

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Música

DESAFINANDO O CORO DOS CONTENTES
O DISCURSO POLIFÔNICO EM CANÇÕES TROPICALISTAS

EDUARDO LARSON

CAMPINAS
2006

EDUARDO LARSON

DESAFINANDO O CORO DOS CONTENTES
O DISCURSO POLIFÔNICO EM CANÇÕES TROPICALISTAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS

2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8 / 6244

L329d	Larson, Eduardo. Desafinando o coro dos contentes: o discurso polifônico em canções tropicalistas. / Eduardo Larson. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.
Campinas.	Orientador: José Roberto Zan. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Instituto de Artes.
	1. Música. 2. Canção. 3. Tropicalismo(Música) – Brasil. 4. Semiótica. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “The polyphonic discourse in tropicalistic songs”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music – Song – Tropicalism(Music)-Brazil
Semiotics

Titulação: Mestrado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan

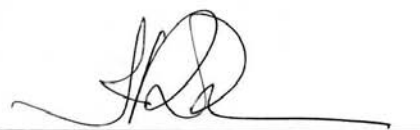
Prof. Dr. Ana Cristina Fricke Matte

Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos

Data da defesa: 24 de Fevereiro de 2006

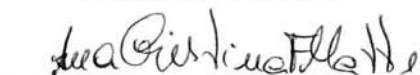
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Eduardo Larson** - RA 941270, como parte dos requisitos para a obtenção do título
de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. José Roberto Zan - DM/IA- UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dra. Ana Cristina Fricke Matte - UFMG/FALE

Membro Titular



Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular

Para Bella

Para Laura

Para meus pais

Agradeço ao professor José Roberto Zan pela paciência e confiança depositadas em mim. Seu vasto conhecimento nas áreas humanas, seu rigor na conduta do pensamento e sua permanente abertura ao conhecimento independente das “escolas” possibilitaram a realização deste trabalho, além de despertar em mim o prazer pela pesquisa.

Agradeço também, em especial, à professora Ana Cristina Fricke Matte pela paciência, pela atenção despendida e pelas valiosas contribuições. Com apenas algumas intervenções ela foi capaz de abrir um “mundo” de perspectivas diante de mim. Ela se mostrou uma pessoa aberta e comprometida com a propagação do conhecimento, exemplo que pretendo levar adiante.

RESUMO

O trabalho que aqui se apresenta tem como fio condutor a verificação de como se dá a construção do sentido através de procedimentos polifônicos na canção popular. *Polifonia* entendida não por sua acepção musicológica, mas pela noção advinda dos estudos da linguagem: as muitas “vozes” que contribuem para a formação do sentido no processo enunciativo.

Estamos considerando a canção como uma forma híbrida de linguagem cujo texto se configura verbal e musicalmente, por isso, tentamos verificar o fenômeno da polifonia tanto em seus aspectos lingüísticos quanto nos musicais, e principalmente na interação entre ambos. Para tanto, além da reflexão sobre os conceitos de polifonia, intertextualidade, interdiscursividade e suas implicações no campo cancional e musical, nos propomos a analisar os fonogramas de “Enquanto seu Lobo não vem” e “Não Identificado” produzidos no período tropicalista de Caetano Veloso.

Nosso objetivo, portanto, teve uma dupla orientação: por um lado, mobilizar um conjunto teórico a respeito da questão da polifonia, estendendo-a ao universo da canção, e por outro lado a análise de um *corpus* fonográfico – escolhido por apresentar, ao menos intuitivamente, afinidade com o tema – que acabou por corroborar nossas proposições e sugerir novas possibilidades de investigação.

Palavras-chave: música, canção, semiótica, dialogismo, polifonia, tropicalismo.

ABSTRACT

The main focus of the present work is to verify how the construction of meaning is established via polyphonic procedures in popular Brazilian songs. The term “polyphony” will be used not as usually intended by Musicology, but as it is applied in Linguistics: the discursive “voices” that interplay in an enunciation and contributes to build its sense.

We are considering songs as a hybrid semiotic whose text configures verbally and musically, so we try to verify the polyphony phenomenon in the linguistic and musical aspects of songs, and mostly in their interactions. In order to accomplish this, besides presenting considerations of the concepts of polyphony and intertextuality, and their implications in the study of music and songs, we propose the analysis of two phonograms produced by Caetano Veloso during his “tropicalistic” period: “Enquanto seu Lobo não vem” (“Meanwhile, before ‘Big Bad Wolf’ comes”) and “Não Identificado” (“Unidentified”).

Our purpose, therefore, had a dual orientation: to mobilize a theoretical framework around the concept of polyphony, extending it to the study of music and songs, and to examine a phonographic *corpus* chosen by its empathy to our premise that, in the end, happened to corroborate our propositions and suggest new ways of investigation.

Key words: music, song, semiotics, dialogism, polyphony, Tropicalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I. POLIFONIA	5
1. A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO: POLIFONIA SEGUNDO DUCROT	6
2. MELODIA	13
3. MELODIA E ACOMPANHAMENTO	20
4. ACOMPANHAMENTO E VOZES	27
II. AS VOZES DOS OUTROS	33
1. INTERTEXTUALIDADE	35
2. POLIFONIA TEXTUAL E POLIFONIA DISCURSIVA	41
3. INTERTEXTUALIDADE E CANÇÃO	43
III. ANÁLISES	55
1. ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM	56
2. NÃO IDENTIFICADO	76
3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	105
DISCOGRAFIA	109
BIBLIOGRAFIA	111

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende desenvolver o conceito de *polifonia* (como entendido pela Lingüística) no estudo de canções e, mais especificamente, canções tropicalistas. A idéia de polifonia deriva do princípio de *dialogismo* desenvolvido por Bahktin. Tal preceito trabalha com a noção de que o enunciado, o discurso e/ou o texto não se constrói sobre o “mesmo”, mas sempre tendo em vista o “outro”, seja quando este perpassa ou quando condiciona o discurso do “eu” (Fiorin, 1994). Este conceito acarreta em pelo menos duas abordagens: (1) a interação entre o “eu” e o “tu”, ou o “eu” e o “outro”, na extensão do texto, e (2) o “diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define” (Barros, 1994: 4).

Ducrot (1987) irá se apropriar dessas noções para, em sua teoria da polifonia, trabalhar com o sentido do enunciado através da descrição das “vozes” discursivas ou dos “pontos-de-vista” de sujeitos discursivos que dialogam, se confrontam ou se entrecruzam na enunciação. Para este autor, o sentido de um enunciado é uma representação (teatralmente entendido) de sua enunciação, e neste “espetáculo” o sujeito da enunciação se desdobra em diversos “personagens” discursivos. Esta será nossa principal acepção ao tratar da polifonia no primeiro capítulo, já no segundo capítulo abordaremos mais especificamente o processo de incorporação de textos e discursos disseminados na cultura.

O tropicalismo tem sido objeto de estudo privilegiado em diversos trabalhos sobre a música popular do Brasil desde os primeiros artigos reunidos no *Balanço da Bossa* de Augusto de Campos (1993). Em pelo menos dois dos mais importantes o conceito de *dialogismo* orienta suas abordagens: *Tropicália: alegoria, alegria* de Celso Favaretto (1979) e *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo* de Paulo Eduardo Lopes (1999). Favaretto, além de ser um dos precursores, tem o mérito de não se afixar a uma determinada característica da estética tropicalista. O autor transita entre os vários elementos que compõem a “cena tropicalista” para descrever as relações dialógicas internas (entre as canções e seus elementos) ao *Tropicália ou Panis et Circensis*, mas também entre este disco e os contextos evocados através das paródias, alusões, alegorização e inversões

carnavalescas. Já o trabalho de Lopes, bastante recente, enfoca as relações discursivas entre o tropicalismo e as outras “tendências musicais” sincrônicas (definidas pelo autor como a Jovem Guarda, a MPB “nostálgica” e a MPB “apostólica”). Assim, o autor mostra como a “identidade” do tropicalismo se constrói a partir, principalmente, do “diálogo” polêmico entre essas tendências e conclui que o principal projeto tropicalista pode ser caracterizado como uma busca pela “desinvenção” da música popular que se fazia na época.

Apesar de muito valiosos, ambos os trabalhos demonstram uma certa “carência” no que se refere ao tratamento das características estritamente musicais de canções, o que reflete antes um descompasso entre os avanços teóricos de outras áreas do conhecimento em relação à musicologia (principalmente no que diz respeito ao estudo da significação em música) do que falta de interesse em tal abordagem. Definitivamente, não podemos dizer que o trabalho que aqui se apresenta irá resolver essa defasagem, mas gostaríamos de poder progredir, ao menos mais um pouco, na direção de uma maior compreensão do fenômeno musical.

No primeiro capítulo, trataremos da polifonia interna à enunciação, quer dizer, das relações entre os elementos que compõem a enunciação cancional. Para tanto, definimos como nosso objeto de estudo – o nosso *texto* – o *fonograma*, ou seja, o registro sonoro de uma determinada *performance* musical. Primeiro esboçaremos os principais pontos da teoria polifônica de Ducrot para, em seguida, tentar estender estas noções ao universo da canção, levando sempre em conta suas peculiaridades enquanto forma híbrida e sincrética de linguagem. Trataremos, portanto, das relações entre melodia e letra desenvolvidas pela Semiótica da Canção de Tatit (1986, 1994, 1996), mas também abordaremos o acompanhamento e os elementos propriamente musicais presentes na enunciação cancional.

O segundo capítulo abordará a polifonia que ocorre em relação exterior à enunciação, quer dizer, os mecanismos de apropriação de textos e discursos de “outros” (mas que se manifestam, obviamente, no texto). São os casos de *intertextualidade* e *interdiscursividade* que serão aprofundados e discretizados. Também estenderemos essas noções ao caso da canção, apontando diversas canções tropicalistas como exemplo.

Em ambos os capítulos estaremos utilizando e sempre retomando, como uma

espécie de “macro” exemplo, a canção “Sampa” de Caetano Veloso. Não por acreditarmos haver alguma correspondência entre esta canção e o tropicalismo, mas simplesmente porque esta canção se mostrou como bom exemplo para várias das indagações manifestas durante nossa dissertação.

O terceiro capítulo pretende praticar analiticamente os conceitos desenvolvidos em dois casos específicos, agora sim, tropicalistas: “Enquanto seu Lobo não vem” e “Não identificado”, compostas e interpretadas por Caetano Veloso. Apesar de insuficientes para chegar a alguma conclusão genérica a respeito do tropicalismo, devido ao *corpus* reduzido quantitativamente, gostaríamos de contribuir, com nossos exames, para um melhor entendimento do que foi esse fenômeno musical. A metodologia de análise adotada segue prioritariamente a Semiótica da Canção desenvolvida por Tatit (1986, 1994, 1996), mas também algumas noções da semiótica da música (ou música popular) proposta por Tagg (1982, 1987, 1999) e também mencionadas em Middleton (1990). Ambas as canções são confrontadas ao final das análises com o intuito de verificar quais foram as manobras adotadas – particulares e/ou genéricas – para se constituírem textos cancionais polifônicos.

Finalmente, em nossas últimas considerações faremos um balanço do que consideramos os principais avanços deste trabalho e apontaremos sugestões para novas abordagens ou possíveis desdobramentos do assunto.

I. POLIFONIA

O conceito de *polifonia*¹ foi empregado pela primeira vez, nas ciências da linguagem, por Mikhail Bakhtin, sendo derivado diretamente de seus estudos sobre a natureza *dialógica* da linguagem. Para o autor soviético, o *dialogismo* “é princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso” (Barros, 2003: 2). O conceito diz respeito ao princípio de que “o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (Fiorin, 2003: 29).

A partir desta noção, Bakhtin aprofunda diversos conceitos (literatura carnavalesca, romance polifônico, a palavra bivocal, deslocamento do conceito de sujeito, etc.) que, além de influenciar outros campos do conhecimento, acabaram por antecipar várias indagações da Lingüística e Semiótica recentes.

Ao analisar a obra de Dostoievski², Bakhtin (1997) chama a atenção para a necessidade de se reconhecer no procedimento narrativo desse autor, e de toda uma categoria de textos, uma multiplicidade de “vozes” que soam simultaneamente sem que haja uma hierarquia entre elas, ou, fazendo outra analogia, um jogo de encenação que o narrador promove ao assumir diversas “máscaras” (o que leva Bakhtin a qualificar estes textos, também, de literatura mascarada ou carnavalesca) (Ducrot, 1987: 161-163). Para Bakhtin, a particularidade fundamental dos romances de Dostoievski

“não está na multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equípolentes³

¹ O termo é originário da musicologia. Designa uma técnica de composição musical onde duas ou mais vozes melódicas são apresentadas simultaneamente sem perder sua individualidade relativa. Bakhtin se utiliza desta analogia para ressaltar as características de sua teoria.

² Autor russo que viveu entre 1821 e 1881.

³ “*Equípolentes* são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas” (N. do T. em Bakhtin, 1981: 4).

e seus mundos *que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoievski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (Bakhtin, 1997: 4).

Em síntese, e de forma generalizada, a noção de polifonia em Lingüística pode ser definida como a presença de “vozes” (ou “perspectivas”, “pontos-de-vista”, ...) de “falantes” ou “figuras discursivas” (Koch, 1991: 535) diferentes do autor ou locutor do enunciado no processo discursivo. Para tanto, faz-se necessário a dissolução da idéia de sujeito único, autor responsável por um enunciado.

1. A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO: POLIFONIA SEGUNDO DUCROT

Com o intuito de contestar e substituir o postulado de que para cada enunciado existe apenas um sujeito, o qual é responsável por aquilo que é afirmado, Oswald Ducrot desenvolve uma teoria, dentro do que ele chama *pragmática lingüística* ou *pragmática semântica*, denominada *polifonia*. Tal concepção apresenta-se como uma extensão da noção de *polifonia* desenvolvida por Bakhtin.

