar passivo para o futuro (os cortes se materializam não apenas pelas palavras, mas pelos “lampejos”

da frase melódica vista em transcrição apresentada anteriormente). Trata-se de um movimento cíclico, intermitente e firme, que sugere cortar o olhar repetidas vezes com seu brilho, tanto para contraditoriamente interromper o hipnotismo (“o briho cego de paixão e fé”), quanto para desfazer ilusões sentimentais (“irmão, irmã, irmã, irmão de fé”) e telúricas (“o chão, o chão, o sal da terra, o chão”) fomentados por certo sentimento cristão que teria impregnado antigas canções. O heroísmo vem da coragem da auto-crítica, da revisão de velhas posições. Pois, ao dizer logo no início “Agora não pergunto (espero) **mais** aonde vai a estrada (aquela madrugada)”, o enunciador se inclui como objeto de suas próprias críticas. Trata-se, então, do corte na própria carne, que a reiteração insistente e modalizada imperativamente do verso seguinte sustenta (“vai ser, vai ser, vai ter que ser, vai ser...”).

O etos configurado é, resumindo, o do homem corajoso³⁵², que rompe com a “fé”, antigo motor que garantia a luta; firme de propósitos e capaz de usar a arma da lucidez, da crítica, para garantir essa ruptura e formular novas propostas, que chama sempre o desvario da fé para a realidade, tal como, na melodia, retorna-se insistentemente para a tônica.

³⁵² O etos do homem corajoso, que arrisca a vida para defender ou salvar o seu irmão e/ou amigo, é recorrente na obra de Milton Nascimento. Dois exemplos eloqüentes são o disco intitulado “Courage” (1969) e a própria “Irmão de fé”.

2. Lascivo e sensual: devemos tomar essa dimensão em um sentido mais amplo, referindo-se, portanto, ao **hedônico** de maneira geral. Dissemos anteriormente que a canção justapõe o trabalho à liberação das alegrias, paixões, dos prazeres dionisíacos, em sua propositura central. Esse último aspecto está bem situado na segunda estrofe, onde, também de modo intermitente, pulsam as palavras “brilhar” e “acontecer”, em consonância com a pulsação da melodia, que, como vimos, se constrói mediante a dança de algumas notas abaixo e acima de uma nota de base (tônica), tal como mostra o diagrama abaixo:



Se o etos definido pela primeira estrofe revela-se corajoso e cortante, na segunda ele irá se mostrar, portanto, aconselhador e compreensivo para com as questões relativas à dimensão afetiva e volitiva. Trata-se daquele que, não só defende a necessidade da festa e da liberação, como também dela participa e bebe e dança sem, no entanto, perder a lucidez (a “dança” da melodia em torno de uma “nota-chão” é solidária a esta imagem). Não se trata de outro etos, mas do mesmo, que atenua o efeito ameaçador que o primeiro verso cria para a face do co-enunciador. Dirigindo-se pela primeira vez na canção a este, através do pronome “seu/sua”, o enunciador não usa o imperativo (“deixe”), mas o infinitivo, que, como dissemos mais acima, sugere indefinição e, portanto, liberdade (sentido sobreposto ao do próprio verbo: deixar). O etos, na segunda estrofe, então, se abranda ao

propor a liberação. A cobertura melódica não precisa ser modificada, uma vez que se desenvolve em escala modal, que, como vimos, já prevê esse efeito de sentido. A letra então faz ressaltar a dimensão pulsante da melodia, e a dimensão hedônica tematizada por ela se materializa musicalmente pela dança (dança *pop*, isto é, livre, “solta”) a que não só a estrutura melódica, mas também os arranjos convidam. Intencionalmente ou não, na gravação de Milton Nascimento, é este quem canta a estrofe que desenha a primeira versão deste etos e é Beto Guedes o intérprete da estrofe que delinea o novo aspecto do mesmo, havendo pois uma coerência perfeita entre a vocalidade intrínseca à canção (melodia e texto) e as vozes que inauguraram sua execução pública³⁵³. Na verdade, trata-se do etos do jovem lúcido e experiente, que, em um primeiro momento, mostra-se violento e imperativo para romper com seu passado ideológico e, num segundo momento, estrategicamente brando e liberal ao propor para o co-enunciador que ele liberte sua energia interior.

3. Místico e extático: o abrandamento do etos na segunda estrofe mantém-se na terceira estrofe sob uma outra feição, qual seja, a da alusão ao etos religioso. Cabe lembrar que, antes de iniciar-se essa estrofe, tem lugar na gravação de Milton Nascimento (e também na dos Doces Bárbaros) uma vinheta que insere a canção no

³⁵³ Some-se a isso a própria corporalidade dos dois intérpretes. Compare-se o aspecto lânguido e denso de Milton Nascimento e a leveza de Beto Guedes, com seu corpo magro e cabelos compridos (cf. as capas dos discos “Minas” (1975) e “Amor de índio” (1977) respectivamente.

regime tonal, uma vez que quebra-se a monotonia do fraseado modal que encobre toda a letra e adentra-se em um novo percurso melódico. Aí também intensificam-se as batidas, avolumam-se a quantidade e a intensidade dos instrumentos, especialmente as guitarras distorcidas e os teclados, e é o contra-baixo que conduz a melodia principal. Seria ingênuo, no entanto, ver nesta passagem apenas uma forma de quebrar a monotonia da canção. Mais do que isso, ela cumpre a função de reiterar o contraste do primitivo com o moderno, ao mesmo tempo reforçando o pano de fundo pop ou jazzístico sobre o qual se desenvolve o fio melódico principal. Esse pano de fundo é importante, uma vez que se trata de uma canção urbana dirigida a um público jovem pretendendo trabalhar uma questão do momento. Por outro lado, é uma época em que começa a aflorar o posicionamento pop no interior do grupo, representado por mineiros mais jovens, como Beto Guedes, Lô Borges, Flávio Venturini. O primeiro só vai lançar o primeiro disco solo em 1977, sendo a participação em “Fé cega...” uma de suas primeiras aparições em disco. No entanto, mesmo a melodia da vinheta imita o gesto da melodia principal, desenvolvendo um ciclo que se repete várias vezes até retornar à seqüência inicial. Inicia-se, então, a terceira estrofe, que vai simular o etos religioso.

Esse etos é traduzido por um tom pastoral marcado lingüisticamente pelas seguintes operações:

* Emprega os verbos no infinitivo, procedimento que ao mesmo tempo instaura uma temporalidade aberta, suaviza a imperatividade de sua enunciação

evitando lançar mão das formas do imperativo verbal, que poderiam fazer o discurso soar autoritário; tal gesto constitui marca não de um discurso religioso arquiteitual, que prefere lançar mão de uma franca imperatividade apoiando-se em sua auto-proclamada ligação com o Sujeito divino³⁵⁴ (v. p. 78), mas de um discurso

³⁵⁴ Atente-se para este texto didático acerca da Bíblia, que põe explicitamente a questão do uso do imperativo no Velho Testamento:

“Eu sou o Senhor teu Deus, que te tirei da terra do Egito, da casa da servidão. Não terás outros deuses diante de mim” (Êxodus 20,2-3).

É necessário um exame dessa frase para dimensionar o que fora transmitido e recebido pelos Israelitas ao ouvi-la. Em primeiro lugar é um Deus que demonstrou amar os “Filhos de Abraão” ali remanescentes libertando-os de uma servidão e que por isso merece uma demonstração de amor como resposta. Em seguida começam-se as formas de se dar a resposta, como reconhecimento e que só pode ser outra demonstração de amor e de fidelidade em retribuição. Por isso ela vem expressa em uma forma negativa do imperativo, após uma expressão tangencial, deixando de ser assim uma ordem imperativa positiva e direta, como aquelas da Criação ou aquelas após o pecado, tal como se pode observar:

“...Frutificai e multiplicai-vos; enchei a terra e sujeitai-a; dominai...” (Gn 1,18)

“...em dor darás à luz filhos (...) e ele te dominará. E ao homem disse: (...) maldita é a terra por tua causa; em fadiga comerás dela (...) comerás das ervas do campo. (...) comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó, e ao pó tornarás” (Gn 3,16-19).

“Frutificai..., multiplicai..., enchei... sujeitai...; dominai” “darás..., ...dominará..., ...maldita é..., comerás..., ao pó tornarás” são expressões imperativas positivas, enquanto que no Decálogo há uma maneira diferente de ordenar, da forma “... não terás...”, após uma ampla e carinhosa exposição de motivos tal como um pai dizendo ao seu filho:

“Eu sou o teu pai que te sustento e paguei a tua escola com muita dificuldade e trabalho; não me trairás, não darás ouvidos a estranhos e não te desviarás de mim, não perderás o ano escolar.”