Para Ducrot, a noção de unicidade do sujeito de um enunciado torna-se explicitamente crítica nos casos de retomada de asserções, quando, por exemplo, as marcas de primeira pessoa contidas numa sentença são assimiladas a outro sujeito que não o falante. Como no exemplo: se João me diz “Pedro disse: *eu* fui à aula”, o pronome *eu* de ‘eu fui à aula’ não pode ser assimilado ao sujeito falante do enunciado (João), pois se refere a Pedro. Para suprir esse tipo de dificuldade, Ducrot promove a distinção entre sujeito falante, locutores⁴ e enunciadores.

O locutor, por definição, é aquele que no sentido do enunciado é apresentado como seu “responsável”, ou seja, é “alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste

⁴ Ducrot distingue dois tipos de locutor, o locutor “enquanto tal” e o locutor “enquanto sujeito do mundo”. Tal distinção será exposta de modo mais detalhado posteriormente.

enunciado” (Ducrot, 1987: 182). Numa analogia à produção literária romanesca, para Ducrot, o locutor difere do sujeito falante da mesma forma que o narrador opõe-se ao romancista. Enquanto o sujeito falante (empírico) é “um elemento da experiência”, o locutor é “ficção discursiva” ou, ainda, “um ser de discurso” (Ducrot, 1987: 187). No exemplo utilizado acima, fica clara a presença de dois sujeitos: João, assimilado à expressão “Pedro disse” (o sujeito falante) e Pedro de “eu fui à aula”. O locutor L1, associado a João, representando o sujeito falante empírico, insere em seu relato o relato do locutor L2, associado à fala de Pedro. Como num romance onde o narrador principal vale-se do relato de um narrador secundário.

Inclusive, para Ducrot, o locutor não só pode diferir do sujeito falante como há enunciados que não veiculam indicações que atribuam a *algum* sujeito a responsabilidade de sua enunciação, ou seja, “não aparecem como o produto de uma subjetividade individual, (...) não que o sentido destes enunciados atribui a origem de sua enunciação a alguma subjetividade superindividual, mas simplesmente que ele não diz nada sobre sua origem, que não exhibe nenhum autor de sua fala, [pois] a existência de uma fonte e de um alvo estão entre as qualificações que o sentido atribui (ou não) à enunciação” (grifo nosso. Ducrot, 1987: 183-184). Como no exemplo: “A esquadra britânica possuiria armas nucleares”. Neste caso, tipicamente jornalístico, o locutor exime-se da responsabilidade de sua asserção, atribuindo-a a outro que não é identificável. Consegue, com isso, manter um maior distanciamento com relação à asserção (“não sou eu que o digo”) (Koch, 1987: 146-147). Neste exemplo, o locutor assimila o ponto de vista manifestado, como explicaremos adiante, de um enunciador genérico.

Devemos esclarecer que, para Ducrot, o termo “sentido” é usado para caracterizar semanticamente o enunciado, enquanto que para a caracterização semântica da frase, ele fala de sua “significação” (Ducrot, 1987: 169). Para o autor, a “frase” é um objeto teórico, invenção da Gramática, que permite ao lingüista dar conta dos “enunciados”, ocorrências particulares daquela. Se uma mesma frase é dita por duas pessoas diferentes ou pela mesma pessoa em momentos diferentes, encontramos com dois enunciados, dois observáveis diferentes (Ducrot, 1987: 164). A significação de uma frase serve, para Ducrot, como “um

conjunto de instruções dadas às pessoas que têm que interpretar os enunciados da frase, instruções que especificam que manobras realizar para associar um sentido a estes enunciados” (Ducrot, 1987: 170).

De acordo com Koch, cada ato de linguagem é constituído de três atos: falar, dizer e mostrar. A produção de frases – o **falar** – é decorrente da “capacidade do falante de produzir determinados sons de acordo com determinadas regras gramaticais” (1987: 30), pertencendo ao nível gramatical. Quando a frase *significa*, ela se atualiza em enunciado. A produção de enunciados, referente ao **dizer**, estabelece relações entre “uma seqüência de sons e um estado de coisas” (*idem, ibidem*), ou seja, dá-se pela relação entre a linguagem e o mundo e pertence ao nível semântico. Já o **mostrar** liga-se à enunciação (é quando o enunciado passa a ter um sentido), “que incorpora o processo de significação e mostra a direção para a qual o enunciado aponta, o seu futuro discursivo” (*idem, ibidem*), distinguindo-se como a relação entre a linguagem e o homem: objeto de estudo da Pragmática.

A realização de um enunciado, portanto, é um acontecimento histórico: algo que não havia e, num determinado momento, passa a existir, e que, passado este momento, não existirá mais. À aparição momentânea de um enunciado, Ducrot chama de “enunciação”. Segundo Ducrot, o trabalho do lingüista consiste em descrever a enunciação a fim de chegar ao sentido de um enunciado. Para ele, “o que o sujeito falante comunica através de seu enunciado é uma qualificação da enunciação deste enunciado” (1987: 172).

Um fragmento de discurso pode ser considerado um enunciado desde que, sob a noção de “autonomia relativa”, satisfaça duas condições simultaneamente: a de coesão e a de independência (Ducrot, 1987: 164). Existe coesão num segmento quando cada um de seus constituintes é escolhido de acordo com o conjunto. Um exemplo tirado de Ducrot:

“Quando, para incitar à temperança uma pessoa muito gulosa, se lhe recomenda ‘Coma para viver!’, o coma não constitui um enunciado, porque é escolhido somente para produzir a mensagem global: o sujeito falante não deu primeiro o conselho ‘coma!’ ao qual teria acrescentado em seguida a especificação ‘para viver’. Mas se a mesma seqüência serve para aconselhar a um doente sem apetite a comer pelo menos alguma coisa, o coma deve ser compreendido como um enunciado, assumido pelo sujeito falante, e reforçado em seguida por um segundo enunciado que

traz um argumento para apoiar o conselho dado” (Ducrot, 1987: 165).

Por outro lado, uma seqüência é independente quando sua escolha não é imposta pela escolha de um conjunto mais amplo da qual faz parte. Outro exemplo de Ducrot:

“A: O Pedro, a gente não tem visto muito.

B: Mas como! Eu o vi esta manhã. A propósito, ele acaba de comprar um carro.

A: Eu acho que Pedro está com problemas de dinheiro neste momento.

B: Mas como! Eu o vi esta manhã. Ele acaba de comprar um carro.

No primeiro diálogo, o ‘Eu o vi esta manhã’ atende à condição de independência. Não se pode admitir que B tenha primeiro procurado dar a conhecer que ele tinha encontrado Pedro, mensagem que tem uma função por si só, já que foi suficiente replicar ao que dissera A. No segundo diálogo, ao contrário, o segmento ‘Eu o vi esta manhã’ é dado só como uma preparação destinada a tornar mais confiável a informação que vem em seguida, e escolhida em virtude da decisão de fornecer esta informação” (Ducrot, 1987: 165).

Retomando a questão da dissolução da noção de sujeito único, Ducrot aponta que em certos enunciados, faz-se necessário, além da distinção entre locutor e sujeito falante, a divisão do locutor em dois tipos: locutor (L) “enquanto tal” e locutor (*l*) “enquanto ser do mundo”. Ambos “seres de discurso” mas, enquanto L é considerado como tendo unicamente a propriedade de ser responsável pelo enunciado, *l* possui, entre outras propriedades, a de ser a origem do enunciado.

Nos casos de interjeição (ex: *Ai de mim!*), se a fala é triste, ela o é na medida em que o é na própria enunciação. Neste caso, o ser a quem é atribuído o sentimento é L, “o locutor visto em seu engajamento enunciativo” (Ducrot, 1987: 188). No caso de enunciados declarativos (ex: *Estou muito triste.*), o sentimento aparece exterior à enunciação, como objeto dela. Este tipo de enunciado não surge como efeito imediato do sentimento, como na interjeição; surge para atribuir a alguém um sentimento, no caso, *l*, “ser do mundo que, entre outras propriedades, tem a de enunciar sua tristeza” (Ducrot, 1987: 188). Onde a distinção entre L e *l* pode ficar mais clara é, por exemplo, na retórica. O orador, no intuito de persuadir ou seduzir o ouvinte, dá de si uma imagem favorável pelo modo como exerce

sua atividade oratória. Para Ducrot:

“Não se trata de afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos (...). Na minha terminologia, direi que o ethos está ligado a L, o locutor enquanto tal: é enquanto fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, por contraponto, torna esta enunciação aceitável ou desagradável. O que o orador poderia dizer de si, enquanto objeto da enunciação, diz, em contrapartida, respeito a l, o ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo (a distância entre estes dois aspectos do locutor é particularmente sensível quando L ganha a benevolência de seu público pelo próprio modo como humilha l: virtude da autocrítica)” (Ducrot, 1987: 189).

No primeiro exemplo mencionado neste texto (“Pedro disse: eu fui à aula”), encontramos um caso de polifonia onde temos dois locutores responsáveis pelas asserções contidas em um enunciado, mas há casos, bem mais frequentes segundo Ducrot, em que se encontra a voz de alguém que não tenha as propriedades atribuídas ao locutor. A estes seres que se expressam através da enunciação sem que lhes sejam atribuídas palavras Ducrot denomina “enunciadores”; “se eles ‘falam’ é somente no sentido em que a enunciação é vista como expressando seu ponto de vista, sua posição, sua atitude, mas não, no sentido material do termo, suas palavras” (Ducrot, 1987: 192). Ou nas palavras de Koch, são “encenações de pontos de vista, perspectivas diferentes dentro do mesmo enunciado” (1991: 535).

Numa analogia ao teatro, Ducrot diz que o enunciador está para o locutor como o personagem está para o autor. Assim como o autor coloca em cena seus personagens, inclusive podendo se dirigir ao público (seja porque se assimila à fala de algum personagem, seja porque mostra como significativo os personagens falarem e se comportarem de tal modo), o locutor dá existência a enunciadores de quem ele, sendo o responsável pelo enunciado, organiza os pontos de vista e as atitudes, podendo assimilar-se a algum dos enunciadores ou não (Ducrot, 1987: 192-193).

Para exemplificar a diferença entre sujeito falante e locutor, mostramos a analogia feita por Ducrot com o romance, através da distinção entre autor e narrador. O autor, sujeito

empírico que imagina ou inventa acontecimentos, e o narrador, aquele que relata os acontecimentos, ser fictício que pode nem existir: “Para escrever é necessário existir, isto não é necessário para narrar” (Ducrot, 1987: 195). Prosseguindo com esta analogia, e baseado na teoria da narrativa de Genette⁵, Ducrot distingue o narrador dos “centros de perspectiva”, seres de cujo ponto de vista são apresentados os acontecimentos num romance. Para Genette, como citado por Ducrot (1987: 196), o narrador é “quem fala”, enquanto o centro de perspectiva é “quem vê⁶”. Existem textos em que “o narrador apresenta acontecimentos que relatam uma visão que não pode ser nem a sua, no momento em que narra a história, nem a de um indivíduo designado por *eu*, ou seja, do ser em que era no momento em que vivia a história” (Ducrot, 1987: 196). Analogamente ao que se passa no processo enunciativo:

“O locutor fala no sentido em que o narrador relata, ou seja, ele é dado como a fonte de um discurso. Mas as atitudes expressas neste discurso podem ser atribuídas a enunciadore de que se distancia – como os pontos de vista manifestados na narrativa podem ser sujeitos de consciência estranhos ao narrador” (Ducrot, 1987: 196).

Para elucidar suas conceitualizações, Ducrot analisa um dos fenômenos de discurso mais interessantes: a ironia. Inspirado em Sperber e Wilson⁷, Ducrot postula que “um discurso irônico consiste sempre em fazer dizer, por alguém diferente do locutor, coisas evidentemente absurdas, a fazer, pois, ouvir uma voz que não é a do locutor e que sustenta o insustentável” (Ducrot, 1987: 197). É incorporar uma voz julgada como contraditória no interior de seu discurso e, assim, denunciar o absurdo daquela voz. Ou melhor, nas palavras de Ducrot segundo sua noção de polifonia:

“Falar de modo irônico é, para um locutor L, apresentar a enunciação como expressando a posição de um enunciador. Posição de que se sabe por outro lado que o locutor L não assume a responsabilidade, e, mais que isso, que ele a considera absurda. Mesmo sendo dado como o responsável pela enunciação, L não é assimilado a E, origem do ponto de

⁵ GENETTE, G. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. *apud* DUCROT, 1987 : 195-196.

⁶ *Idem, ibidem.*

⁷ SPERBER, D. & WILSON, D. Les ironies comme mentions. In : *Poétique*. 1978, no. 36, p. 399-412. *apud* DUCROT, 1987: 197.

vista expresso na enunciação” (1987: 198).

Na ironia, o absurdo não é relatado, é expresso diretamente na enunciação. O locutor, mesmo que indicado no enunciado como responsável, só responsabiliza-se pelas palavras, sendo os pontos de vista manifestados atribuídos a outro: um enunciador E. Como no exemplo:

“Anunciei-lhes, ontem, que Pedro viria me ver hoje, e vocês se recusaram a acreditar. Posso hoje, mostrando-lhes Pedro efetivamente presente, lhes dizer de modo irônico: ‘vocês vêm, Pedro não veio me ver’. Esta enunciação irônica de que assumo a responsabilidade enquanto locutor (é a mim que o me designa), apresento-a como a expressão de um ponto de vista absurdo, absurdidade de que não sou o enunciador podendo até mesmo, neste caso, serem vocês (é esta assimilação do enunciador ao alocutário que torna esta ironia agressiva): faço-os sustentar, na presença de Pedro, que Pedro não está presente” (1987: 198-199).

Em outro exemplo, Ducrot analisa a auto-ironia: “Eu lhes havia dito que choveria hoje, e faz um tempo ótimo, o que me leva a zombar de minha competência meteorológica: mostrando-lhes o céu azul, observo ‘Vocês vêm bem, está chovendo’” (Ducrot, 1987: 199). Ora, o enunciador ridículo, aqui, só pode ser assimilado ao próprio locutor. Para Ducrot, este exemplo não contradiz sua descrição de ironia se considerarmos a distinção, feita por ele, de locutor L e locutor *l*. O enunciador do qual o locutor L, responsável pela enunciação, tenta ridicularizar, assimila-se ao locutor *l*, ser do mundo que tentou prever o tempo sem sucesso.