Seria isso uma ordem? Parece mais um pedido, um apelo de amor, feito após a prática de um ato que o tenha demonstrado, como se dissesse:

“Fui Eu quem livremente te libertou da escravidão: não me troques por outro Deus, que nada fez por ti: Não terás outros deuses diante de mim. Não farás para ti imagem esculpida, nem figura

secundário, de vulgarização, o chamado **catecismo**, dirigido a grupos de jovens. Trata-se, portanto, de figurar o etos de animador desses grupos, o jovem mais experiente que seus colegas e que toma para si o papel de líder das discussões, dos estudos da doutrina, e mais especificamente o do puxador de cânticos alegres e doutrinários;

* Faz citação de metáforas religiosas, assemelhando-se com isso ao próprio catecismo católico, que busca fazer de tais metáforas seu apelo propagandístico para atrair os jovens;

* Faz alusão à topografia dos textos bíblicos através das metáforas “plantar o trigo”, “refazer o pão”; “beber o vinho”. Ao mencionar as duas primeiras ações acima, remete o ouvinte à cenografia da peregrinação de Cristo, que, conforme se lê nos textos bíblicos, amiúde através de parábolas, constrói analogias entre a prática devota e a prática do trabalho. Assim, em Lucas 15, recomenda aos apóstolos a observar o cuidado que os pastores têm com suas ovelhas; e, em Mateus 13, chama os seguidores a observar a labuta dos trabalhadores do campo, especialmente o gesto do semeador de mostarda. Há assim uma breve alusão ao gesto do pregador que contempla o trabalho físico para sugerir o trabalho espiritual. A segunda ação,

alguma do que há em cima no céu, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás diante delas, nem as servirás...”

por sua vez, lembra a cenografia da Santa Ceia, em que Jesus, no cenáculo, convida os apóstolos a beberem o vinho. Configura-se aí mais uma vez o etos do líder, do qual cada gesto, cada ato, cada movimento do corpo é calculadamente simbólico e pedagógico. Mais uma vez, a melodia se encaixa nessas alusões ao etos religioso, uma vez que elas remetem justamente à figura a um só tempo contemplativa e animante, mística e lúcida do corpo do enunciador, em coerência com o jeito “mântrico” do fio melódico que encobre os versos.

No entanto, não é senão momentaneamente que esse etos religioso é imitado. A alusão a esse etos apenas se acrescenta como parte do etos do jovem lúcido e experiente, que sabe usar várias linguagens para convencer a audiência e reagir a propostas arcaicas. E essa não é senão a imagem que o próprio cancionista apresenta de seu fazer. Aos adversários ideológicos ou não, ele **reage** com a linguagem musical e verbal da “faca amolada”; aos que se iludiram e/ou foram hipnotizados e/ou se deixaram reprimir pelas propostas do adversários, ele **convida** ao “deixar brilhar”, ao “renascer”, ao “**ser** muito tranquilo”; mas aos acomodados, que pensam que o dia virá sem trabalho, bastando esperar, ele **recomenda** o “plantar”, o “refazer a cada dia”. Ao mesmo tempo ele conhece a linguagem da metáfora, da referência ao texto religioso, e da própria conjugação letra e música (incluindo aí o

(Bezerra, 1998)

trânsito entre os regimes musicais - modal <=> tonal) que a enunciação implica. É sintomático que a estrofe final da canção seja uma combinatória de vários trechos de versos, como já mostramos acima, iconizando esse etos flexível e habilidoso do enunciador.

A canção, portanto, não é religiosa (embora possamos assimilar o etos acima referido com o da própria flexibilidade da pregação cristiana, que ora age com violência com os “vendilhões do templo”, ora afaga as crianças e consola os enfermos). Não se optou por gêneros musicais populares mais consonantes com o etos religioso evangelizador, como seriam o negro *spiritual* ou o *gospel*, nem por um arranjo com corais, trombetas, harpas ou instrumentos do gênero³⁵⁵. Aqui trata-se tão somente de um empréstimo da palavra e do etos religiosos afim de compor uma metáfora que se contraponha a outra usada por um antigo discurso da música popular. Trata-se, portanto, não de um ato de devoção, tal como seriam certas canções de Roberto Carlos (“Jesus Cristo, eu estou aqui”, “O homem”, “Ave Maria” etc.), mas de uma posição ideológica remetida ao mesmo tempo à memória e à audiência, coerente, assim, com uma função auto e heteroconstituente.

c.3) Referência à palavra e ao etos religiosos

³⁵⁵ Na gravação de Milton Nascimento há apenas um órgão, que participa muito sutilmente do arranjo.

Até agora vimos como canções do posicionamento do Clube da Esquina trabalham a alusão à palavra religiosa. Tal alusão assume uma função metafórica na medida em que a palavra cristã é ressignificada para fins específicos. Dá-se aí não um embate polêmico, mas um empréstimo de caráter convergente: os sentidos não são subvertidos; ao contrário, é justamente seu aspecto metafórico bem como seu valor axiológico que é útil para uso de canções. Como “Irmão de fé” e “Fé cega faca amolada”, temos: “Maria, minha fé”, “Crença”, “Sacramento”, “Cio da terra”, “Credo”, “Coração de estudante”, e muitas outras.

Mas há também canções como “Paixão e fé”, “Sentinela”, “Cálix bento”, entre outras, onde há uma interdiscursividade mais decisiva e explicitada para com o discurso religioso, tanto no que diz respeito às letras como na melodia, incluindo aí os arranjos. Examinaremos mais detidamente “Paixão e fé”, de Tavinho Moura e Fernando Brant:

*Já bate o sino, bate na catedral
E o som penetra todos os portais
A igreja está chamando seus fiéis
Para rezar por seu senhor
Para cantar a ressurreição
E sai o povo pelas ruas a cobrir
De areia e flores as pedras do chão
Nas varandas vejo as moças e os lençóis
Enquanto passa a procissão
Louvando as coisas da fé
Velejar, velejei
No mar do Senhor*

*Lá eu vi a fé e a paixão
Lá eu vi a agonia da barca dos homens*

*Já bate o sino, bate no coração
E o povo põe de lado a sua dor
Pelas ruas capistranas de toda cor
Esquece a sua paixão
Para viver a do Senhor*

(“Paixão e fé”, Tavinho Moura / Fernando Brant, por Simone, 1977,
e por Milton Nascimento, 1978)

É importante chamar atenção, inicialmente, para a união dentro de um mesmo sintagma das duas palavras-chave vistas anteriormente (“paixão” e “fé”), expressas logo no título da canção, e para a vinculação dessas palavras ao cerimonial católico, mas especificamente àquele que se dá no âmbito da religiosidade popular do interior de Minas, conforme cenário construído na canção (“E sai o povo pelas ruas a cobrir / de areias e flores as pedras do chão”). São, como se pode perceber, as mesmas palavras usadas em “Fé cega faca amolada”, só que utilizadas diretamente na acepção que o discurso religioso lhes conferiu, configurando-se assim como uma reportagem mais explícita ao discurso católico. Seu uso, portanto, é distinto do uso do grupo de canções analisados ou referidos anteriormente, pois não se trata de metáfora nem de mera alusão. Procedese, na primeira estrofe, então, a uma descrição de uma cena que figuraria a “paixão e fé”. São componentes dessa cena:

a) atores:

* O sino, o som, a igreja, o “Senhor”, a ressurreição, em suma, objetos e figuras representantes da Igreja Católica: “as coisas da fé”;

* Os fiéis, o povo, as moças, a procissão;

b) topografia:

- * Catedral, ruas, areia e flores, as pedras do chão, varandas, lençóis;

c) cronografia:

* Não explicitada; apenas o advérbio “já” sugere que a cena se passa num início de manhã.

* A cena da festa religiosa indica também que ela deve se passar num Domingo de Páscoa, principal festa cristã que, anualmente, celebra a ressurreição de Jesus Cristo entre 22 de março e 25 de abril.

Essa cena apresenta, ademais, diversas ações executadas por seus atores, alguns dos quais são objetos ou destinatários dessas ações:

- * O sino bate;
- * O som penetra todos os portais;
- * A igreja chama os seus fiéis;
- * Rezar por seu senhor;
- * Cantar a ressurreição;
- * Sai o povo pelas ruas a cobrir;

* Passa a procissão;

* Louvando as coisas da fé;

Essa descrição, por si mesma, já indica uma referência a uma das maneiras de ser própria da religião cristã, que consideramos ética. Maingueneau (1989) estabelece três registros estreitamente articulados sobre os quais a incorporação ética atua:

- A formação discursiva confere “corporalidade” à figura do enunciador e, correlativamente, àquela do destinatário, ela lhes “dá corpo” textualmente;

- Esta corporalidade possibilita aos sujeitos a “incorporação” de esquemas que definem uma maneira de habitar o mundo, a sociedade;

- Estes dois primeiros aspectos constituem uma condição da “incorporação” imaginária dos destinatários ao corpo, o grupo de adeptos ao discurso. (: 48, grifo nosso)

Assim, a letra de “Paixão e fé” faz uma descrição de um estereótipo relativo a um esquema de organização corporal da religião católica (a cerimônia popular), o que pode ser interpretado como uma referência. Como já esclarecemos anteriormente, tem-se aqui a consideração não de um texto verbal, evidentemente, mas de um esquema gestual interssemiótico composto pelos seguintes gestos, reveladores de papéis desempenhados pelos dois principais atores: o clero e os fiéis:

* Fazer bater o sino na catedral chamando os fiéis (clero);

- * Rezar (ambos);
- * Cantar (ambos);
- * Cobrir as ruas de areia e flores (fiéis);
- * Agitar lençóis (fiéis - as “moças”);
- * Sair em procissão (ambos);
- * louvar (ambos);

Se abstrairmos ainda mais, chegaremos a um esquema de dois gestos enunciativos:

- * A Igreja (“o sino”, “a catedral”, “o som”, “a igreja”) - **ordena**
- * Os fiéis (“os fiéis”, “o povo”, “as moças”, “a procissão”) - **obedecem**

O que configura uma das propriedades do discurso religioso, qual seja a instituição de dois sujeitos assimétricos em relação irreversível.

Toda essa cena se insere num plano enunciativo composto pelo enunciador em posição de observador. Há, assim, duas cenas concêntricas: uma composta pelo esquema da /festa religiosa popular/ (cenografia) e outra pelo sujeito que observa essa cena “do alto” ou que a relata como quem relata um acontecimento para um co-enunciador, que seria o ouvinte da canção (/observação de uma festa religiosa

popular/ - cena genérica). Na segunda estrofe, o enunciador revela ter um dia tomado parte da cenografia (“velejar velejei / no mar do Senhor / lá **eu vi** a fé e a paixão”) e enuncia sua posição crítica (“lá **eu vi** a **agonia** da barca dos homens”), o que marca uma relação conflituosa entre as duas cenas.

Na medida em que é revelada a participação do sujeito enunciador na cenografia descrita na estrofe anterior, esta é requalificada através de uma configuração metafórica, a de um barco que veleja no mar. O que parecia ser uma mera descrição cenográfica converte-se em comentário crítico de caráter subversivo³⁵⁶: a “fé e a paixão” são associadas paradigmaticamente à “agonia da barca dos homens”, provavelmente em naufrágio:

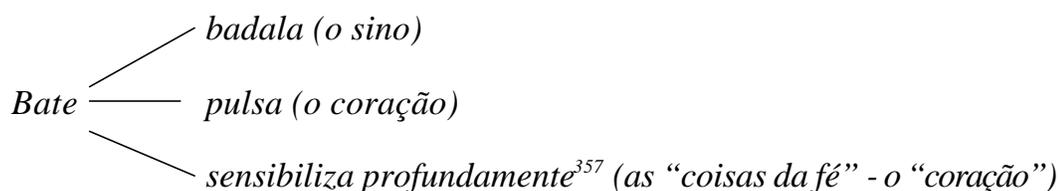
<i>Lá eu vi a</i>	<i>fé e a paixão</i>
	<i>agonia da barca dos homens</i>

A metáfora marca talvez uma associação às avessas entre a cenografia referida e uma cena validada do discurso religioso, contida no Antigo Testamento (Gênesis, 7), qual seja a da Arca de Noé. Se essa hipótese for correta, há aí também uma subversão, pois na lenda bíblica a “barca dos homens” é uma barca da salvação, e

³⁵⁶ O termo bem se aplica, se considerarmos que na subversão, conforme o sentido comum, o sujeito está inserido no sistema do qual diverge.

não da “agonia”. A cena validada é distorcida, como se a barca da salvação, representada pela “fé” (salvadora) e a “paixão” (daquele que veio para nos salvar), naufragasse ao final de sua travessia ou, melhor, terminasse por ficar à deriva. Trata-se, então, ao mesmo tempo, de **alusão metafórica**, o que mostra que a ocorrência de tal fenômeno não é exclusiva daqueles casos em que acontece uma distância maior entre as duas práticas discursivas, e da **subversão de uma cenografia validada**.

Na quarta estrofe, o enunciador faz menção de novamente descrever a cena sob a mesma linha melódica da primeira estrofe. Ela inicia exatamente com a mesma oração da primeira, porém abrevia-se o percurso e, na segunda oração, resume-se o esquema **ordenar-obedecer** metaforizando-se o verbo “bater”, que passa, em sincronia com “coração”, a relacionar-se com mais dois sentidos provenientes do interdiscurso. Temos assim:



A palavra “coração”, por sua vez, além de atuar sintagmaticamente com o

³⁵⁷ Como no sentido corriqueiro: “essa revelação bateu forte em mim”.

verbo “bater” na metaforização indicada acima, entra em relação paradigmática com a palavra “catedral” da primeira estrofe. O efeito é duplo: retoma-se sinteticamente um esquema já configurado no primeiro verso para dar continuidade à atitude subversiva iniciada no refrão (continuidade indicada pelo encadeador “e”); faz-se alusão, através da enunciação, ao etos quase automático, repetitivo, instantâneo do esquema de ações e hábitos da cerimônia religiosa popular.

Inicia-se então mais uma vez o posicionamento crítico:

*E o povo põe de lado a sua dor / Pelas ruas capistranas de toda cor /
Esquece a sua paixão / Para viver a do Senhor.*

Na realidade, a divergência não é claramente apresentada, pois os gestos atribuídos ao “povo” (“pôr de lado a dor” e “esquecer a sua paixão para viver a do Senhor”) não apresentam nenhuma marca de negatividade ou de depreciação que os desvalorize. Infere-se, no entanto, pela qualificação “agonia”, atribuída na estrofe anterior a toda a cena da cerimônia religiosa descrita na primeira estrofe, que essa atribuição tem caráter divergente.

Pode-se dizer, então, que o enunciador interpreta todo o esquema gestual religioso referente à cerimônia religiosa como uma alienação, tal como considera Marx:

Em algumas das mais conhecidas palavras de Marx, a religião é o coração de um mundo sem coração, o ópio - ou lenitivo - das massas sofredoras. O caminho para a felicidade real passa, assim, pela

possibilidade de os próprios homens se libertarem do tipo de vida que os levava a ansiar por esse substituto. (Kiernan, in Bottomore, 1988: 316)

Essa posição, de oposição direta ao discurso religioso, no entanto, é isolada. Conhecemos apenas um outro texto do posicionamento que expressa opinião semelhante. Trata-se de uma paródia da Oração ao Pai Nosso, de autoria de Fernando Brant e declamada por Milton Nascimento em um especial da Rede Globo dedicado ao cantor:

Pai nosso que não estás aqui, / Sacrificado são os vossos filhos / Secos e estéreis são os nossos ventres / Tristes e famintos são os nossos homens // Pão nosso de cada dia, / Vinde a nós de ônibus, de carro ou de trem / Aqui na Terra³⁵⁸. (“Oração ao pai”, Fernando Brant, 1980)

Voltando a “Paixão e fé”, percebe-se que ela é uma canção que se utiliza de três mecanismos na sua relação interdiscursiva para com o discurso religioso:

- 1. referência ética:** remete o ouvinte para uma configuração ética da Igreja Católica, a da festa popular religiosa, através da descrição de uma cenografia;
- 2. alusão metafórica:** remete ao arquitexto religioso mediante metáfora subversiva.

³⁵⁸ Transcrição aproximada.

3. subversão de uma cenografia validada: distorce cenas validadas dos arquitextos católicos afim de reforçar a expressão da posição crítica.

Há ainda um quarto tipo de remissão ao Catolicismo, que consiste na **alusão musical**, incluindo aí a melodia e os arranjos. Quanto a estes últimos, nas duas gravações que a composição recebeu, conforme elementos do corpus, isso se observa. Na gravação de Milton Nascimento (1978), o cantor é acompanhado pelo coral infantil Canarinhos de Petrópolis, sob regência do frei José Luiz. O arranjo vocal, de Tavinho Moura e Vermelho, imita nitidamente o estilo sacro dos corais religiosos, complementado pelo órgão executado pelo tecladista Flávio Venturini. No caso da gravação de Simone, não há coral, e sim um vocal executado pela própria cantora, que inicialmente simula um murmúrio de orações e, depois, um efeito acústico semelhante ao que ocorre nas igrejas ou catedrais.

Independentemente dos arranjos, a própria melodia de “Paixão e fé” tem algo semelhante às canções religiosas. A sinuosidade de seu perfil melódico, com saltos amplos e irregulares, lembra a música barroca, expressão musical de inspiração religiosa que tanta influência exerceu sobre a cultura mineira. Esse gesto imitativo reforça mais ainda o propósito subversivo da canção: disfarçada de canção religiosa, “Paixão e fé” envolve, num primeiro momento, o ouvinte em um aparente “clima” de êxtase místico. Em seguida, porém, o texto verbal, mesmo sob a melodia pseudo -sacra, que prossegue até o fim, desmascara a ideologia religiosa, explicitando o que julga ser o seu verdadeiro caráter: a alienação (“lá eu vi a fé e a paixão / lá eu vi a agonia na barca dos homens”; “o povo põe de lado a sua dor /

para viver a do Senhor”).

c.4) Imbricação interdiscursiva canção-religião

Mesmo canções como “Paixão e fé” e “Cálix Bento”, que fazem referências e alusões tanto verbal como melodicamente mais explícitas à palavra e ao etos religioso, não podem ser consideradas religiosas na medida em que vão de encontro a algumas propriedades do discurso religioso. “Paixão e fé”, por exemplo, transgride diversas marcas e propriedades do discurso religioso, pois:

- * Contesta a prática religiosa popular acusando-a de alienação;
- * Ao fazê-lo, denuncia a ilusão da reversibilidade (“esquece a sua paixão / para viver a do Senhor”);
- * Subverte cena bíblica aludida;

O ápice de aproximação entre o discurso lítero-musical e o discurso religioso é a produção da *missa musical*, missa em que a parte cantada é produzida por compositores populares. É composta uma canção para cada parte da missa, sendo que cada uma delas tem autonomia e pode ser gravada em disco e comercializada normalmente. No caso do posicionamento mineiro, há a “Missa dos Quilombos”, celebrada primeiramente em novembro de 1981, em Recife, por D. Helder Câmara, D. José Maria Pires e D. Pedro Casaldáliga. Este último é, juntamente com Pedro

Tierra, o autor dos textos, que receberam melodias de Milton Nascimento. A liturgia contou ainda com a participação do músico mineiro Flávio Venturini (teclados).