Apesar de Ducrot trabalhar a noção de polifonia no nível do enunciado, ou seja, tomando o enunciado como unidade de construção do discurso e tentando captar o fenômeno polifônico nessa instância de comunicação, é possível verificar sua ocorrência em outros níveis. Bakhtin já havia trabalhado esta noção no âmbito da estrutura narrativa romanesca. Outras disciplinas, como a análise da conversação, análise do discurso, pragmáticas, etc., têm estudado as relações dialógicas e/ou polifônicas na interação verbal entre sujeitos, nas relações de persuasão e interpretação internas ao texto e nos diálogos entre os “muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define” (Barros, 1994: 4).

Devido, em parte, à grande variedade de linhas de pesquisa sob o pensamento

bakhtiniano, é comum a utilização quase sinonímica dos conceitos de *dialogismo* e *polifonia*. Para efeitos deste trabalho, concordaremos com Barros (1994: 5-6) em considerar *dialogismo* como princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso. Já o termo *polifonia* será usado para caracterizar aquele texto que deixa entrever as muitas “vozes” que o constitui, por oposição ao texto monofônico. Segundo Barros: “os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir” (*ibidem*: 6).

Os textos polifônicos estão a serviço do “discurso poético”, “que instala ‘internamente’, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais” (Barros, 1994: 6); já a monofonia favorece o “discurso autoritário”, aquele “em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável” (*idem, ibidem*).

2. MELODIA

Ao considerarmos a canção como um texto híbrido, em que a “letra”, a música e o “gesto” (dança e cena) constituem seu discurso, torna-se necessário a incorporação destes elementos extraverbais na análise de sua enunciação. Neste trabalho, estaremos considerando o *fonograma*⁸ como objeto de estudo, por isso, nosso texto configura-se verbalmente e musicalmente.

Ao incluir a música na verificação do processo enunciativo da canção, deparamo-nos com alguns problemas.

Primeiro: o que nos é apresentado verbalmente é, na grande maioria dos casos,

⁸ O termo “fonograma” será empregado aqui para designar o registro sonoro de *uma* canção, ou seja, uma “faixa” de um disco.

entoado. Ou seja, a porção verbal da canção comporta uma dupla orientação: lingüística e musical. Sobre o processo entoativo da canção, Luiz Tatit tem desenvolvido importante trabalho que gostaríamos de comentar a seguir.

Interrogando-se sobre a possibilidade de toda e qualquer canção popular ter a sua origem na fala, Tatit postula: “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (1996: 9). É no espaço entre a fala e o canto (musical), ou melhor, instaurando a voz que fala na voz que canta, e vice-versa, que o cancionista realiza eficazmente suas intenções expressivas e/ou comunicativas.

Para Tatit, a “melodia” da fala tem propriedade utilitária, portanto é efêmera: “sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia” (1996: 15). Já no canto, passa-se da “forma fonológica” à “substância fonética”,

“as inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis lingüísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade” (Tatit, 1996: 15).

A fala é o gesto oral corriqueiro que “prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto” (Tatit, 1996: 16); o canto inscreve conteúdos afetivos ou estímulos somáticos, “é quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes” (*idem, ibidem*). É neste jogo, entre a voz que canta e a voz que fala, o lugar onde “brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular” (*idem, ibidem*).

Segundo Tatit, os efeitos de *naturalidade, espontaneidade e instantaneidade*,

preciosos ao cancionista por provocar o sentido de *inspiração*, são atingidos através do processo de *figurativização*⁹. Para o autor,

“a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto”; “pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (Tatit, 1996: 20-21).

Tatit aponta dois “sintomas” que sugerem o processo de figurativização: os *dêiticos* no texto e os *tonemas* na melodia. Estes são inflexões finais das frases entoativas. Tatit relaciona a curva da melodia com as oscilações tensivas da voz, que tem três possibilidades físicas de realização: descendente, ascendente e suspensiva. A voz que inflecte para o grave tende ao repouso fisiológico, associando-se à asseveração final do conteúdo relatado; a voz que tende às frequências mais altas ou que sustenta uma nota, mantendo, assim, uma tensão do esforço fisiológico, sugere continuidade, dá prosseguimento. Os dêiticos são elementos lingüísticos que afirmam o estado enunciativo do “eu” da canção, “são imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc., que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta” (Tatit, 1996: 21).

Além do processo de *figurativização*, descrito por Tatit como a instauração da voz que fala na voz que canta, permitindo assim o sentido de eficácia, do aqui-e-agora, da canção popular, o autor verifica um outro processo ligado a uma *tensividade* obtida na gestualidade oral do cancionista ao valorizar ora a continuidade ora a segmentação da melodia.

Segundo o autor, as vogais e as consoantes são os ingredientes mínimos da canção que exercem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras

⁹ Tatit nos adverte a não confundir os conceitos que serão abordados aqui (figurativização, tematização e passionalização) com seus homônimos encontrados na teoria semiótica de análise discursiva de textos. Como ele explica: “os conceitos lançados aqui foram inspirados naqueles, com os quais ainda mantêm alguns pontos em comum, entretanto, por força do componente melódico da canção e da própria evolução teórica do pensamento em diversos trabalhos, suas acepções sofreram muitas mudanças, a ponto de adquirir uma autonomia de uso específico para o universo da canção popular” (Tatit, 1996: 26).

enunciativas. Ao investir na continuidade melódica, e conseqüentemente no prolongamento das vogais, o compositor modaliza o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passionais; ao investir nas consoantes, ou seja, na segmentação da melodia, “o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência” (Tatit, 1996: 22). A estas duas tendências ele chama de *passionalização* e *tematização*, respectivamente.

A tematização melódica propicia as tematizações lingüísticas: a construção de personagens, valores-objeto ou valores universais. “A tendência à tematização, tanto melódica como lingüística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (lingüístico-melódico) de uma idéia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal idéia e o tema melódico erigido pela reiteração” (Tatit, 1996: 23). Já a passionalização desvia a tensão para o nível psíquico:

“A ampliação da freqüência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto” (Tatit, 1996: 23).

Em resumo, portanto, a canção popular, em seu nível entoativo, articula-se entre dois eixos: o espaço entre o canto e a fala, aproximando-se desta através do processo de figurativização, e no revezamento entre as dominâncias da passionalização e da tematização. Procedimentos que estão a serviço de um projeto narrativo, que organiza globalmente o sentido de seu texto.

Ora, como este malabarismo de compatibilizações poderá colaborar nas relações dialógicas em uma canção? Haverá a possibilidade de um jogo polifônico entre as “vozes” (melodia e letra) que constituem o gesto oral? Será possível diferenciarmos um gesto oral monofônico de um polifônico?

Ao analisar a canção “Sampa”¹⁰ de Caetano Veloso, Tatit (1996, 1997) verifica a presença de duas vozes discursivas em sua ação narrativa. Uma primeira voz pertencente ao sujeito que chega à cidade de São Paulo e depara-se com uma realidade estranha, e uma segunda voz de um sujeito onisciente de todo o processo narrado. Para Tatit, “a primeira voz pertence a um actante em fase passional, com seu vínculo objetual descontinuizado em razão de uma carência modal: o /saber/ e, por extensão, o /crer/. Falta ao sujeito, que figurativamente chega a São Paulo, elementos para que possa decifrar os valores positivos da cidade” (1997: 84). Já a segunda voz “de posse de um /saber/ pleno, pois que retrospectivo, a respeito dos fatos narrados, (...) tem condições de reconhecer as pistas que nortearam a evolução dos acontecimentos, mesmo quando esses são de natureza puramente subjetiva” (Tatit, 1996: 285).

*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 entendi
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*

*Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto mau gosto
É que Narciso acha feio o que não é espelho
E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
Nada do que não era antes quando não somos mutantes
E foste um difícil começo, afasto o que não conheço
E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Pois és o avesso do avesso do avesso do avesso*

*Do povo oprimido nas filas, nas vilas favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva
Panaméricas de Áfricas utópicas*

¹⁰ VELOSO, CAETANO. *Muito (dentro da estrela azulada)*. BRPGD7800005. Polygram, 1978. CD.

*Túmulo do samba, mas possível novo quilombo de Zumbi
E os Novos Baianos passeiam na tua garoa
E novos baianos te podem curtir numa boa*

Por exemplo, no enunciado “é que quando eu cheguei por aqui / eu nada entendi” ouvimos o enunciador que estranha a cidade, mas também uma voz que diz “agora entendo” ou, segundo Tatit, “há algo a ser entendido” (1997: 84). Ou no verso “da dura poesia concreta de tuas esquinas” onde, conforme Tatit, o locutor exibe a “aspereza” e a “aridez” de seu contato com a cidade, mas nos fornece um dado (“poesia”) de quem já passou pelo processo de adaptação e é capaz de captar o sensível (*ibidem*).

Ao analisar os aspectos melódicos em confronto com os lingüísticos, Tatit (1996: 278-298; 1997: 83-86) mostra como a canção parte de uma estrofe predominantemente *passional*, favorecendo o estado disjuntivo do enunciador em conflito com a realidade nova, passa pela segunda estrofe onde há uma maior presença do enunciador onisciente que se manifesta através de processos de figurativização e chega na terceira estrofe já sob o domínio do /fazer/, através de tematizações melódicas e lingüísticas, acabando por fundir figurativamente, ao final da canção, os enunciadores.

Isto foi possível porque a melodia, apesar de predominantemente sob o influxo do /ser/, possuía certas características, como a recorrência de certos motivos, certos contornos melódicos e inflexões finais, que possibilitaram um processo de figurativização e de tematização cada vez maior, favorecendo o enunciador onisciente.

É possível perceber o processo mencionado, em síntese, através da progressiva transformação do quinto fragmento melódico. Este se caracteriza como a repetição renitente da nota *dó* numa região aguda. Apesar de manter esta mesma característica durante as três estrofes, este trecho vai recebendo investidas rítmicas e de articulação, pela transformação da *letra*, que vão transformando seu sentido.

Em sua primeira versão,

a - in - da não ha - ví - a pa - ra mim Ri - ta Lee a tu - a mais com - ple - ta tra - du - ção

a sustentação de uma frequência aguda mais o prolongamento da sílaba *Lee*, nos dois primeiros compassos, enfatizam o caráter passional do sentimento de falta vivido pelo primeiro enunciador (“ainda não havia para mim Rita Lee”).

Nos últimos dois compassos deste trecho, a frequência rítmica das notas se distende



aumentando consideravelmente ainda mais o esforço de emissão da nota e, portanto, produzindo alta tensividade afinada com o estado psíquico do enunciador em estado disjuntivo. Apesar de ser perceptível a presença do enunciador onisciente – através da idéia subjacente na letra (“Rita Lee existe e traduz São Paulo”) – este trecho caracteriza-se pelo predomínio da passionalização, verificável em toda a primeira estrofe.

Na segunda versão do quinto fragmento¹¹,



o locutor mantém a tensividade passional valendo-se da sustentação tensiva da nota e dos prolongamentos das sílabas *coMEço* e *coNHEço* para descrever o ponto-de-vista do sujeito em estado disjuntivo (“e foste um difícil começo / afastado o que não conheço”). Porém, verificamos também a subversão da melodia pela letra, o locutor adiciona sílabas de uma maneira pouco coerente com o ritmo geral da melodia, ou seja, detectamos a fala por trás do canto denunciando a voz do sujeito do “aqui e agora”.

Este trecho sintetiza a segunda estrofe que é formada basicamente de duas situações: o primeiro enunciador ao estranhar a cidade passa a rejeitá-la (“e foste um difícil começo / afastado o que não conheço”) e o enunciador onisciente analisa o “despertar” daquele ao passar a reconhecer na cidade a “realidade” (“e quem vem de outro sonho feliz de cidade / aprende depressa a chamar-te de realidade”).

¹¹ Tentamos, nestas transcrições, retratar o mais fielmente possível a divisão rítmica executada por Caetano Veloso. Porém, algumas nuances se mostraram impossíveis de serem transcritas, como é o caso de “afastado o que não conheço” onde o cantor antecipa levemente as notas, aproximando-se da fala.

Conforme Tatit (1996, 278-298), a terceira estrofe já assume o tempo presente e, de certa forma, refaz o percurso do enunciador em estado disjuntivo a partir do momento em que este “entende” a cidade; reconhece seus valores disfóricos (“do povo oprimido nas ruas, nas vilas, favelas / da força da grana que ergue e destrói coisas belas / da feia fumaça que sobe apagando as estrelas”), descobre seus valores positivos (“eu vejo surgir teus poetas de campos e espaços / tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva / panaméricas de áfricas utópicas túmulo do samba, mas possível novo quilombo de zumbi”) e sugere a possibilidade atual de integração entre os “baianos”, ao qual o compositor se inclui, e a cidade de São Paulo (“e os Novos Baianos passeiam na tua garoa / e novos baianos te podem curtir numa boa”).

Na terceira versão do quinto fragmento,



temos o preenchimento quase que completo dos quatro compassos com semicolcheias de uma maneira extremamente regular, o que poderia acarretar numa super valorização da tensão emotiva [correndo o risco de se tornar caricatural, segundo Tatit (1996: 283)], mas, através da valorização rítmica dos acentos das palavras – sua utilização quase percussiva – e o caráter sincopado de execução do trecho, o que ocorre é o momento ápice dos valores eufóricos enumerados tematicamente pelo locutor.

O interessante é notar que, neste caso, ao investir ora na passionalização ora na tematização ora na figurativização, o locutor vai evidenciando mais ou menos cada enunciador da trama polifônica estabelecida na letra.

3. MELODIA E ACOMPANHAMENTO

Outra possível questão a ser levantada sobre o processo enunciativo da canção é a respeito das relações entre a melodia entoada e os elementos propriamente musicais que compõem o acompanhamento de uma canção. Às vezes chamado corriqueiramente de

“arranjo”, as melodias secundárias, contracantos, *riffs*, *grooves*, levadas, acordes, etc., fazem parte da enunciação da canção, construindo seu sentido.

A definição de *melodia* enquanto uma “sucessão de sons ‘afinados’ e arrançados num tempo musical de acordo com convenções culturais¹²” (*The New Grove*, vol 16: 363-373) é demasiada ampla e necessita de contextualização.

No caso da música popular, algumas características parecem definir, de maneira consensual no contexto ocidental, a melodia como uma seqüência monódica de notas reconhecíveis, apropriáveis e reproduzíveis vocalmente em termos de altura, duração e articulação das notas, além de não ultrapassar a tessitura normal da voz e organizar-se em frases que ocupam durações semelhantes aos tempos normais ou estendidos da respiração humana (Tagg, 2000: 2). Segundo explica Tagg:

“Como a maioria das pessoas não toca um instrumento musical, a forma mais comum de reproduzir melodias é cantando. Talvez por isso, as melodias não são apenas pequenos motivos reconhecíveis, como riffs (ostinatos) ou preenchimentos melódicos, mas o mais consistentemente identificável e cantável ‘fio’ de notas: notas numa tonalidade cantável, com intervalos cantáveis e numa tessitura cantável. A melodia tende, também, a ser cantável em termos de tamanho de frase (respiração) e frequência rítmica de notas (nem muitas notas rápidas, nem uma ou duas notas muito longas)¹³” (1999: 38).

Além disso, a melodia é comumente percebida como uma estrutura integral que se sobressai de um plano ou fundo musical. Ingmar Bengsston citado por Tagg (1999: 38) descreve a melodia como “uma sucessão de notas caracterizada pela sua aparência, total ou parcial, de uma Gestalt musical¹⁴”.

¹² “(...) pitched sounds arranged in musical time in accordance with given cultural conventions and constraints (...)” (*The New Grove*, vol 16: 363-373)

¹³ “Since many people play no instrument, the most common way of reproducing melodies is to sing them. This is perhaps why melodies are not just recognisable little motivic figures like riffs (ostinati) or fillers, but the most consistently identifiable and singable strings of tone: tones at a singable pitch containing singable intervals within a singable range. Melody tends also to be singable in terms of phrase length (breathing) and surface rate tempo (not too many fast notes, not just one or two very long notes)” (Tagg, 1999: 38).

¹⁴ “A succession of tones characterised by their total or partial appearance as a musical Gestalt” (Bengsston, I. *apud* Tagg, 1999: 38).

Ao considerarmos a melodia como uma sucessão monódica de notas organizadas como uma estrutura integral que se “destaca” de um “fundo musical” acompanhante e que sejam reconhecíveis, apropriáveis e reproduzíveis vocalmente, é de se esperar que, no caso da canção, a melodia seja aquela que incorpora a *letra* e pertence ao fazer do *cantor*.

De maneira geral, podemos considerar o acompanhamento como formado pelas “partes subordinadas de qualquer textura musical feita de elementos de importâncias variadas¹⁵” (*The New Grove*, vol 1: 55-56) ou “aquela parte de um *continuum* musical geralmente considerado como fornecendo suporte ou fundo musical para um elemento mais proeminente na mesma música¹⁶” (Tagg, 2000: 17).

O acompanhamento só existe em uma estrutura musical percebida como formada por diferentes planos com importâncias desiguais. Um coro cantando homofonicamente *a cappella* não tem acompanhamento, mas ao introduzir um simples estalar de dedos em sincronia com seu tempo musical, temos configurado um acompanhamento.

Para Tagg, desde pelo menos o século XVII, o paradigma composicional mais comum na música ocidental tem sido o dualismo melodia-acompanhamento¹⁷ (1999: 38). Este modelo parece ter se consolidado junto com o processo de urbanização da Europa, que anuncia o fim do sistema feudal e cria a necessidade de novas formas de cultura e lazer. Segundo Tinhorão:

“Uma das exigências da vida social nos grandes aglomerados humanos das cidades modernas era a da criação de formas de lazer não apenas coletivas (...), mas que se dirigissem agora a grupos distintos de público (representações ao ar livre, touradas, etc.), ou finalmente, à diversão em pequena sociedade (danças de salão, teatro em casa) e ainda ao prazer pessoal (como logo seria o caso da canção para interpretação e acompanhamento individual)” (Tinhorão, 1997:34).

¹⁵ “(...) the subordinate parts of any musical texture made up of strands of differing importance” (*The New Grove*, vol 1: 55-56).

¹⁶ “(...) that part of a musical continuum generally regarded as providing support for, or the background to, a more prominent strand in the same music” (Tagg, 2000: 17).

¹⁷ Tagg (1999: 38) prevê um possível esgotamento deste modelo nos tempos atuais, através da música eletrônica para discoteca e festas *rave*, especialmente através da música *techno*.

Conforme Tagg (1999), a tendência em valorizar o princípio dualista de melodia-acompanhamento durante o início da Era Moderna encontra certa correspondência na arte pictórica. A partir do Renascimento, os pintores passam a valorizar a noção de figura/fundo através de técnicas de perspectiva centralizada em substituição aos trabalhos “policêntricos” de artistas medievais como Bosch ou Breughel (Tagg, 1999: 39). Ambos os princípios composicionais (melodia-acompanhamento na música e figura-fundo na pintura) parecem relacionar-se em paralelo à ascensão dos ideais individualistas da nova classe burguesa. Para Tagg, “visto dessa forma, como uma homologia estrutural em relação a uma (então) nova concepção de personalidade humana, o dualismo melodia-acompanhamento (...) pode carregar sentido em si mesmo¹⁸” (1999: 39).

A subordinação do acompanhamento em relação à melodia pode ser comparada com as contraposições entre as noções generalizadas de “fundo” ou “ambiente” acústico/musical e a “figura” da melodia, ou também entre “generalidade” e “particularidade” (Tagg, 1999: 39; 2000: 17-18).

De fato, estes princípios parecem estar refletidos na utilização corriqueira de termos como “backing vocals” (vocais de apoio) em relação a “lead vocal” (voz principal ou primeira voz) (Tagg, 2000: 17) ou “cozinha”, referindo-se à banda de apoio rítmico-harmônico (bateria/percussão, baixo e piano/guitarra), em distinção aos instrumentos ou grupos de instrumentos solistas de um conjunto musical.

Também podemos verificar este dualismo nas técnicas de *mixagem*¹⁹ onde a voz principal ou os instrumentos responsáveis pela melodia principal são “misturados” com um volume um pouco mais alto em relação aos acompanhantes. A localização panorâmica dos instrumentos na *mixagem* também obedece a uma hierarquização: as vozes e instrumentos principais costumam se localizar na região central e um pouco mais “na frente”, enquanto

¹⁸ “Seen in this light as a structural homology for a (then) new concept of human personality, the melody-accompaniment dualism (...) can be said to carry meaning itself” (Tagg, 1999: 39).

¹⁹ O termo *mixagem* refere-se a uma etapa do processo de produção fonográfica. É quando se acertam os níveis de volume, a panorâmica e a equalização de cada pista de uma gravação, assim como a aplicação de efeitos especiais aos instrumentos.

os acompanhantes são distribuídos no semicírculo acústico atrás e aos lados do ponto focal da melodia principal. Lembremos com Tagg a forma mais comum de disposição espacial em situações performáticas onde o intérprete/solista/conductor localiza-se à frente e no centro do palco enquanto os músicos acompanhantes são dispostos mais atrás e/ou nas laterais do palco (1999: 38-39; 2000: 18).

Área consagrada de “atração” de foco numa situação performática (Tagg, 1999: 39).



A relação de subordinação entre melodia e acompanhamento de maneira alguma é estática no decorrer de uma música. Um violão desempenhando um papel de suporte harmônico pode, em algum momento, tornar-se foco principal ao apresentar um solo ou um improviso, assim como a voz principal pode passar a desempenhar uma função de contracanto para o solo de algum instrumento.

Normalmente esses deslocamentos são acompanhados por mudanças na percepção de onde está o “foco” da música. Por exemplo: durante uma *mixagem*, quando uma guitarra inicia um solo importante, é normal elevar-se um pouco o volume do instrumento (ou na “mesa de som” ou no próprio instrumento) ou aplicar um efeito especial durante o solo (*delay* ou *distorção*, por exemplo); numa apresentação de uma *big band*, é comum o instrumentista se levantar ao improvisar, tomando, assim, para si o foco das atenções do público; ou, ainda, nas apresentações veiculadas videograficamente pela televisão, quando os planos fechados, *zooms* e outros recursos de edição tentam valorizar as performances individuais ao aproximar ou recortar a imagem daquele que detêm o foco de atenção (Tagg, 2000: 18-19).

Apesar de haver uma relação de subordinação entre melodia e acompanhamento,

gostaríamos de ressaltar que esta não é hierarquicamente definida, como do tipo *mais importante X menos importante*, mas de partes (*particularidade/generalidade, figura/fundo, sujeito/contexto*, etc.) que constituem a totalidade do texto fonográfico.

Existem muitos casos em que o acompanhamento acaba ganhando uma função tão importante, se não mais importante, quanto a melodia principal. Veja, por exemplo, como um trecho do arranjo de “Aquarela do Brasil” acabou por tornar-se quase símbolo de *brasilidade*, talvez mais lembrada que a própria melodia principal desta canção de Ary Barroso. Ou o caso de “Samba de uma nota só” de Tom Jobim em que, sendo a melodia da parte A feita da variação rítmica de uma nota só, a progressão harmônica é que fornece o sentido de contorno e direção tensiva.

É ainda possível, e isto se torna também evidente no caso da canção popular, estabelecer outro nível de subordinação no interior do próprio acompanhamento.

Para Tagg, além da relação primária entre melodia e acompanhamento, há uma relação subsidiária entre baixo/bateria e outras partes do acompanhamento (1982: 12). Isto porque, além das principais funções exercidas pelo acompanhamento, como proporcionar uma “moldura” cinética e periódica, servir de referência tonal, criar o sentido de direção e expectativa harmônica e construir um fundo de timbres e texturas à melodia (Tagg, 2000: 19), o acompanhamento pode contribuir com melodias secundárias, contracantos, motivos, etc., que podem chegar a concorrer significativamente com a própria melodia principal.

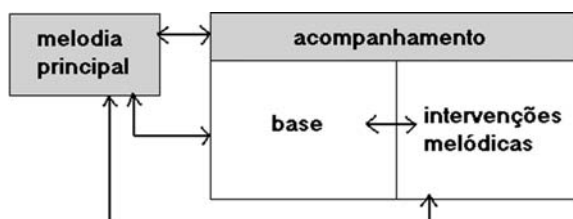
Veja, por exemplo, Jimmy Hendrix. É praticamente indissociável sua voz de sua guitarra. Os *riffs*, preenchimentos e melodias secundárias, além de seus solos, executados através de sua guitarra são, muitas vezes, mais memorizáveis e reprodutíveis, e provavelmente mais significativas, do que a melodia principal cantada. Sem dúvida há uma relação de subordinação entre, neste caso, a dupla baixo/bateria (função de suporte ou “base”) e a guitarra (função variável; suporta e dialoga com a melodia)²⁰. Outro exemplo de distinção entre a base e melodias “secundárias” no interior do acompanhamento pode ser

²⁰ A relação de complementaridade entre voz e guitarra pode ser verificada, também, na relação de volumes na *mixagem*. A voz de Hendrix parece, muitas vezes, um pouco mais baixa e mais atrás da guitarra.

verificado nos arranjos “clássicos” da bossa nova: bateria/baixo/violão (“base”), voz (melodia principal) e “arranjo” de cordas/madeiras, por exemplo, criando melodias introdutórias, contracantos ou texturas harmônicas. Os arranjos de Rogério Duprat para o disco “Tropicália” também exemplificam o poder de interferência semântica que a música pode, e neste caso quer, exercer sobre a canção através de intervenções instrumentais, além da função básica de criar um suporte para a melodia principal.

A partir das noções apresentadas, podemos criar um modelo de estrutura dos planos de elementos significantes apresentados sincronicamente num fonograma:

Modelo²¹ de relações pragmáticas entre os elementos constituintes da estrutura enunciativa de um fonograma.



Sendo a *melodia principal* de uma canção aquela que incorpora a *letra* e diz respeito ao fazer do *cantor*, esta será considerada um primeiro plano: a *melodia principal* ou *entoada*. O *acompanhamento* será considerado como plano subordinado à melodia entoada e conterá dois outros planos: a *base*, que corresponde aos elementos que desempenham funções de suporte rítmico-harmônico, e o plano das *intervenções melódicas*, que fornecem melodias secundárias que se “destacam” melodicamente em relação à base.

Lembramos que este modelo não é estático (durante uma mesma canção os elementos podem variar suas funções) e nem absoluto (a análise do objeto é que dirá quais funções estão sendo estabelecidas e quem exerce qual). Apesar de o modelo melodia-acompanhamento ser o mais comum na canção popular, ele não é obrigatório.

²¹ Este modelo foi inspirado no modelo de análise inter-musemática em “amontoados de musemas” (analysis of museme stacks) de Tagg (1982: 13). No nosso caso adaptamos o modelo para a canção e estamos usando-o para definir relações pragmáticas entre os elementos que constituem um evento musical, não necessariamente de relações entre musemas.

4. ACOMPANHAMENTO E VOZES

A partir do modelo apresentado – de estruturação dos planos de elementos que constituem significativamente a enunciação na canção – nos perguntamos se não haverá a possibilidade de um jogo dialógico e, conseqüentemente, polifônico ou monofônico, entre esses elementos. Partamos da distinção entre locutores e enunciadores promovida por Ducrot.

Para Ducrot (1987), o locutor é aquele que, no sentido do enunciado, é apresentado como seu responsável, como responsável pelas “palavras” expressas no enunciado. Já os enunciadores são os responsáveis pelos “pontos-de-vista” expressos no enunciado.

Em outras palavras, o locutor é aquele “ser de discurso” que existe *lingüisticamente* e os enunciadores são manifestações estritamente discursivas.

Lembremos que Ducrot trabalha a noção de polifonia no âmbito do enunciado enquanto unidade discursiva. A noção de enunciado utilizada pelo lingüista tem implicações problemáticas na música porque: (1) o sentido na música pode construir-se pela apresentação sincrônica de planos significantes diferentes (por exemplo, no modelo estrutural apresentado acima) e (2) a noção de “unidade” significativa em música necessita de definições mais específicas; a noção de “autonomia relativa” apontada por Ducrot parece não atender satisfatoriamente nosso caso.