A missa foi organizada para celebrar o Dia da Consciência Negra (20 de novembro) e a causa do povo negro, como uma espécie de “confissão de máxima culpa cristã diante de Deus e da História”³⁵⁹ pela omissão e cumplicidade da Igreja para com a escravidão negra e suas conseqüências.

Vale lembrar que “Missa dos Quilombos” não foi a primeira no gênero. Em 1971, inspirada na canção “A morte do vaqueiro” (Nelson Barbalho / Luiz Gonzaga), foi idealizada e celebrada pelo Padre João Cância a “Missa do Vaqueiro”. Animada por Luiz Gonzaga e pelo Quinteto Violado durante vários anos, a missa teve suas canções compostas por Janduhy Finizola e foi gravada em 1976 e 1991 pelo Quinteto Violado, continuando a ser realizada todos os anos até o presente. Pode-se citar também a “Missa da Terra-Sem-Males”³⁶⁰ (1979), com textos de D. Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra e canções de Martin Coplas; e as Celebrações Populares em Memória de Canudos (1984), que têm a participação de artistas como Gereba, Pingo de Fortaleza, Wilson Aragão, Fábio Paes etc.

³⁵⁹ Do prefácio ao encarte do LP “Missa dos Quilombos” (Milton Nascimento, 1982).

³⁶⁰ Ao que nos consta, as canções dessa missa jamais foram editadas em disco. O único registro fonográfico que conhecemos é o de Diana Pequeno, que melodizou a “Abertura” (“Missa da Terra-Sem-Males”, Diana Pequeno / Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra, 1982).

Nesses casos, pode-se dizer que se trata de canções populares de interface religiosa. Na “Missa dos Quilombos”, a maior parte de seus títulos não têm a singularidade que costumam ter os títulos das canções populares. Assume-se o título das seções da estrutura da missa. Tem-se, então:

- * “Comunhão”;
- * “Rito penitencial (Kyrie)”;
- * “Aleluia”;
- * “Ofertório”
- * etc.

A estrutura textual da maioria delas, evidentemente, é condicionada pelas marcas do discurso religioso. No plano da intertextualidade, por exemplo, percebe-se a incorporação de estruturas e fragmentos de textos da missa tradicional. No que tange à estrutura, destaca-se a existência de uma heterogeneidade na forma de execução das canções, havendo partes cantadas em coro ou em solo, e outras partes recitadas coletivamente ou individualmente. Há também a presença de fórmulas textuais da missa convencional como “recebe, Senhor” (“Ofertório”), “Aleluia” (“Aleluia”), “O Senhor é santo” (na canção do mesmo nome) etc. Nesta última, inclusive, também a melodia da famosa canção religiosa (“O Senhor é santo”, autor anônimo) reveste o refrão. Há, assim, uma imitação captativa das canções

tradicionalmente religiosas que compõem o ritual litúrgico.

Quanto ao conteúdo, percebem-se claramente propriedades do discurso religioso (ainda que cenários, entidades e personagens sejam transfigurados³⁶¹), quais sejam o estabelecimento de dois planos irreversíveis, o divino e o material, e da ilusão de reversibilidade entre eles:

*Aleluia... // Fala Jesus, a Palavra de Deus: / tu tens a palavra //
Aleluia... // Irmão que fala a Verdade aos irmãos, / dá-nos tua nova
Libertação. Quilombolas livres do lucro e do medo, / nós viveremos o teu
Evangelho / nós gritaremos o teu Evangelho! // Aleluia... / Nenhum poder nos
calará! / Aleluia... // Contra tantos mandatos do Ódio / Tu nos trazes a Lei do
Amor. / Frente a tanta mentira / Tu és a Verdade, Senhor // Entre tantas
notícias de morte, / Tu tens a Palavra da Vida... (“Aleluia”, Milton
Nascimento / D. Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra, 1982).*

Donde:

* No plano terreno:

+ : Irmãos - Quilombolas - nós

³⁶¹ Há no discurso da Missa uma transfiguração semelhante à que encontramos nas canções do posicionamento catingueiro: a deportação do povo negro escravizado é a deportação do povo hebreu para o Egito; Zumbi é o Moisés negro; etc.

- : lucro - medo - poder - mandatos do Ódio - tanta Mentira - notícia de Morte

* No plano divino:

Jesus - Deus - Irmão - Verdade - Libertação - Evangelho - Amor - Vida

* Reversibilidade:

fala a palavra - dá-nos - viveremos o teu Evangelho - trazes a Lei - tens a Palavra

Observa-se, ainda, a presença das antíteses Mentira - Verdade, Ódio - Amor, Morte - Vida, e, em outras canções, carne vendida - amar, gritos calados - cobrar (“A de Ó”, Milton Nascimento / D. Pedro Casaldáliga / Pedro Tierra, 1982); paz cedida - paz conquistada (“Rito da paz”, idem, ibidem) etc.

Por outro lado, os gêneros musicais escolhidos são profanos e estranhos à tradição eclesial: sambas, maracatus, afoxés etc. A legitimação de gêneros de origem afro-brasileira faz parte do próprio gesto de retratação e rendição que a Missa pretende simbolizar.

Mas supomos que a “Missa dos Quilombos”, como as outras missas orientadas para categorias específicas, não é senão uma marca de um procedimento divergente da posição oficial dentro da Igreja Católica. Foi a chamada Teologia da Libertação que instituiu essa aproximação entre a linguagem litúrgica e a Música Popular Brasileira, reconhecendo esta como um legítimo porta-voz dos interesses populares. Tais missas, porém, parecem nunca ter deixado de ser olhadas como um

evento exótico, sem repercussão na prática litúrgica como um todo. Mas, independentemente do preconceito ideológico, o fato é que o caráter espetacular da missa, que tem diretamente a ver com a presença da música popular e todo o aparato que ela implica, dificulta a repetibilidade que o ritual exige.

Por sua vez, no que tange à prática lítero-musical brasileira, é necessário ver que, se as canções se adaptam às estruturas, marcas e propriedades do discurso religioso, elas são preservadas em sua identidade de canção, sofrendo os mesmos investimentos enunciativos das outras produções do autor. Tanto é, que Milton Nascimento gravou um disco baseado nas canções da missa (“Missa dos Quilombos”, Milton Nascimento, 1982). Esse disco, apesar de ter sido gravado ao vivo no interior de uma igreja, apresenta apenas as partes cantadas das canções, em coro ou em solo, eliminando as partes recitadas com exceção do discurso final de D. Helder Câmara (“Invocação à Mariama”). Ou seja, ao se conformar a uma mídia, as canções se desligam daqueles trechos que não se adequam ao novo formato (trechos que permanecem no encarte do disco) e tomam o curso normal das canções comuns. O mesmo ocorre com a “Missa do Vaqueiro”³⁶² e com algumas canções da “Celebração Popular em Memória de Canudos”³⁶³

³⁶² Cf. disco homônimo do Quinteto Violado (op. cit.).

³⁶³ Cf. as canções do Padre Enoque de Oliveira, gravadas por Fábio Paes (op. cit.).

Desse modo, embora algumas canções de Milton Nascimento alcancem o máximo da imbricação com o discurso religioso e se tornem canções religiosas, elas jamais perdem sua interface com a prática discursiva da Música Popular Brasileira, tornando-se discursos fronteiraços e ambivalentes. Assim, o que pode ser encarado como penetração do discurso religioso sobre a Música Popular Brasileira, pode ser encarado como o contrário, a penetração do discurso da Música Popular Brasileira sobre a prática discursiva religiosa.

4.4 As fontes legitimantes da canção popular brasileira

*“... essa melodia não se acaba
quando eu resolver parar de cantar!”*

(“Com a boca no mundo”, Rita Lee / Luiz Sérgio e Lee Marcucci, 1976)

Vimos que os discursos constituintes dizem-se ligados a fontes legitimantes. O discurso científico faz apelo à Verdade, à Racionalidade, à Lógica; o discurso filosófico, à “Busca pelo sentido da existência”, ao “Questionamento intrínseco à natureza humana”; o discurso jurídico, à Verdade dos fatos, à Justiça, à Lei; o discurso religioso, a Deus, ao Absoluto, à Fé; e o discurso literário à Beleza estética, à Expressividade, ao Sublime.