Em relação a (1), o que ocorre é que, além das relações dialógicas internas à *letra* da canção – âmbito em que se daria de maneira estrita a polifonia ducrotiana – e à entoação da melodia principal (como no exemplo de “Sampa” anteriormente apresentado), as relações com o acompanhamento também exercem uma importante influência na construção do sentido geral da canção. Daí se considerar as relações entre esses elementos.

Uma possível abordagem é considerar os “enunciados” musicais como pontos-de-vista de enunciadores em diálogo numa trama que tece o sentido geral da canção. Se o locutor é um ser discursivo que se manifesta (ou que existe) lingüisticamente então o encontraremos na melodia principal, aquela que assume a *letra* e pertence ao fazer do *cantor*. Já os enunciadores (seres discursivos por excelência) podem manifestar seus

pontos-de-vista na melodia principal, quando o locutor os coloca em cena, ou musicalmente em todos os níveis da estrutura enunciativa da canção.

Sobre a noção de “unidade” (2) em música, gostaríamos de fazer alguns comentários. Segundo Middleton, é comum em análises musicais a segmentação do discurso musical de forma intuitivamente relacionada à linguagem verbal: por exemplo, “frases” musicais em relação a frases verbais, células ou motivos em relação a palavras ou morfemas e notas em relação a fonemas (1990: 178). Mas, de acordo com Tagg (1999), se levarmos em conta os ouvintes, quer dizer, o lado da recepção do processo comunicativo musical, o discurso musical se dá muito mais através das noções gerais de “sons” ou “sonoridades”, “levadas” ou “ritmos”, etc. Isso quer dizer que a segmentação que ocorre no lado do “produtor” não necessariamente corresponde àquilo que o “receptor” entende por unidade.

Adotaremos o conceito de “musema”, segundo Tagg (1982, 1999, 2004), como unidade do discurso musical. Tagg, citado por Middleton (1990: 189), postula que o musema é “a unidade básica de expressão musical que, no âmbito de determinado sistema musical, não é divisível sem destruição de seu sentido²²”. Segundo Middleton, o musema corresponderia analogamente ao morfema, porém, enquanto o morfema é formado por unidades fonéticas (os fonemas), o musema é constituído não apenas de unidades estruturais, mas também de parâmetros de expressão musical. Por exemplo, se duas notas em determinada melodia correspondem a um musema, não apenas a alteração de uma dessas notas afetará seu sentido, mas outros parâmetros como timbre, acentuação, características eletro-acústicas, intensidade, etc., também alterarão, em maior ou menor grau, o seu sentido.

Ao adotarmos a noção de musema como unidade do discurso musical, estamos flexibilizando a noção de “enunciado” musical: não apenas estruturas musicais

²² “The basic unit of musical expression which in the framework of one given musical system is not further divisible without destruction of meaning” (TAGG, P. *Kojak – 50 seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affekt in Popular Music*. Gothenberg, 1979 *apud* MIDDLETON, 1990: 189.).

sintagmaticamente definidas, mas também parâmetros de expressão musical paradigmaticamente reconhecíveis. Isso quer dizer que tanto uma frase musical situada no acompanhamento pode vir a ser considerada como um enunciado que expressa o ponto-de-vista de um enunciador, como um parâmetro musical específico em determinado elemento do acompanhamento também pode ser considerado como portador de um ponto-de-vista (por exemplo, a utilização de guitarras elétricas tinha conotações importantes no contexto da música popular brasileira nos anos sessenta: “modernidade”, “alienação política”, “provocação”, etc.).

Retomemos o exemplo de “Sampa”. Nesta canção, temos uma configuração bastante estática e baseada fortemente na noção dualista de melodia-acompanhamento.

A melodia principal é assumida plenamente pelo fazer do cantor e mantém-se destacada do acompanhamento durante toda a canção, exceto pela ligeira introdução instrumental de quatro compassos. Sua intensidade na mixagem é consideravelmente maior que o acompanhamento, o que valoriza bastante a “individualidade” do locutor/cantor. Da mesma maneira, a não presença ou pouca presença de ambiência acústica (reverberação), aumenta o caráter intimista da melodia principal. Estas características servem bem ao projeto de figurativização mencionado anteriormente e valorizam extremamente o sujeito desta canção no seu estado enunciativo.

O acompanhamento também se mantém uniforme durante toda a canção. Ele é constituído de pandeiro, violão de sete cordas, violão de cordas de aço e violão de base. Suas funções são estabelecidas desde o início e não sofrem nenhuma modificação. O pandeiro e o violão de base fornecem a base rítmica e harmônica enquanto o violão de sete cordas e o violão de cordas de aço desenhavam contracantos e preenchimentos melódicos; aquele com desempenho na região grave e este na região aguda.

A instrumentação escolhida para o acompanhamento nos fornece um primeiro dado: a semelhança com os chamados *conjuntos regionais*. O trio formado por pandeiro, violão de sete cordas e bandolim sintetiza a base de todo regional que tradicionalmente é constituído de dois violões – um fazendo a base harmônica e outro de sete cordas fazendo a “baixaria” – um cavaquinho (base harmônica), um pandeiro (base rítmica) e um ou mais

solistas (os mais comuns: bandolim, clarineta e flauta). No caso de “Sampa”, o bandolim é substituído pelo violão de cordas de aço que, apesar de ser um instrumento diferente, tem um timbre parecido (pelo fato de ter cordas de metal) e está sendo executado de maneira muito próxima ao bandolim.

Os *regionais* foram um tipo de conjunto musical extremamente popular na música popular brasileira até, pelo menos, a década de quarenta. Mais ou menos como a *banda de rock* (duas guitarras — um base e uma solo — um baixo e uma bateria) foi no contexto do gênero *rock n’ roll*, principalmente a partir do início dos anos sessenta. A relação entre os regionais e certos gêneros musicais como o samba, o samba-canção e o choro, além de sua associação com um tipo de música “antiga” ou “tradicional”, se faz importante no caso de “Sampa”.

Mas não é apenas pela instrumentação que essa associação se estabelece. Toda a execução volta-se aos gêneros tradicionais de samba. De fato esta canção é um samba lento (♩ = 56-58) acompanhado pela marcação contínua no pandeiro através da célula:



O violão de sete cordas desempenha sua função usual que é a de criar as “baixarias” – as marcações das notas fundamentais da harmonia com ornamentações – e o violão de cordas de aço funciona como seria um bandolim, criando principalmente ornamentações e preenchimentos melódicos. A harmonia, solidamente tonal, possui arcaísmos como o uso de acordes diminutos de passagem ($G7 \rightarrow G\#^{\circ} \rightarrow Am7$), a valorização do VIIm e a utilização do substituto da dominante da dominante²³ ($G\#7 \rightarrow G7 \rightarrow C$) que aumentam ainda mais o caráter “antigo” ou “tradicional” da canção.

Feita esta análise rápida e superficial sobre o acompanhamento desta canção, pois não caberia agora neste trabalho uma abordagem extensa sobre a relação desta canção com o gênero musical a que está associada, concluímos que, além do suporte estritamente

²³ Este com especial função referencial que será abordada posteriormente.

musical, o acompanhamento fornece um suporte explicitamente contextualizador de gênero e das associações decorrentes com a tradição musical paulistana.

Em resumo, portanto, temos a melodia principal bastante destacada do acompanhamento e com caráter acústico intimista (ambiente acústico realista, talvez), o que acaba por valorizar tanto o processo de figurativização favorável ao enunciador/locutor retrospectivo quanto a “individualidade” do sujeito no processo de passionalização vivido em sua manifestação como enunciador em estado disjuntivo; ao valorizar o indivíduo, valoriza-se os estados do /ser/.

Já o acompanhamento insere este indivíduo numa conjuntura musicalmente “tradicional”, quero dizer, o locutor encontra-se em conjunção com um contexto de valores da tradição musical paulistana. Este fato aparentemente contraditório, pois os valores eufóricos apresentados na letra são aqueles relacionados ao que São Paulo teria de mais moderno ou de vanguarda (Rita Lee, poesia concreta, Mutantes, Teatro Oficina e de Arena), contribui para valorizar o locutor/enunciador retrospectivo, totalmente adaptado à realidade paulistana. Realidade esta apresentada contraditoriamente (e que de certa maneira faz jus ao “avesso do avesso”) por valores musicais tradicionalistas e por referências modernistas através da letra.

A aproximação desta canção com a tradição musical paulistana também se dá, polifonicamente, através de uma referência feita à canção “Ronda” de Paulo Vanzolini. Porém, isto é assunto para o próximo capítulo.

II. AS VOZES DOS OUTROS

Considerando o discurso polifônico como uma manifestação da linguagem possibilitada pela sua natureza dialógica, em que diversas “vozes” ou “pontos-de-vista” são expressos na busca do sentido, vamos especificar duas possibilidades de revelação dessas “vozes”: a intertextualidade e a interdiscursividade.

Segundo Fávero e Koch (1985)¹, o conceito de intertextualidade abrange as várias formas pelas quais a produção e a recepção de um texto estão sujeitos ao conhecimento de outros textos, isto é, “diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes” (Fávero & Koch, 1985: 28) por parte dos interlocutores de uma determinada situação comunicativa.

Sentindo a necessidade de ampliar este conceito, Koch (1986) sugere a divisão da noção de intertextualidade em um sentido amplo e em um sentido restrito.

Para Koch, “em sentido amplo, é lícito afirmar que a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto” (1986: 40). A autora (Koch, 1998: 46) apóia-se em Barthes, que diz:

“O texto redistribui a língua. Uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos, que existiram ou existem ao redor do texto considerado, e, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob

¹ Fávero e Koch (1985) baseiam-se nos critérios de textualidade – padrões que tentam estabelecer fronteiras entre textos e não-textos - apresentados por Beaugrande e Dressler (BEAUGRANDE, R. de & DRESSLER, W.V. 1981. *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.). São dois critérios centrados no texto – a **coesão** e a **coerência** – que se referem aos modos como “as palavras que ouvimos ou vemos, estão ligados entre si dentro de uma seqüência” e aos modos como “os conceitos e as relações subjacentes ao texto de superfície, se unem numa configuração de maneira reciprocamente acessível e relevante”, respectivamente (Fávero & Koch, 1985: 18). E cinco critérios centrados no usuário: **intencionalidade** e **aceitabilidade**, que trata-se da intenção do emissor em produzir e do receptor em aceitar uma manifestação lingüística como um texto coesiva e coerente (Fávero & Koch, 1985: 26-27); **informatividade**, que “designa em que medida os materiais lingüísticos apresentados no texto são esperados/não esperados, conhecidos/desconhecidos da parte dos receptores” (Fávero & Koch, 1985: 27); **situacionalidade**, que é “atribuída aos fatores que tornam um texto adequado a dada situação de ocorrência” (Fávero & Koch, 1985: 27); e **intertextualidade**, que “compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos” (Fávero & Koch, 1985: 28).

formas mais ou menos reconhecíveis²”.

Segundo Kristeva (1974), baseando-se na noção de dialogismo de Bakhtin, a “palavra literária” encontra-se numa intersecção tridimensional, num “cruzamento de superfícies textuais”, três dimensões que correspondem ao sujeito da escritura, ao destinatário e aos textos exteriores. Enquanto que *horizontalmente* a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, *verticalmente* ela está “direcionada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico” (*idem*: 62-63). Portanto, para a autora, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (*idem, ibidem*).

Para Orlandi (1987), um texto relaciona-se com outros textos dos quais nasce (estes funcionando como matéria-prima) e outros textos para os quais aponta (seu futuro discursivo), o que caracteriza todo texto como necessariamente “incompleto”. “Incompletude” atestada tanto pela correspondência de um texto com outros textos, quanto pela sua relação com a experiência do leitor em relação à linguagem, seu conhecimento de mundo, à sua ideologia, etc.

É no sentido de que todo e qualquer discurso faz parte de uma história de discursos que Koch (1986: 40) cita Maingueneau: “um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já-dito em relação ao qual ele toma posição³”. Ou quando a autora (*idem, ibidem*) menciona Pêcheux:

“Assim, tal discurso envia a tal outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele ‘orquestra’ os termos principais ou cujos argumentos destrói. Assim é que o processo discursivo não tem, de direito, um início: o discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio⁴”.

Para Ducrot, apesar da necessidade de todo discurso “pôr em cena outro discurso”

² BARTHES, R. Verbetes “texte”. Encyclopaedia Universalis, 1974. *apud* KOCH, 1998 : 46.

³ MAINGUENEAU, D. *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976. *apud* KOCH, 1986 : 40.

⁴ PÊCHEUX, M. *Analyse automatique du discours*. Paris: Dunod, 1969. *apud* KOCH, 1986: 40.

(1987: 159), é importante ressaltar que “mesmo quando retoma um discurso anterior, não consiste em mero relato. Ele cria uma realidade original: pelo fato mesmo de dizer que alguma coisa já foi dita, diz-se alguma coisa de novo” (*idem, ibidem*).

As noções apresentadas sobre intertextualidade (numa perspectiva ampla) decorrem de tentativas de operacionalização do conceito de *dialogismo*. Segundo Fiorin, a partir dos anos 60, “à rica e multifacetada concepção do dialogismo em Bakhtin se opôs o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade” (2003, 29). Vago, principalmente, pela não precisão das noções de *texto* e *discurso*. Como possível forma de resolver a questão, Koch tenta definir de forma estrita o conceito de intertextualidade.

1. INTERTEXTUALIDADE

Para Koch, a intertextualidade *stricto sensu*, ou em sentido restrito, se dá quando há a relação de um texto com outros textos previamente e efetivamente produzidos, ou seja, “quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido” (1997: 108). A autora (Koch, 1998: 48) respalda-se em Jenny, quando este tenta delimitar o âmbito de identificação da intertextualidade: “propomo-nos a falar de intertextualidade desde que se possa encontrar num texto elementos anteriormente estruturados, para além do lexema, naturalmente, mas seja qual for seu nível de estruturação⁵”.