Apesar de pertencer à família dos discursos artísticos, da qual também a literatura faz parte, a canção popular se põe como ligada a fontes legitimantes específicas. É preciso notar que, muitas vezes, essas fontes se apresentam figuradas sob a forma de várias entidades. A mais comum delas é a “**energia**”, talvez como uma referência à materialidade da própria música, ondas sonoras produzidas e modeladas pelo aparelho fonador (canto) ou pelos instrumentos. Normalmente o discurso lítero-musical brasileiro diz-se ligado a essa entidade, que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo

mais que diga respeito à prática discursiva, apresentando-se como condutor e propagador de uma energia. Vejamos exemplos:

* Em relação à **dança**, Gilberto Gil figura a energia como um “sopro divino” que vem do chão onde se dançam as danças nordestinas:

*Debaixo do barro do chão da pista onde se dança / Suspira uma
sustança sustentada por um sopro divino / Que sobe pelos pés da gente e de
repente se lança / Pela sanfona afora até o coração do menino // Debaixo do
barro do chão da pista onde se dança / É como se Deus irradiasse uma forte
energia / Que sobe pelo chão / E se transforma em ondas de baião, xaxado e
xote / Que balança a trança do cabelo da menina, e quanta alegria! (“De
onde vem o baião”, Gilberto Gil, 1976)*

* Muitas vezes essa energia é associada à vibração produzida pelo **instrumento**, seja ele o tambor:

*Ô nega, que baque é esse? / chegou pra me baquear / nega, tu não se
avexe / meu corpo remexe sem se perguntar porquê // ... // o verão chegou / o
sol já saiu / pra tirar teu mofo / e o maracatu passou / já com o bombo
batendo fofo / só quem vai atrás / é capaz de entender / toda essa magia / a
nega dançando / e a negrada babando na fantasia. (“Que baque é esse?”,
Lenine, 1997)*

Seja ele a guitarra:

*Minha guitarra, companheiro, / fala o idioma das águas, das pedras /
dos cárceres, do medo, / do fogo e do sal // Minha guitarra leva os demônios
/ da ternura e da tempestade. / É como um cavalo, / que rasga o ventre da*

*noite / beija o relâmpago / e desafia os senhores da vida e da morte. //
Minha guitarra é minha terra, companheiro. / É o arado que semeia na
escuridão / um tempo de claridade. / Minha guitarra é meu povo,
companheiro!. (“Semeadura”, Vitor Ramil / Fogaça, por Vitor Ramil, 1984,
trecho declamado)*

* Outras vezes essa energia pode estar associada à energia vital da respiração e conseqüentemente é dos instrumentos de sopro que emana essa energia:

*Um saxofone num bar / me faz respirar / sempre que o amor / provoca
em mim falta de ar... (“Choro pro Zé”, Guinga / Aldir Blanc, 1993)³⁶⁴*

* Por vezes, também relacionando com o ar e o vento, a canção pode figurar essa energia como uma luz que ilumina o povo através do cancionista:

*... A brisa traz a música / que na vida é sempre a luz mais forte / e
ilumina a gente além da morte // Vem a mim, ó música! / Vem no ar / Ouve
de onde estás a minha súplica / Que eu bem sei talvez não seja a única //
Vem a mim, ó música! / vem secar do povo as lágrimas / Que todos já /
sofrem demais / e ajuda o mundo a viver em paz. (“Súplica”, João Nogueira /
Paulo César Pinheiro, 1994)³⁶⁵*

³⁶⁴ Cf. também, dos mesmos autores, “Samba de um breque”, por Fátima Guedes, 1995, e por Leila Pinheiro, 1996.

³⁶⁵ Cf. também, dos mesmos autores e mesma data, “O poder da criação” e “Minha missão”.

* Expressões como “**magia**” e “**vibração**” são também usadas para referir-se à inexplicável força que o faz dançar, cantar, criar:

*Com a nossa alma e nossa arte despertamos paixões / é a nossa
fábrica esta fonte de emoções / Ao som dos violinos saltam bailarinos no ar /
Nos refletores os atores vão brilhar, mostrar / que a vida é um palco pronto
pra se dar / São os quadros que os pintores vão eternizar // É a nossa parte,
nossa face oculta, nossos porões / A nossa **mágica invisível**, nossos dons / É
a nossa voz cruzando os mares, as fronteiras, nações / Nossos valores não
têm cores, tem diversos sons, / diversos tons, semeando sonhos, pra que
pressa de acordar (“Canto do Lobo”, Gilson Peranzeta/ Nelson Wellington)*

* É, às vezes, atribuída à canção associada a raízes étnicas:

*Lá vem a força / lá vem a magia / que me incendeia o corpo de alegria
/ lá vem a santa maldita euforia / que me alucina, me joga e me rodopia // Lá
vem o canto, o berro de fera / lá vem a voz de qualquer primavera / lá vem a
unha rasgando a garganta / a fome , a fúria, sangue que já se
levanta... (“Raça”, Milton Nascimento / Fernando Brant, 1989)*

Outra fonte legitimante à qual se apegam o discurso lítero-musical é a **Expressividade**. Nesse caso, a canção julga-se detentora de um poder especial de expressar que escaparia a outras práticas discursivas. O recurso a esse tipo de fonte legitimante é uma característica comum entre a canção e a poesia. Evidentemente, o ato mesmo de comentar, descrever, narrar sentimentos, lugares, fatos etc., em si já se pretende legítimo. Mas nesses gêneros, mais do que isso, fala-se sobre esse

próprio ato como um poder, um carisma. Nas canções de nosso corpus, pudemos citar os seguintes casos:

* Poder falar, através da canção, de lugares nunca presenciados e comentar essa capacidade na própria canção:

Pra Madagascar / vou rumar / no sertão do Ceará / vou passar / eu levo um mundo / sem fundo, / repleto / de enredos, estradas / pra gente explorar / Cafarnaum / Jericó, Jequié / diga pra Nazaré / que eu não tardo em chegar // lá em Bagdá / vou morar / e se Alá me acostumar / eu vou ficar // eu ouço os ventos / elíseos que sopram / as vozes dos mouros / a me sussurrar / e trago a cobra / do cesto pra perto / pra ver se ela sobe / me ouvindo sambar // sou navegador / sou de meu tempo capitão / não preciso mais do mar / tenho meu motor / ligado aonde quer que eu vá / vou sem sair do meu lugar / estar aqui, viver aqui / que mais isso dirá? / sou de um país / chamado qualquer lugar. (“As 1001 aldeias”, João Bosco / Francisco Bosco, 1997)

* Poder falar com toda propriedade de lugares já presenciados e comentar isso na canção:

*Bonde da Trilhos Urbanos / Vão passando os anos / E eu não te perdi / **Meu trabalho é te traduzir** / Rua da Matriz ao Conde / No trole ou no bonde / Tudo é bom de ver / São Popó do Maculelê / Mas aquela curva aberta / Aquela coisa certa / Não dá entender / O Apolo e o rio Subaé / Pena de pavão de Krishna / Maravilha vixe Maria mãe de Deus / Será que esses olhos são meus? / Cinema transcendental / Trilhos Urbanos, Gal / Cantando*

o Balancê / Como eu sei lembrar de você (“Trilhos urbanos”, Caetano Veloso, 1979)

- * Poder dizer o que é preciso dizer:

Nem uma força virá me fazer calar / Faço no tempo soar minha sílaba / E canto somente o que pede pra se cantar / Sou o que sou, eu não douro pílula // Tudo o que eu quero é um acorde perfeito e maior / Com todo mundo podendo brilhar num cântico / Canto somente o que não pode mais calar / Noutras palavras sou muito romântico. (“Muito romântico”, Caetano Veloso, 1978)

- * Poder falar sobre mistérios insondáveis:

Se alguém me escutar tinindo a garganta / Verá que meu canto desvenda segredos / Acaba mistérios, destrói todos medos / herdeiro da voz sou de Dona Santa / Meu canto é sangue, é pedra que encanta / Desterra o tesouro do chão mais profundo / Eu sou cantante, eu sou Viramundo / Se estou azougado, ninguém me segura / Acima de mim, só Deus nas alturas / Eu sou Pernambuco falando pro mundo. (“Pernambuco falando pro mundo”, Antônio Nóbrega / Wilson Freire, 1981)

- * Poder falar pelo que não pode falar:

Quem cala não consente / as flores sabem mais / da dor que a gente sente / a dor nos vegetais / adornos vegetais. (“Segredo vegetais”, Dércio Marques, 1988)

- etc.

4.5 Os limites do discurso litero-musical brasileiro

*Se você tem uma idéia incrível,
é melhor fazer uma canção,
tá provado que só é possível
filosofar em alemão.*

(“Língua”, Caetano Veloso, 1984)

Dentro do espectro dos discursos constituintes, a literatura parece ser aquele que mais põe problemas para se adequar aos critérios estipulados. Diferentemente dos outros, que, *a priori*, veiculam conteúdos razoavelmente estáveis e previsíveis (definidos no próprio nome: “religioso”, “científico”...), a literatura não tem objeto específico, podendo versar sobre uma infinidade de conteúdos e veicular qualquer outro discurso. Por outro lado, a constituição do *archéion* na literatura dificilmente se dá através do próprio texto literário, sendo necessários gestos extra e paraliterários como os manifestos, as crônicas e as críticas literárias etc. Além disso, à exceção do gênero poético, a literatura não expõe claramente suas pretensões hetero e autoconstituente.

No entanto, pensamos ser a literatura *o mais constituinte dos discursos constituintes*. Justamente por não ter conteúdo previamente definido, por lidar de forma especial com os meios de veiculação, o discurso literário é obrigado a fundar uma expressão discursiva praticamente do nada, ou melhor, da própria matéria de que é feito, a linguagem. Tal como um exegeta que aprende a ler o livro que lhe ensina a ler (Maingueneau e Cossutta, op. cit.), o discurso literário assinala à linguagem uma função que se põe à parte em relação a seu uso ordinário. Ela funda,

assim, a partir da linguagem “normal”, uma forma lingüística especial e, através dela, assinala aos demais usos lingüísticos um lugar “comum”. Desse modo, ela instaura um “divisor de águas” que separa os discursos em “literários” e “não-literários”, em “estéticos” e “não-estéticos”, “belas letras” e “escrita funcional” etc, em suma: a si mesma, dos outros discursos; e, a partir dessa separação, constrói sua prática discursiva.

Quanto ao “conteúdo”, vimos que, na realidade, o escritor não se depara com um horizonte indefinido de temas. Ele inscreve-se em um posicionamento, que elege (tem eleito) conteúdos preferenciais e faz restrições a outros. Na realidade, bem antes de sua primeira publicação, o escritor já tem “freqüentado” a “escola literária” na qual se filia através da leitura de seus autores prediletos, já demarcando sua preferência por certos conteúdos.

Do mesmo modo, a construção do *archéion* se dá discursivamente ou interdiscursivamente. Menos pela citação explícita, como nos discursos filosófico, científico, jurídico ou religioso, a construção do *archéion* literário se dá nos sutis meandros do estilo. Trata-se, para essa prática discursiva de gerir uma repetição constitutiva baseada no **como** fundar, no espaço da linguagem, uma forma lingüística dominante, ou seja, baseada na repetição de seu gesto fundador.

Dado que o discurso lítero-musical, embora não se confunda, tem parentesco com o discurso literário, podemos estender a ele esse mesmo comportamento. O fato de o discurso lítero-musical conter, além do texto, a música, leva à necessidade

de se considerar não apenas a dimensão do narrado ou descrito (em oposição ao vivido), mas também a do cantado (em oposição ao mudo, ou apenas falado).

Sobre a idéia do limite, pensamos que se trata de tematizar-se no limite, isto é, estabelecer a si próprio como um divisor de realidades, sendo capaz de diferenciar duas realidades nascidas a partir da própria canção. Dependendo do posicionamento, essa proposta pode variar desde aquela mais modesta, que separa a realidade vivida sob o auspício da canção, de outra, vivida sem canção; ou ainda aquela, mais clássica, que delimita o mundo traduzido pela canção daquele do reino da concretude; a uma posição mais radical e quase mística, que estabelece uma realidade fundada pela canção e tudo que está antes dessa fundação.

Chico Buarque de Holanda, por exemplo, ele que tem manifestado por várias vezes seu ceticismo em relação ao poder da canção, seguindo a primeira proposta, explicita essas fronteiras nesta letra:

*Qualquer canção de amor / é uma canção de amor / não faz brotar
amor e amantes / porém se essa canção nos toca o coração / o amor brota
melhor e antes // Qualquer canção de dor / não basta a um sofredor / nem
cerze um coração rasgado / porém ainda é melhor / sofrer em dó menor / do
que você sofrer calado // qualquer canção de bem / algum mistério tem / é o
grão, é o germe, é o gen da chama / e essa canção também / corrói como
convém o coração de quem não ama. (“Qualquer canção”, Chico Buarque,
1980)*

O autor concebe três dimensões concernentes ao sentimento amoroso: o

nascimento do amor, o fim do amor, a ausência do amor. Em cada uma delas, ele apresenta a canção como sendo capaz de demarcar fronteiras: o amor que brota sem a canção e aquele que brota com a canção; o sofrimento com e o sofrimento sem a canção; e, por fim, a ausência de amor com a canção e a ausência de amor sem a canção.

Segundo Paulo Eduardo Lopes (Lopes, 1999), no posicionamento do qual Chico Buarque faz parte,

... a canção se opõe quase invariavelmente à “não-canção”, ao “silêncio”, em que estão representados todos os valores disfóricos enquadrados pela “realidade”. Diversas vezes, o “silêncio” ou o “não-canto” cotidiano é mostrado como uma desconstrução, uma demolição do “canto” e dos valores eufóricos que ele manifesta. (: 300)

Noutras palavras, trata-se não apenas em traçar e se pôr no limite, mas de proclamar sua pertinência ao “lado bom”. O autor cita outras canções em que a mesma posição se manifesta:

- * **“Marcha da quarta-feira de cinzas”** (Carlos Lyra / Vinícius de Moraes, 1962). Se Chico afirma que o real nasce melhor quando “tocado” pela canção, essa composição mostra a realidade voltando ao normal disfórico com o fim das canções do carnaval: “Acabou o nosso carnaval / ninguém ouve mais cantar canções / ninguém passa mais / brincando feliz / e nos corações / saudades e cinzas / foi o que restou // Pelas ruas o que se vê / é uma gente que nem se vê, / que nem se sorri...”

- * **“No cordão da saideira”** (Edu Lobo, 1968). “Novamente, o texto fala do fim do 'carnaval', visto negativamente como um /não-ser/ e como 'não-canção' ('frevo'): 'Hoje não tem dança / Não tem mais menina de trança / Nem cheiro de lança no ar / Hoje não tem frevo / Tem gente que passa com medo / E na praça ninguém pra cantar'“ (: 301)
- * E ainda: “Olé olá” (Chico Buarque, 1965) “Canção do amanhecer” (Edu Lobo / Vinícius de Moraes, 1965), “Amanhã ninguém sabe” (Chico Buarque, 1966).

Pode-se incluir também o caso, já mencionado, da Canção de Protesto, em que a canção é colocada como aquela que realiza o real desejado, sendo exemplos:

Eu vou levando a minha vida enfim / cantando, que canto sim / e não cantava se não fosse assim / levando pra quem me ouvir / certezas e esperanças pra trocar / por dores e tristezas que bem sei / que um dia ainda vão findar / um dia que vem vindo / e que eu vivo pra cantar ... (“Porta-estandarte”, Geraldo Vandré / Fernando Lona, 1966)

É possível encontrar a mesma posição em canções de outros posicionamentos:

* A canção como proporcionando o compartilhar com outros planos de realidade, no posicionamento gaúcho³⁶⁶:

*Estrela, estrela. Como ser assim? / Tão só, tão só e nunca sofrer //
Brilhar, brilhar, quase sem querer / deixar, deixar, ser o que se é //...// Eu
canto, eu canto, por poder te ver / no céu, no céu, como um balão / **Eu canto
e sei que também me vês / aqui, aqui, com essa canção.** (“Estrela, estrela”,
Vitor Ramil, 2000)*

* A canção no “lado bom”, segundo o posicionamento catingueiro:

*Apois pro cantadô e violero / só hai treis coisa nesse mundo vão / **amô,
furria, viola, nunca dinheiro** // viola, furria, amô, dinheiro não... (“O violeiro,
Elomar, op. cit.)*

* A canção entre a vida e a morte dos sambistas:

*...há os que vivem pra chorar / eu vivo pra cantar / e canto pra viver //
Quando eu canto / a morte me percorre / e eu solto um grito da garganta / e
a cigarra quando canta morre / e a madeira quando morre canta... (“Minha
missão”, João Nogueira / Paulo César Pinheiro, op. cit.)*

³⁶⁶ Não o abordamos, mas há um grupo de compositores dedicados, desde a década de 70, em cantar o gauchismo: os irmãos Kleiton, Kledir e Vitor Ramil, Fogaça e outros.

4.6 Conclusão

É possível interpretar as características estipuladas por Maingueneau para definir sua categoria de discurso constituinte como tendo duas naturezas, uma de ordem *estrutural* e outra de ordem *pragmática*. A primeira concerne ao próprio modo de ser do discurso, ou melhor, ao seu funcionamento. A segunda refere-se ao plano da ação efetiva no sentido de fazer valer as pretensões essenciais do discurso. Essa perspectiva, a nosso ver, impediria uma visão estática da categoria e abriria espaço para uma compreensão mais fluida do conceito, uma vez que se poderia considerar a função constituinte como um *processo* e uma *construção*. Assim, os discursos constituintes não seriam constituintes em si e de uma vez por todas. Se assim fosse, seria necessário supor a universalidade de certos tipos de discursos típicos da sociedade ocidental, como o discurso filosófico, por exemplo. Sabe-se que, em muitas sociedades, mesmo atuais, esse discurso não existe enquanto produção discursiva “em separado”, como no Ocidente. Poder-se-ia falar, então, em “fase de constituição”, assim como de “pretensão constituinte” ou que um discurso está em “processo de constituição”.