Geralmente os textos-fonte são trechos de obras literárias bem conhecidas, textos de ampla divulgação na mídia, trechos de músicas populares, bordões de programas de televisão, textos bem conhecidos que fazem parte da memória coletiva de uma comunidade. Há casos em que são usados ditos populares, frases feitas ou provérbios, onde sua fonte é um enunciador genérico, representante da opinião e sabedoria popular (“*vox populi*”) (Koch, 1997: 109).

⁵ JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Intertextualidade*. Coimbra: Almedina, 1979. *apud* KOCH, 1998: 48.

Mas há casos em que a decodificação do intertexto não é imediata – trechos de textos literários ou jornalísticos, por exemplo – fazendo com que a apreensão do texto-fonte dependa da amplitude dos conhecimentos do leitor/ouvinte, o que, segundo Koch, caso este não chegue a acionar o texto-fonte em sua memória, pode levar a um empobrecimento ou até à impossibilidade de construção do sentido visado pelo locutor (1997: 109-110). É o que leva Sant’Anna (2000) a dizer que os efeitos⁶ obtidos pela intertextualidade são relativos ao leitor:

“São recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. E, à medida que esses efeitos são muito usados pelos autores modernos, configura-se que a leitura de suas obras requer certa especialização” (Sant’Anna, 2000: 26).

Como no exemplo encontrado em Sant’Anna (2000). O autor compara o poema “A canção do exílio” de Gonçalves Dias com variações sobre ele feitas por poetas modernistas:

Texto original de Gonçalves Dias:

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá,
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá*

“Um dia depois do outro” de Cassiano Ricardo:

*Esta saudade que fere
mais do que as outras quiçá,
sem exílio nem palmeira
onde cante um sabiá...*

“Canto de regresso à pátria” de Oswald de Andrade:

*Minha terra tem palmares
onde gorjeia o mar
os passarinhos daqui
não cantam como os de lá.*

Para Sant’Anna, o texto de Cassiano Ricardo promove um jogo de diferenciação em

⁶ Sant’Anna trabalha com os conceitos de paródia, paráfrase, estilização e apropriação como efeitos de sentido definidos através do jogo intertextual.

relação ao texto-fonte, porém sem trair seu significado original. Este texto ganha um sentido especial se o texto original for ativado na memória do leitor (principalmente pela negativa: “sem exílio nem palmeira/ onde cante um sabiá”), mas, caso isso não ocorra, não há comprometimento com seu significado.

Já no caso do texto de Oswald de Andrade, a leitura se faz em duas vozes: “uma em *presença* (texto moderno, parodístico) e outra em *ausência* (texto romântico, parodiado)” (Sant’Anna, 2000: 26). O texto de Oswald promove uma inversão total no sentido do texto-fonte, e, através da intertextualidade, “contrapõe a estética modernista à estética romântica, contrasta a alienação social à denúncia histórica e transforma o discurso do branco na afirmação do preto” (*ibidem*: 25). Segundo Sant’Anna (*ibidem*), o leitor sem a referência ao texto de Gonçalves Dias provavelmente acabará por achar o texto de Oswald uma série de absurdos, prática de puro *nonsense*.

Conforme Koch, a intertextualidade, numa perspectiva estrita, pode se apresentar implicitamente ou explicitamente.

Quando há citação expressa da fonte do intertexto – ou no próprio texto, como nas citações, referências; ou nos resumos, resenhas, traduções; ou em situações de interação face-a-face como nas retomadas do texto do parceiro num diálogo; etc. – a intertextualidade é explícita (Koch, 1991: 533).

A intertextualidade ocorre de forma implícita quando a inserção de um intertexto ocorre sem citação expressa da fonte, competindo ao interlocutor recuperá-la – valendo-se de sua “memória enciclopédica” – para construir o sentido do texto (Koch, 1997: 109). Aqui, a ativação do texto-fonte na memória do leitor/ouvinte se faz relevante para a construção do sentido do novo texto. Pode-se dizer que o produtor do texto espera que seu interlocutor seja capaz de reconhecer o intertexto e que seja capaz de ativá-lo em sua “memória enciclopédica”. Interessante se faz pensar o plágio como um caso extremo de paráfrase onde o produtor do texto não espera (ou não deseja) que seu interlocutor seja capaz de ativar em sua memória o intertexto e sua fonte, tentando, muitas vezes, camuflá-lo de formas diversas (Koch, 1997: 108-109).

Tratando da questão da paródia (sem se limitar à literatura, propondo uma abordagem semiológica do assunto), Sant'Anna (2000) aponta que ela se define, modernamente, através de um jogo intertextual. Para o autor, a paródia deve ser estudada não só ao lado da estilização⁷, mas também da paráfrase e da apropriação, sendo estes quatro conceitos agrupados em dois conjuntos: conjunto das similaridades e conjunto das diferenças.

No conjunto das similaridades, ou a *intertextualidade das semelhanças*, fazem parte os textos que incorporam um intertexto com o intuito de seguir-lhe a orientação argumentativa ou “como modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem” (Sant'Anna, 2000: 22). Neste grupo encontra-se a *paráfrase* enquanto grau mínimo de alteração do texto original e a *estilização* como desvio tolerável ou como “um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro” (*idem, ibidem*: 24).

No conjunto das diferenças, ou *intertextualidade das diferenças*, estão os textos que incorporam intertextos para ridicularizar, refutar, colocar em questão o texto original, ou seja, argumentar num sentido diferente ou “contra-ideológico”. Neste grupo, encontramos a *paródia* como exemplo de inversão do significado original e a *apropriação* como caso extremo de subversão do texto original, “uma paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo” (*idem, ibidem*: 46).

Em relação à *apropriação*, Sant'Anna refere-se ao tipo de técnica artística inaugurada pelas artes plásticas onde objetos do cotidiano eram apropriados e expostos em museus ou galerias como objetos de arte. Identifica-se com a colagem, o *readymade*, a *pop art* e as artes conceituais de maneira geral. Segundo o autor:

⁷ Este termo refere-se ao usado por Tynianov (1919) e Bakhtin (1928). Estes autores foram os primeiros teóricos a ampliar o conceito de paródia – antes relacionado com o burlesco e considerado um sub-gênero literário – e, ao estudá-lo lado a lado com o conceito de estilização, promovem a distinção entre discurso bivocal com função polêmica (paródia) e com função contratual em relação ao texto-fonte (estilização) (Sant'Anna, 2000).

“Enquanto, na paráfrase e na paródia, podem-se localizar, respectivamente, um pró-estilo e um contra-estilo, na apropriação o autor não ‘escreve’, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade dos textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao seu paroxismo” (Sant’Anna, 2000: 46).

Em resumo, portanto, a intertextualidade *sticto sensu* pode ser considerada como um caso de polifonia em que se coloca, pela incorporação de um *intertexto*, o ponto-de-vista de um segundo texto e, com isso, cria-se uma espécie de tensão contratual ou polêmica entre os discursos contidos nesses textos.

A incorporação de um texto em outro se dá, segundo Fiorin (1994), através de três processos: a citação, a alusão e a estilização⁸. Todos com possibilidade de alterar ou confirmar o sentido do texto-fonte.

A citação é, literalmente, a incorporação de trechos de textos. Veja um caso de citação com função de alteração de sentido no exemplo apresentado por Fiorin (*ibidem*: 30):

Poema “Satélite” de Manuel Bandeira:

*Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de sismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão somente
Satélite.*

Poema-fonte “Plenilúnio” de Raimundo Correia:

*Há tantos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes enamorados,
Golfão de sismas fascinador.*

⁸ O termo *estilização* é usado por Fiorin enquanto processo de intertextualização e não como efeito de sentido como fora utilizado por Sant’Anna acima.

A alusão é quando se reproduz sintaticamente trechos de textos, alterando-se certas figuras por outras. Outro exemplo de Fiorin (*ibidem*: 31):

Trecho de “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (texto-fonte):

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá*

Trecho de “Canção do Exílio” de Murilo Mendes (texto paródia):

*Minha terra tem macieiras da Califórnia
Onde cantam gaturanos de Veneza*

A estilização compreende a reprodução do conjunto dos procedimentos que compõem o estilo de outro. Estilo, aqui, entendido como “o conjunto de recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização” (Fiorin, 1994: 31). Fiorin (*ibidem*: 31-32) cita como exemplo a “Carta pras Icamíabas” do livro “Macunaíma” de Mário de Andrade:

Senhoras:

Não pouco vos surpreenderá, por certo, o endereço e a literatura desta missiva. Cumpre-nos, entretanto, iniciar estas linhas de saudade e muito amor com desagradável nova. É bem verdade que na boa cidade de São Paulo — a maior do universo no dizer de seus prolixos habitantes — não sois conhecidas por “icamiabas”, voz espúria, senão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós se afirma cavalgades belígeros ginetes e virdes da Hélade clássica (...).

Segundo o autor, este caso trata-se de uma estilização, com função polêmica, dos textos à moda de Olavo Bilac ou Coelho Neto, ou seja, da literatura anterior ao modernismo. Esse processo se dá pela recorrência de procedimentos formais como, entre outros, o tratamento na segunda pessoa do plural, o uso do plural majestático e o uso de um léxico preciosista e arcaizante. Com isso, “Mário de Andrade ridiculariza a literatura brasileira do período anterior do modernismo e, por conseguinte, toda a cultura brasileira, já que esse estilo correspondia ao gosto dominante na época” (*idem, ibidem*: 32).

2. POLIFONIA TEXTUAL E POLIFONIA DISCURSIVA

À noção de intertextualidade em sentido amplo, Koch prefere reservar a idéia de interdiscursividade, sendo esta condição de existência do próprio discurso. Como explica:

“(...) se é verdade que, do ponto de vista da construção do sentido, todo texto evoca outros textos e é perpassado por vozes de diferentes enunciadores, ora consoantes, ora dissonantes, não se pode deixar de caracterizar o fenômeno da linguagem humana como essencialmente polifônico, tomando-se, agora, polifonia como sinônimo de intertextualidade em sentido amplo, ou ainda, de interdiscursividade, em que a heterogeneidade é constitutiva da própria possibilidade do discurso” (Koch, 1991: 539-540).

Segundo Fiorin (1994: 29-36), o conceito de intertextualidade diz respeito aos processos de construção, reprodução ou transformação do sentido. Para o autor, e em conformidade com a semiótica chamada *greimasiana*, o processo de geração do sentido percorre um caminho onde se distingue a imanência (que diz respeito ao plano do conteúdo) da manifestação (lugar de encontro entre o plano de conteúdo com um ou vários planos de expressão). No nível da imanência encontram-se os seguintes patamares: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Conforme Fiorin, o discurso é o patamar em que o enunciador “assume as estruturas narrativas e, por meio de mecanismos de enunciação, actorializa-as, especializa-as, temporaliza-as e reveste-as de temas e/ou figuras” (*idem, ibidem*: 30). Diferencia-se do texto, que é unidade de manifestação, “é o lugar em que os diferentes níveis (fundamentais, narrativo e discursivo) do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler” (*idem, ibidem*: 30).

Ao explicitar a distinção entre texto e discurso, Fiorin acusa, também, a diferença entre intertextualidade e interdiscursividade. Para o autor, a incorporação de “percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (*ibidem*: 32), define a interdiscursividade. Estas retomadas podem se dar de maneira contratual ou polêmica através da *citação* – repetição de “idéias” contidas em discursos de outros – e através da *alusão*, quando há a incorporação de temas e/ou figuras de um discurso que servem para a compreensão do contexto que foi incorporado.

Como exemplo, Fiorin (*ibidem*: 32) menciona as recorrências temáticas nos

discursos do poder durante o período militar: a nação estava à beira do abismo; o movimento militar de 1964 não foi um golpe de Estado, mas uma revolução; o país estava em guerra com o comunismo, etc. Os discursos giravam em torno de temas como modernização, moralização, manutenção da ordem, etc. Aqueles que repetiam esses temas pertenciam à mesma formação discursiva, já aqueles que negavam ou afirmavam seu inverso eram considerados oponentes.

Sobre o processo de alusão, Fiorin usa o exemplo:

“Assim, quando Lula disse a Collor: ‘Eu sabia que você era collarido por fora e caiado por dentro’, fazia alusão ao discurso de propaganda de Collor e ao discurso de Ronaldo Caiado. Esses discursos ressoam sob a frase de Lula, servindo de contexto para entender collarido como progressista, maneira como Collor gostava de se apresentar, e caiado como de extrema-direita” (Fiorin, 1994: 34).

Segundo Fiorin, a intertextualidade é, estritamente, o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo (1994: 30). O texto não depende da intertextualidade para sua constituição, ao contrário da interdiscursividade que é inerente ao caráter heterogêneo do discurso. “A interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (*idem, ibidem*: 35).

Em síntese, consideraremos o conceito de intertextualidade, enquanto manifestação polifônica do discurso, nos casos *stricto sensu*, ou seja, quando forem utilizados textos previamente e efetivamente existentes. À noção de intertextualidade em sentido amplo, adotaremos a postura de considerá-la como sinônimo de interdiscursividade. Serão os casos onde figuras e temas discursivos são reaproveitados polifonicamente para a criação de novos textos e discursos.

Poderemos falar, portanto, de polifonia textual diferentemente de polifonia discursiva.

Considerando o *texto* como um objeto de significação e/ou de comunicação não necessariamente verbal, serão avaliados quaisquer casos de retomada lingüística e/ou

musical como intertextos. Também serão contemplados os casos onde se retomam estilos ou gêneros lítero-musicais, ou seja, quando o texto produzido dialoga não com textos efetivamente pré-existentes, mas com um *arquitexto* representado por seus arquétipos.

As retomadas intertextuais poderão se dar através da citação, da alusão ou da estilização – ou da combinação destes elementos – e o processo interdiscursivo poderá ser reconhecido através da citação ou da alusão, em conformidade com Fiorin (1994). Todos os casos podem ser distinguidos por suas finalidades contratuais ou polêmicas, ou seja, com o intuito de manter, confirmar ou reproduzir o sentido original ou transformá-lo, negá-lo ou ironizá-lo.