No fundo, é um pouco isso o que vimos fazendo nesse trabalho, e julgamos ser também a perspectiva de Maingueneau, que nos fala em constituição em três dimensões:

- *Action d'établir légalement, comme processus par lequel le discours s'instaure en construisant sa propre émergence dans l'interdiscours.*

- *Les modes d'organization, de cohésion, la constitution au sens d'un agencement d'éléments formant une totalité textuelle.*

- (...) *l'établissement d'un discours qui serve de norme et de garant aux comportements d'une collectivité. Les discours constituants prétendent délimiter en effet le **lieu commun** de la collectivité, l'infinité des "lieux communs" qui y circulent*³⁶⁷ (Maingueneau e Cossutta, op. cit. : 113, grifos dos autores).

As três dimensões sugeridas pelos autores envolvem um processo ativo (sugerido por expressões como “ação”, “se instaura”, “agenciamento”, “pretendem”), que pode ser relacionado tanto ao comportamento quanto à emergência de um discurso constituinte no interdiscurso.

Devemos lembrar que o autor trabalha igualmente com a noção de **prática discursiva**, noção que é perfeitamente coerente com a categoria em questão e que

³⁶⁷ “- Ação de estabelecer legalmente, como processo pelo qual o discurso se instaura construindo sua própria emergência no interdiscurso.

- Os modos de organização, de coesão discursiva, a constituição no sentido de um agenciamento de elementos que formam uma totalidade textual.

- (...) o estabelecimento de um discurso que serve de norma e garantia aos comportamentos de uma coletividade. Os discursos constituintes pretendem delimitar, com efeito, o lugar comum da coletividade, o espaço a engloba a infinidade de “lugares comuns” que aí circulam.”. (tradução nossa)

implica a consideração fundamental de que o discurso constituinte não é um conjunto de textos, mas uma atividade de uma comunidade que funciona em razão do discurso que produz.

A perspectiva dinâmica da categoria deve levar também à distinção entre **pretensão constituinte** e **efetivação prática da constituição**, de modo que se possa conceber uma sociedade em que determinados discursos, normalmente constituintes em sociedades com formação social semelhante, encontrem-se, por assim dizer, “desativados”, isto é, sem condições de efetivar suas pretensões constituintes. Por outro lado, poder-se-ia pensar também a existência de sociedades em que determinados discursos, por motivos diversos, adquirem pretensões constituintes e que, dependendo das condições, podem vir a se estabelecer como constituintes.

Se esse último caso não for o da música brasileira, será necessário pensar uma categoria que englobe discursos especiais, que desempenhem, mais do que noutras sociedades, um papel tão decisivo na constituição identitária de seu povo.

Por outro lado, as crises recorrentes de criatividade por que vem passando a produção musical brasileira desde os anos 90, ameaçada por uma safra tão persistente quanto sofrível de músicas “de variedade” e pelo não aparecimento de novas gerações “à altura” das que constituíram os posicionamentos analisados neste trabalho, tudo isso aliado a sua quase ausência na escola, nos meios de comunicação de massa e sua conseqüente ainda pouca penetração como um todo entre os jovens,

nos leva a questionar se essa pretensão constituinte não tenderia a fracassar em nosso país antes mesmo de chegar à plenitude, tornando-se a canção, como em outros países, mais uma forma de entretenimento, como os programas de humor e as telenovelas.

BIBLIOGRAFIA



5. REFERÊNCIAS

5.1 Bibliográficas

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi (boucles réflexives et non-coïncidences du dire)*. Paris: Larousse, Tome I.

_____. (1985) “Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l’autre dans le discours”, *DRLAV* 26, pp. 91-151.

_____. (1984). “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”. *Langages* (Les plans d'énonciation), 73, Paris: Larousse, p. 98-111.

BAHIANA, Ana Maria. (1980). *Nada será como antes - MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). (1995). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 7ª ed., 1929.

_____. (1993) *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Ed. da UNESP, 3ª Ed., 1975.

BORGES, Márcio. (1997). *Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2ª ed., 1996.

BRAIT, Beth. (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Edunicamp.

BRANDÃO, Antônio José. (1978). *Todas as noites – poesia*. São Paulo: Tabajara Edições.

- BRITO, Brasil R. (1993). “Bossa Nova”. In CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 1968, p. 17-50.
- CAMPOS, Augusto de. (1993). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed., 1968.
- CASALDÁLIGA, Pedro, TIERRA, Pedro, e COPLAS, Martin. (1980). *Missa da Terra Sem Males*. Rio de Janeiro: Tempo e presença.
- CHAUÍ, Marilena. (1988) *O que é ideologia*. Brasiliense: São Paulo, 27ª ed., 1980.
- CORACINI, Maria José. (1991). *Um fazer persuasivo - o discurso subjetivo da ciência*. Pontes / Educ.
- COSSUTTA, Frédéric. (1993). *Análise do discurso filosófico*. São Paulo: Martins Fontes.
- DREYFUS, Dominique. (1996). *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34.
- GALVÃO, Eunice N. (1976). *Saco de gatos - ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- GIL, Gilberto. (1996). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GUIMARÃES, Eduardo. (1995). *Os limites do sentido*. Campinas: Edunicamp.
- GUIMARÃES, Selene R. M. (1989). *O discurso amoroso da (na) mpb*. Campinas: Dissertação de Mestrado.
- LOPES, Paulo E. (1999). *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. São Paulo: ANPOLL / Pontes

- MAINGUENEAU Dominique. (1998). *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod.
- _____. (1996a). *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1994). *Énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette, 1999.
- _____. (1984). *Genèses du discours*. Liège: Mardaga.
- _____. (1996b). “L’analyse du discours en France aujourd’hui”. MOIRAND, Sophie (org.). *Le français dans le monde - recherches et applications*, número especial: Le discours: enjeux et perspectives, julho, p. 8-15.
- _____. (2000). “Lecture, incorporation et monde éthique” in *Lectures* (Etudes de linguistique appliquée), n 119, septembre.
- _____. (1996). “L’énonciation philosophique comme institution discursive” in COSSUTA et al. *Langages* (L’analyse du discours philosophique), 119, p. 40-62.
- _____. (1989). *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Ed. da Unicamp / Pontes.
- _____. (1995). *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1996c). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. (1997). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Dunod, 2^a ed., 1990.
- _____. (1995). “Présentation” in *Langages* (Les analyses du discours en France), mars, 117, p. 8-9.

- _____. (1983). *Semantique de la polemique: discours religieux et ruptures ideologiques au XVII^e siècle*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- MAINGUENEAU, Dominique e COSSUTTA, Frédéric. (1995). “L'analyse des discours constituants” in MAINGUENEAU et al. *Langages* (Les analyses du discours en France), 117, p. 112-125.
- MATOS, M. I. S. de. e FARIA, Fernando A. (1996). *Melodia e sintonia em Lupiscínio Rodrigues - o masculino, o feminino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MEDAGLIA, Julio. (1993). “Balanço da bossa nova”. In CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5^a ed., 1968, p. 67-124.
- MEDINA, C. A. (1973). *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- MELO NETO, João Cabral. (1994). *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Organizado por Marly de Oliveira.
- MENESES, Adélia Bezerra. (1982). *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec.
- MIGUEL, Antônio Carlos. (1999). *Guia de MPB em CD - uma discoteca básica da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- NASCENTES, Paulo. “O dito e o não dito em letras da MPB: uma leitura dos verbos ‘discendi’”, in *Revista Contato*, Brasília, ano 1, n. 2, jan/mar, 1999.
- NAVES, Santuza C. (1998). *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.
- OLIVEN, Ruben G. (1982). *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- ORLANDI, Eni P. (1987). *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Pontes.

- PIÉGAY-GROS, Nathalie. (1996). *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod.
- PIMENTEL, Mary. (1994). *Terral dos sonhos: o cearense na musica popular brasileira*. Fortaleza : Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará / Multigraf Editora.
- PORTIS, Larry. (1997). “Musique populaire dans le monde capitaliste: vers une sociologie de l'authenticité”. *L'homme et la société - revue internationale de recherches et de synthèses em sciences sociales* (Musique et société), 126, Paris: L'Harmattan, pp. 69-86.
- RICARDO, Sérgio. (1991). *Quem quebrou meu violão*. São Paulo: Record.
- RICCOUR, Paul. (1976). *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Ed.70.
- ROQUE, Carlos. (1984). *Pedras rolando*. São Paulo: Global.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. (1986). *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 3^a ed., 1978.
- SCHIMÍTI, Lúcia M. (1989). *Caetano Veloso: memória e criação (a produção da intertextualidade)*. Assis: Dissertação de Mestrado.
- SIQUEIRA JÚNIOR, Carlos Leoni R. (1995). *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- SODRÉ, Muniz. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.
- SOUZA, Tarik de. (1983). *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM;
- TATIT, Luiz. (1996). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp.
- _____. (1987). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 2^a. ed.

- TAVARES, Bráulio. (1992). *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, “Coleção Primeiros Passos”, 169.
- TINHORÃO, José Ramos. (1998). *História social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1976.
- VELOSO, Caetano. (1997). *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIANNA, Hermano. (1995). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Ed. UFRJ.
- ZAPPA, Regina. (1999). *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro.
- ZUMTHOR, Paul. (1993). *A letra e a voz - a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WISNIK, José Miguel. (1999). “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 4^a ed., s/d.
- _____. (1980). *Dança dramática (poesia / música brasileira)*. São Paulo: Tese de Doutorado.
- _____. (1999). *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

5.2 Revistas e coleções

- Revista Livro Aberto. (1998). *Música e literatura*. São Paulo: Cone Sul. N. 7, março - maio, pp. 08-16.
- Vários autores. (1970). *História da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Abril.

Vários autores. (1976-1977). *Nova história da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 2ª ed., 1970.

Vários autores. (1982). *História da Música Popular Brasileira - grandes compositores*. Rio de Janeiro: Editora Abril, 3ª ed., 1970.

Vários autores. (1996 e 1997). *Os Grandes da MPB*. Rio de Janeiro: Ediciones del Prado.

Vários autores. (1996). *MPB compositores*. Rio de Janeiro: Editora Globo.

5.3 Dicionários e enciclopédias

BOTTOMORE, Tom. (1988). *Dicionário do pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. (1998). *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 12ª ed., 1982.

Enciclopédia da música brasileira popular, erudita e folclórica. (1998). São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2ª ed., 1977.

Enciclopédia multimídia Encarta 99. (1999). Microsoft, 1993.

FERREIRA, Aurélio B. de H. (1994). *Dicionário Aurélio eletrônico*. São Paulo: Nova Fronteira.

LUFT, Pedro Celso. (1998). *Luft dicionário eletrônico*. São Paulo: Ática Multimídia.

5.4 Páginas na Internet

ALCIONE. <http://www.uol.com.br/alcione/>. Site oficial de Alcione.

ALVARENGA, Patrícia. <http://www.sbv.com.br/letras.htm>. Site de músicas da MPB.

AZEVEDO, Geraldo. <http://www.geraldoazevedo.com.br/>. Site oficial de Geraldo Azevedo.

BELCHIOR, Antônio C. G. <http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>. Site oficial de Belchior.

BEZERRA, Cledson R. et Alli.
<http://www.redemptor.com.br/~catolico/mc/cap0309.htm>. “Curso de Bíblia pela Internet” in Mundo Católico Web Site.

BHMUSIC. http://www.bhmusic.com.br/dercio_marques.htm. Site sobre música mineira.

BOSCO, João. <http://www.joaobosco.com.br/>. Site oficial de João Bosco.

BRANT, Fernando. <http://www.metalink.com.br/cultura/FernandoBrant/>. Site oficial de Fernando Brant.

BRAZILIANMUSIC. <http://www.brazilianmusic.com>. Site sobre música popular brasileira.

BRIAND, Louis. <http://www3.sympatico.ca/louis.briand/brazil/>. Site canadense sobre música brasileira.

BRITO, Beto. <http://www.planetarei.com.br/betobrito/Rei.htm>. Site oficial de Roberto Carlos.

BUARQUE, Chico. <http://www.chicobuarque.com.br>. Site oficial de Chico Buarque de Hollanda.

BUARQUE, Chico. <http://www.uol.com.br/chicobuarque/>. Site oficial de Chico Buarque de Hollanda.

CALCANHOTO, Adriana. <http://www.geocities.com/calcanhoto/>. Site não oficial de Adriana Calcanhoto.

CAZUZA. <http://www.cazuza.com.br/>. Site oficial de Cazuza.

CÉSAR, Chico. <http://www.uol.com.br/chicocesar/>. Site oficial de Chico César.

CLIQUEMUSIC. <http://www.cliquemusic.com.br/>. Site sobre música popular brasileira.

DOMINGUINHOS. <http://www.dominguinhos.art.br/>. Site oficial de Dominguihos.

DUNCAN, Zélia. <http://www.zeliaduncan.com.br/>. Site oficial de Zélia Duncan.

ELLER, Cássia. <http://www.uol.com.br/cassiaeller/>. Site oficial de Cássia Eller.

FAGNER, Raimundo. <http://www.raimundofagner.com.br/>. Site oficial de Raimundo Fagner.

FARIAS, Vital. <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/3901/vitalfar.htm>. Site não oficial de Vital Farias.

GIL, Gilberto. <http://www.gilbertogil.com.br/>. Site oficial de Gilberto Gil.

GONÇALO, Paulo. <http://www.paulogoncalo.com/simonex.htm>. Site não oficial de Simone.

GROSSI, Fernando da C. <http://www.geocities.com/Broadway/4420/>. Tributo a Elomar e outros violeiros e cantadores do Brasil.

GUEDES, Fátima. <http://www.fatimaguedes.winbr.com/>. Site oficial de Fátima Guedes.

HERCULANO, Flávio. <http://www.diamanteverdadeiro.hpg.com.br/>. “Maria Bethânia - Diamante Verdadeiro”. Site não oficial de Maria Bethânia.

HORTA, Toninho. <http://www.aic.se/toninho/>. Site oficial de Toninho Horta.

JANGADA BRASIL. <http://www.jangadabrasil.com.br/>. Site sobre cultura popular brasileira.

JBFM. <http://www.jbfm.com.br/>. Site da Rádio Jornal do Brasil.

KUARUP. <http://www.kuarupmusic.com/>. Site da gravadora Kuarup.

LEE, Rita. <http://puccamp.aleph.com.br/ritaLee/>. Site não oficial de Rita Lee.

LEE, Rita. <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Towers/8848/>. Site não oficial de Rita Lee.

LIMA, Marisa. <http://www.uol.com.br/marinalima/>. Site oficial de Marina Lima.

LIRA, Marcos. <http://www.gd.com.br/ednardo/>. Site não-oficial de Ednardo.

LOBÃO. <http://www.uol.com.br/lobao/>. Site oficial de Lobão.

LOPES, Paulo E. <http://sites.uol.com.br/paulo-lobes/>. Site pessoal do autor.

MARSON, Carlos E. <http://www.geocities.com/BourbonStreet/Delta/3715/>. Site não-oficial de Milton Nascimento.

MELLO, Elomar F. <http://www.facom.ufba.br/elomar/>. Site oficial de Elomar Figueira Mello.

MONTE, Marisa. <http://www.uol.com.br/marisamonte/>. Site oficial de Marisa Monte.

MOREIRA, Morais. <http://www.uol.com.br/brasileira/moraismoreira/>. Site oficial de Morais Moreira.

MPBNET. <http://mpbnet.com.br/>. Site sobre música popular brasileira.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. <http://www.musicapopularbrasileira.cjb.net>. Site sobre música popular brasileira.

MUSICALMPB. <http://www.musicalmpb.com.br/>. Site sobre música popular brasileira.

OLAVO, Antônio. <http://www.portfolium.com.br/canudos.htm>. Site sobre a história de Canudos.

PAIOL BRASIL. <http://www.geocities.com/Broadway/Stage/3901/>. Site sobre violeiros e cantadores brasileiros.

PEDRA AZUL, Paulinho. <http://www.terravista.pt/baiagatas/2004/>. Site oficial de Paulinho Pedra Azul.

PIOLLA, Ricardo. <http://www.geocities.com/Colosseum/7403/fagner.html>. Site não-oficial de Raimundo Fagner.

PRADO JR. Bento. "A Poesia ao sol do meio-dia". http://www.uol.com.br/fol/brasil500/dc_2_1.htm. Folha Online Brasil 500 anos.

QUINTETO VIOLADO. <http://www.quintetoviolado.com.br>. Site oficial do Quinteto Violado.

RAMALHO, Elba. <http://www.elbaramalho.com.br>. Site oficial de Elba Ramalho.

REGINA, Elis. <http://www.geocities.com/Nashville/Opry/6544/>. Site não oficial de Elis Regina.

RUSSO, Renato. <http://www.renatorusso.com.br/>. Site oficial de Renato Russo.

SAMBA-CHORO. <http://www.samba-choro.com.br/>. Site sobre samba e choro.

SEIXAS, Raul. <http://www.raulseixas.com.br/>. Site oficial de Raul Seixas.

SITE DOS FORROZEIROS. <http://www.forrozeiros.com.br/>. Site sobre forró.

SIVUCA. <http://www.sivuca.com.br/>. Site oficial de Sivuca.

TEMALIA, Carlos A. <http://www.apaloseco.com>. “A palo seco” - Site sobre música flamenca.

VELOSO, Caetano. <http://site.caetanoveloso.com.br/>. Site oficial de Caetano Veloso.

VIÁFORA, Celso. <http://www.celsoviafora.com.br/>. Site oficial de Celso Viáfora.

VIOLA, Paulinho. <http://www.sombras.com.br/paulinhodaviola/>. Site oficial de Paulinho da Viola.

VIOLEIROS. <http://www.arte.pro.br/violeiro.htm>. Site sobre violeiros brasileiros.

WANDERLEY, Paulo. <http://www.gonzaguinha.com.br/>. Site não oficial de Luiz Gonzaga Júnior.