Quando a retomada intertextual tiver uma orientação ideológica no mesmo sentido do texto-fonte, estaremos tratando de *intertextualidade da semelhança* e, quando for o caso, explicitaremos os casos de paráfrase e estilização; quando apresentar um viés “contra-ideológico”, o consideraremos como um caso de *intertextualidade da diferença* e apontaremos, se for necessário, os casos de paródia e apropriação.

3. INTERTEXTUALIDADE E CANÇÃO

De acordo com Aragão, Trotta e Ulhôa (2001), sabemos que certas músicas, fragmentos musicais ou musemas, por vezes estereotipados, acabam fazendo parte da memória coletiva de uma comunidade e que funcionam como indicadores de determinados gêneros culturais, estilos musicais, de práticas sociais e/ou de repertórios específicos. Como evidencia Aragão, Trotta & Ulhôa:

“Um exemplo antológico do poder de evocação que têm determinados clichês musicais pode ser ouvido na gravação do show Seis e Meia, quando Sivuca apresentou o frevo ‘Vassourinhas’ como se fora tocado por um chinês, russo, árabe ou argentino. (...) As modificações consistiam em alteração de alguns elementos: uma ‘levada’ rítmica de tango, uma escala pentatônica, a citação de ‘Olhos negros’, uma modificação de andamento (...)” (2001: 350).

A citação de fragmentos musicais, a utilização de clichês e a “releitura” de músicas e canções são alguns exemplos frequentes de retomada musical que redistribuem seus

significados na sociedade.

Tais retomadas ganham uma configuração semelhante à intertextualidade, como nos casos de citações de fragmentos musicais e “releituras” de músicas, onde trabalha-se com os significados adquiridos pela música-fonte em nova música, dotada de novos sentidos. Os casos de utilização de clichês e musemas disseminados na memória coletiva podem ser equiparados à noção de interdiscursividade, onde temas e/ou figuras discursivas são reaproveitadas para a criação de novos “textos” musicais. Todos esses casos apontam a um procedimento dialógico comum na atividade musical: a reordenação dos “códigos” musicais como manutenção ou construção de novos sentidos na música popular.

Teoricamente, na melodia principal ou entoada, temos três possibilidades de retomada devido à sua dupla configuração: retomada lingüística, melódica e lingüístico-melódica (simultaneamente). Antes de nos adiantarmos, gostaria de abrir um parêntese e levantar algumas questões a este respeito.

Comparemos três trechos de poemas, dois já mencionados nesta dissertação e um bastante conhecido em nosso cancionário popular.

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá*

*Minha terra tem macieiras da Califórnia
Onde cantam gaturanos de Veneza*

*Batatinha quando nasce
Se esparrama pelo chão*

Já comentamos a relação intertextual presente entre os dois primeiros exemplos. Relação que se dá de maneira alusiva através da estrutura sintática retomada, onde se mantêm o primeiro sujeito “minha terra” e o núcleo do segundo predicado “cantam” substituindo as figuras “palmeiras” por “macieiras da Califórnia” e “sabiá” por “gaturanos de Veneza” (Fiorin, 1994: 31). É uma relação intertextual considerada bastante óbvia.

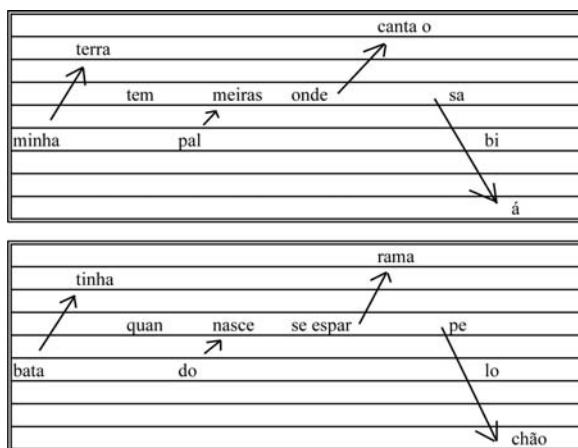
A relação entre o primeiro poema e o terceiro, por outro lado, parece não guardar semelhanças. Porém, se considerarmos os aspectos prosódicos desses poemas, quer dizer, suas características métricas e rítmicas – sua “melodia” – veremos que são bastante

semelhantes. Ambos possuem versos de sete sílabas com acento na terceira e sétima sílabas de cada verso:

1 2 3 4 5 6 7
Mi/nha/ter/ra/tem/pal/mei/ras
 8 9 10 11 12 13 14
On/de/can/ta o/sa/bi/á

1 2 3 4 5 6 7
Ba/ta/ti/nha/quan/do/nas/ce
 8 9 10 11 12 13 14
Se es/par/ra/ma/pe/lo/chão

Inclusive, algumas sílabas que recorrem nos acentos (acima sublinhados) guardam semelhança sonora bastante pertinente: “terra” e “batatinha” (consoante “t” com vogais semi-abertas); “canta” e “esparrama” (“a” anasalado). Provavelmente, se partíssemos para a “melodização” destes trechos, desde que comprometidos com seus aspectos entoativos, evidentemente, chegaríamos a um contorno melódico bastante semelhante em ambos os poemas: ascensão melódica nas sílabas 3, 7 e 10; resolução descendente nas sílabas finais (14); etc. Algo como⁹:



Sem desconsiderar a possibilidade de, em determinado contexto bastante específico, a *Batatinha* ser reconhecida como intertexto de a *Canção do exílio* de Gonçalves Dias, ou

⁹ Como este é um exemplo suposto, nos interessa apenas ressaltar os prováveis lugares de valorização melódica do texto lingüístico, não as suas implicações tonais.

vice-versa, nos parece evidente que a retomada num nível apenas prosódico não caracteriza um intertexto. No máximo poderíamos dizer, de maneira bastante genérica, que ambos pertencem a um certo universo estilístico, ou a um “tipo” de texto.

Essa questão parece transpor-se ao universo da canção. Especificamente no nível da melodia entoada, enquanto que os intertextos lingüísticos são comuns e tratados com certa naturalidade, os intertextos melódicos ou lingüístico-melódicos são mais raros e problemáticos. Isto porque por um lado não são reconhecidos como intertextos de textos específicos – relacionando-se mais com uma idéia de arquiteyto – e por outro lado porque parecem ferir a noção de autoria da canção (o que fortalece ainda mais a noção de que a melodia entoada é o núcleo significante da canção¹⁰).

Nas letras de canções os processos de intertextualização são mais claros. Os exemplos nas canções tropicalistas são fartos. Veja alguns exemplos de intertextos extraídos de Favaretto (1979: 108-110) sobre “Geléia Geral”¹¹ de Gilberto Gil e Torquato Neto:

*“Minha terra é onde o sol é mais limpo”
(alusão à “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias)*

*“Salve o lindo pendão dos seus olhos”
(citação do “Hino à Bandeira”)*

*“a alegria é a prova dos nove”
“roteiro do sexto sentido”
“Pindorama – país do futuro”
(citações do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade)*

Ou em “Tropicália”¹² de Caetano Veloso:

*“A cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão”
(citação de “O luar do sertão” de Catulo da Paixão Cearense)*

¹⁰ De acordo com Tatit (1986).

¹¹ *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips / Polygram, 1968. CD. 512 089-2.

¹² VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1968. CD. 838 557-2.

*“Não disse nada do modelo do meu terno
e que tudo mais vá pro inferno
meu bem”
(citação de “Quero que vá tudo pro inferno” de Roberto Carlos e Erasmo
Carlos)*

Outro exemplo pode ser verificado na letra de “Parque Industrial”¹³ de Tom Zé:

*(...)
Pois temos o sorriso
Engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requentar e usar
É somente requentar e usar
Porque é made made made
Made in Brasil
(...)*

Aqui, o discurso publicitário sofre deboche pela incorporação da figura “sorriso” que traz consigo, pela alusão, tanto os temas da “alegria” e “amabilidade” quanto da “ironia” e “zombaria”, além da figura humana tratada como objeto. Ao incorporar o texto publicitário e introduzir um elemento estranho (no caso, um ato humano) ao discurso que esse texto representa, esta letra critica o processo de industrialização cultural vivenciado de maneira insólita a partir dos anos sessenta no Brasil.

Para mais casos, existem dois trabalhos que vasculham a obra de Caetano Veloso atrás de intertextos lingüísticos: Schmiti (1989) e Portela (1999).

Embora mais raros também são possíveis os casos de intertextualidade na melodia entoada, manifestando-se simultaneamente na letra e na melodia. Em “Sampa” temos um exemplo claro de intertexto. O verso “que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João” cita melodicamente e lingüisticamente o verso “cena de sangue num bar da avenida São João” da canção “Ronda” de Paulo Vanzolini:

¹³ *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips / Polygram, 1968. CD. 512 089-2.

Trecho de “Sampa”

cruza a Ipi
que só quando
ranga e a ave
nida São
João

Trecho de “Ronda”

sangue num
cena de
bar da ave
ni São
da João

Esta citação serve ao projeto de contextualização mencionado anteriormente sobre seu acompanhamento. Ao citar “Ronda”, canção freqüentemente mencionada como uma das principais “representantes” do samba paulista, “Sampa” tenta vincular-se ao contexto musical e cultural do samba de Paulo Vanzolini.

É um caso aproximado do que Tagg (1999: 26-27) chama de *sinédoque de gênero*¹⁴. De maneira simplificada, para o autor, a *sinédoque de gênero* é um tipo de signo musical que, inserido em determinado estilo musical, refere-se a outro estilo e, com isso, ao gênero cultural a que este pertence. Aqui, as noções de estilo e gênero são restritas: “um estilo musical define-se por um conjunto de regras de estruturação musical enquanto que um gênero musical é um conjunto mais amplo de normas culturais que pode incluir um estilo musical como um subgrupo¹⁵” (Tagg, 1999: 27).

Por exemplo, em “Tuareg”¹⁶ (canção de Jorge Ben que, na interpretação de Gal Costa, pode ser considerado como pertencendo estilisticamente ao *rock*, ao *pop* e/ou ao

¹⁴ “Genre synecdoche” (Tagg, 1999: 23).

¹⁵ “A musical style is a set of musical-structural rules while a musical genre is a larger set of cultural rules that may include musical style as a subset” (Tagg, 1999: 27).

¹⁶ COSTA, G. *Gal*. Universal Music / Mercury Records, 1969. CD. 514 993-2.

samba-rock) o uso da escala menor harmônica uma quinta abaixo (no caso, menor harmônica de Ré, sendo a tonalidade da música em Lá) nas melodias executadas pelo oboé no acompanhamento e os “bends”¹⁷ executados pelo violão solista, além de outros signos musicais, remetem a um tipo de sonoridade “oriental” ou “árabe” compatível com o universo cultural (ou pelo menos o que nós entendemos por) do tuaregue¹⁸ descrito pela letra da canção.

No caso de “Sampa”, apesar de a citação de “Ronda” não servir como referência a um estilo estranho, quer dizer, ela reforça o samba paulista já caracterizado musicalmente na melodia e no acompanhamento, o poder de referência metonímica que este tipo de citação tem nos permite considerá-lo uma sinédoque de gênero ao invés de um simples indicador de estilo.

É possível que a polêmica desencadeada por “Sampa” – se ela seria uma homenagem ao compositor e à música paulista, segundo Caetano Veloso, ou um plágio de “Ronda”, segundo Paulo Vanzolini – deve-se à utilização redundante ou de reforço estilístico da citação melódica. De qualquer forma, é interessante notar como esse tipo de intertexto parece “ferir” mais efetivamente a noção de autoria do texto.

Outro caso que serve de exemplo de intertexto na porção entoativa da canção pode ser verificado, de maneira mais sutil ou mais alusiva do que citada, em “Irene”¹⁹ de Caetano Veloso. Nesta canção encontramos uma alusão à canção de domínio público “Marinheiro só” que, inclusive, aparece “relida” em outra faixa do mesmo disco²⁰.

¹⁷ *Bend* (do inglês: curvar; dobrar) é quando se puxa a corda do instrumento ao pressioná-la, conseguindo, assim, notas fora do temperamento do instrumento.

¹⁸ Os tuaregues são uma população nômade de raça berbere que vive no Saara (Houaiss & Koogan, 1996).

¹⁹ VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1969. CD. 838 556-2.

²⁰ *Idem, ibidem*.

Trecho de “Irene”:

*Eu quero ir minha gente
Eu não sou daqui
Eu não tenho nada
Quero ver Irene rir
Quero ver Irene dar sua risada*

Trecho de “Marinheiro só”:

*Eu não sou daqui (marinheiro só)
Eu não tenho amor (marinheiro só)
Eu sou da Bahia (marinheiro só)
De São Salvador (marinheiro só)*

Além da citação claramente exposta na letra, algumas características musicais em “Irene” remetem a “Marinheiro só”. Ambas possuem uma harmonia baseada na alternância dos acordes IV/V/I fazendo com que as melodias tenham um caráter tonal bem semelhante.

*Irene*²¹:

*//E /A /B /E /A /B /A /
/B /A /B /E //*

Marinheiro só:

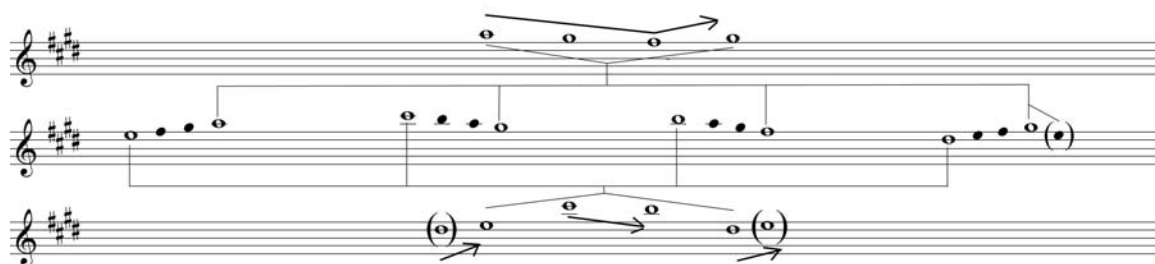
*//E /E /A /A /E /E /B /
/B /E /E //*

Além das características tonais semelhantes encontradas nos trechos melódicos em ambas as canções, podemos perceber, nos fragmentos mencionados, a recorrência de determinados contornos melódicos²². Embora não correspondam exatamente aos trechos lingüísticos citados, ao considerarmos todo o segmento fica evidente a correspondência intertextual.

²¹ A canção *Irene* foi transposta um semitom abaixo para melhor comparação com *Marinheiro só* (F→E).

²² Ambos os trechos das melodias aqui transcritas têm como nota mais alta um Dó# (na tonalidade de Mi maior).

“Gesto” melódico em *Marinheiro só*.



O tipo de estruturação melódica de “Marinheiro só” é bastante compatível com as chamadas canções “de roda”, praticadas coletivamente, e que muitas vezes se dão na forma de “pergunta” e “resposta”; lembremos da “resposta” em coro “marinheiro só” na canção em questão. De fato, Middleton (1990: 172-247) sugere uma possível correspondência entre “gestos” melódicos do tipo resolutivo ou direcionados a uma resolução e gêneros culturais de sociedades industrializadas, enquanto que os “gestos” melódicos de caráter cíclico, repetitivo ou “em aberto” (“open-ended”) são valorizados por manifestações culturais de aspecto coletivo de sociedades pré-industriais.

De toda forma, a correspondência textual entre “Irene” e “Marinheiro só” se dá através da citação dos dois versos já mencionados (“eu não sou daqui / eu não tenho nada”) e dos motivos descendentes de quatro notas em relação gradativa, reforçado pelo caráter tonal, ou se preferir, jônico das melodias. A partir desta alusão, estabelece-se uma relação de reciprocidade entre ambas as canções, o que acaba por projetar os significados de “Marinheiro só” no sentido trabalhado em “Irene”. O tema da disjunção com o lugar de inserção do locutor (“eu não sou daqui / eu não tenho nada”) e a vontade de conjunção com um lugar idílico (“eu quero ir, minha gente”) ganha maior especificidade pela evocação do distanciamento da terra natal (“eu sou da Bahia / de São Salvador”) e pela relação paradigmática estabelecida entre “eu não tenho nada” e “eu não tenho amor”. A relação contratual estabelecida entre os locutores dessas canções é reforçada melodicamente ao colocá-los num mesmo “espaço” tonal.

Além do caso de intertexto na melodia entoada que ocorre ao mesmo tempo lingüisticamente e melodicamente, é também possível que aconteça apenas melodicamente, ou seja, assim como percebemos a intertextualidade apenas na porção lingüística da

melodia entoada, ela poderá surgir apenas na porção melódica.

Como já mencionamos, são casos bem mais raros e problemáticos, mas, como exemplo, podemos nos referir a “Épico” de Caetano Veloso onde a melodia entoada cita trecho de “Desafinado” de Tom Jobim e Newton Mendonça:

Trechos de “Épico” e “Desafinado”, respectivamente.

The image shows two musical staves with lyrics. The top staff has lyrics: 'ê', 'êê', 'ê', and 'ê'. The bottom staff has lyrics: 'dis', 'fi', 'cê', 'ser', 'vo', 'que eu', 'sa', 'de', 'no amor', and 'se'. Both staves have a diamond-shaped graphic overlay.

É de se notar o caráter sutil e frágil desse tipo de intertexto, o que normalmente depende a necessidade de se reforçar a citação através de outros recursos como, no caso, a alusão a João Gilberto – grande ícone da bossa-nova e intérprete que immortalizou a canção mencionada – através de “João” e a mesma citação repetida e estendida pela flauta no final da gravação.

Citação de “Desafinado” pela flauta em “Épico”.



Além do que, é saliente o tratamento melismático do trecho, o que promove a quase liquidação do texto lingüístico em favor do melódico.

A não ser nos casos de paródia explícitos em que humoristas trocam a letra de uma canção com o intuito de fazer deboche, os limites entre intertextualidade, interdiscursividade e estilização (num sentido amplo) na porção musical da melodia entoada tornam-se, na maioria das vezes, bastante tênue. Isso porque, sem a referência lingüística, os textos melódicos parecem dialogar não com textos específicos, mas com um “arquitrato”, ou seja, um conjunto de arquétipos que definem um tipo de texto musical que pode estar atrelado a um estilo ou um gênero (idioletal, social ou cultural).

Daí surgem os casos de estilização na melodia entoada. Esses são bastante frequentes, tanto quando há uma função contratual, servindo para inserir a canção em um determinado gênero ou estilo, como quando há polemização servindo para efeitos de sentido paródicos. Podemos mencionar os seguintes casos: quando Caetano Veloso canta “à maneira de” Orlando Silva (ou como os cantores de rádio pré-Bossa Nova) em *Paisagem útil e Onde andarás*²³, ou “à maneira de” Roberto Carlos em *Alfômega*²⁴. São casos em que se retomam características timbrísticas ou interpretativas com o intuito paródico.

²³ VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1968. CD. 838 557-2.

²⁴ VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1969. CD. 838 556-2.

III. ANÁLISES

A década de 1960 é conhecida, no Brasil e no mundo, como um dos períodos mais fecundos e agitados politicamente e culturalmente do século passado. Foi uma época de intenso debate onde os artistas e intelectuais discutiam abertamente suas tendências políticas e estéticas (ao menos até o recrudescimento da repressão pela ditadura militar, no caso brasileiro). Dentre as várias correntes estéticas manifestadas nas diversas áreas artísticas (Violão de Rua, Cinema Novo, Neoconcretismo, Grupo Opinião, Teatro de Arena e Oficina, etc.), surge o Tropicalismo, espécie de movimento-moda que teve na música popular sua principal vertente.

Segundo Favaretto (1979), o Tropicalismo musical, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, propunha o deslocamento das discussões que giravam em torno da oposição entre arte alienada e arte engajada, das origens nacionais, da internacionalização da cultura, etc., para questões como tática cultural, estética e relacionamento com o público consumidor. Rompiam com o discurso explicitamente político em favor de uma estética que assumisse as contradições sócio-culturais em seu discurso.

Tal posicionamento criou obras que, além de outras características, privilegiavam a justaposição de elementos contraditórios da cultura nacional e mundial, produzindo um discurso fragmentado feito de colagens, recheado de paródias e alusões. A noção vanguardística de *bricolagem* manifestou-se não só nas “letras” das canções, mas também na música, nos arranjos, nas roupas, na performance, ou seja, na “cena tropicalista” (Favaretto, 1979).

Musicalmente, isto se deu através da fusão de gêneros e estilos musicais, da citação de fragmentos musicais, da alusão a repertórios ou obras específicas e da “releitura” de canções. Todos estes elementos eram agrupados de maneira a criar uma tensão interna ao seu discurso, resultando em efeitos críticos, ora irônicos ora tragicômicos.

Nossas análises se deterão sobre duas canções tropicalistas: “Enquanto seu Lobo não vem” e “Não Identificado”, ambas de autoria de Caetano Veloso. Tentaremos traçar um

mesmo percurso cognoscível ao abordá-las. Esse trajeto se dará inicialmente pela delimitação de um campo contextual, ou seja, faremos uma descrição geral das características sócio-culturais do momento em que a canção está inserida, e que sejam pertinentes à nossa análise. Em seguida analisaremos o conteúdo da letra e as manobras que a melodia e o acompanhamento desenvolvem no intuito de se construir um texto polifônico.

Não nos atrevemos a querer chegar a conclusões gerais sobre a estética tropicalista – seria necessário um trabalho empírico muito mais extenso – mas gostaríamos de contribuir com mais informações neste sentido. Nosso principal objetivo, portanto, é praticar analiticamente os conceitos desenvolvidos até aqui nesta dissertação.

1. ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM

1. Esta canção faz parte de *Tropicália ou Panis et Circensis*¹, produção coletiva de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão lançado em agosto de 1968. Considerado como o “LP-manifesto” do “grupo baiano”, este disco “integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas” (Favaretto, 1979: 78).

Nele encontramos uma tentativa clara de criação de um “objeto-disco” onde todos os elementos (musicais, literários e gráficos) são escolhidos e agrupados de maneira a criar uma espécie de “mosaico” significativa. Cada canção, arranjo, citação, fotografia, etc., são apresentados como parte constituinte e ao mesmo tempo crítica de uma grande “alegoria do Brasil” (Favaretto, 1979). Criada sob o olhar prismático do que se convencionou chamar de “tropicalismo”, essa alegoria não é construída monofonicamente, ou seja, formulada a partir de um único ponto-de-vista exterior ao objeto, mas das múltiplas vozes sócio-culturais que o compõem.

¹ *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips / Polygram, 1968. CD. 512 089-2.

Segundo Favaretto:

“A fala tropicalista não se interessa em fazer adequação de uma forma de expressão a um conteúdo prévio, mas em desconstruir, trabalhando na virtualidade da linguagem. Onde uma produção que afirma dois sentidos simultâneos: designa o contexto e desconstrói as linguagens que o pressupõem enquanto interpretação totalizante” (1979: 86).

O discurso polifônico parece servir exatamente a esse propósito na produção tropicalista: se apropriar de um discurso para desmontá-lo ideologicamente.

Por ser um disco que se pretende síntese de um movimento artístico que vinha se esquadrinhando pelos cancionistas acima mencionados, mas principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e que tomou força e forma através da mídia e da crítica especializada, é de se esperar que encontremos neste disco exemplos mais objetivos dos principais procedimentos estéticos desenvolvidos pelos tropicalistas.

A principal característica estética deste disco é, sem dúvida, a radicalização das relações dialógicas entre texto e contexto. Quer dizer, se o discurso tropicalista pode ser considerado como polifônico de uma maneira geral, neste disco a intertextualidade (estritamente falando) ganha uma importância maior. Isso é de certa forma coerente ao fato de ser um produto que pretende consolidar um movimento musical com características de vanguarda artística e, portanto, acaba por ser um momento extremamente “intelectualizado” de criação.

É flagrante a quantidade de intertextos encontrados. Eles passam por citações literárias de autores como Oswald de Andrade (principal intelectual associado ao tropicalismo), Gonçalves Dias (talvez o poeta brasileiro mais parodiado de todos os tempos), Coelho Neto, Décio Pignatari, etc.; por alusões ao *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* (famoso LP do The Beatles) e ao “urinol” de Duchamp na fotografia que compõe a capa do disco; pelas apropriações (no sentido dado por Sant’Anna, 2000) de “Coração materno” de Vicente Celestino (canção considerada como suma *kitsch*), do “Hino ao Senhor do Bonfim” (hino tradicional popular-religioso da Bahia) e de “Três Caravelas” (de Alguero e Moreu com versão em português de João de Barro); pelas alusões a entonações que conotam figuras estereotipadas da sociedade brasileira como a figura do

“político” em “Geléia Geral”; e até por citações de trechos de músicas e canções como em “Baby” (citação de “Diana” de Paul Anka), em “Geléia Geral” (citações de “O Guarani” de Carlos Gomes e “All the way” de Frank Sinatra), em “Parque Industrial” (citação do “Hino Nacional Brasileiro”) e, finalmente, as citações musicais em “Enquanto seu Lobo não vem”, canção que será analisada aqui.

2. “Enquanto seu Lobo não vem” insere-se e trata de comentar um período da história do Brasil marcado por crises políticas – entre a renúncia de Jânio Quadros, o golpe militar e o Ato Institucional nº5 – e pelo aumento das reivindicações sociais, lideradas principalmente pelos movimentos sindicalista, campesino e estudantil (Napolitano&Villaça, 2005). A violência exercida pela repressão militar e o surgimento dos grupos de resistência, inclusive armados, faziam parte do cotidiano brasileiro durante o ano de 1968.

Para enumerar alguns fatos importantes ocorridos durante 1968 mencionemos a criação da Aliança Libertadora Nacional (a ALN foi um dos mais importantes e atuantes grupo de guerrilha no Brasil); os episódios da morte do estudante Edson Luis durante manifestação no restaurante “Calabouço” e o protesto estudantil que terminou na morte de quatro pessoas, além de dezenas de feridos e presos, que ficou conhecido como “Sexta-feira sangrenta” (fatos que tiveram grande repercussão não apenas na classe estudantil); a “Passeata dos Cem Mil” (conhecida manifestação no Rio de Janeiro em reação à violência da polícia com presença em massa da classe artística); e as greves de Contagem em Minas Gerais e Osasco em São Paulo (Napolitano&Villaça, 2005).

Neste contexto, a simples evocação da fábula do “chapeuzinho vermelho” através da alusão, no título da canção, à cantiga infantil “*Vamos passear na floresta / Enquanto seu Lobo não vem*”, já instaura uma expectativa em relação ao tema da /opressão/ versus /transgressão/ (Lopes, 1999): o “passeio” (caminhada com finalidade lúdica) na “floresta”

(espaço labiríntico²) sob o perigo iminente do “Lobo mau” (violência, repressão).

Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto, meu amor
Há uma cordilheira sob o asfalto
A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas
Passa por debaixo da avenida Presidente Vargas
Presidente Vargas

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos
Vamos desfilar pelas ruas onde Mangueira passou
Vamos por debaixo das ruas
Debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas
Debaixo das rosas dos jardins, debaixo da lama
Debaixo da cama

3. De acordo com Lopes (1999), a canção exibe um locutor que propõem a um narratário o ato de passear (“vamos passear” “meu amor”) que se dá por dois caminhos antagônicos: um espaço *aberto* (“na avenida”, “nas veredas, no alto”, “em ruas largas”, “nos Estados Unidos do Brasil”, “pelas ruas onde Mangueira passou”) e um *fechado* (“floresta escondida”, “sob o asfalto”, “por debaixo da avenida Presidente Vargas”, “escondidos”, “por debaixo das ruas”, “debaixo das bombas, das bandeiras”, “debaixo das botas”, “debaixo das rosas dos jardins”, “debaixo da lama”).

O locutor assume dicotomicamente ora o ponto-de-vista de um enunciador (Eo) comprometido com o passeio no espaço *aberto*, ora com um enunciador (Et) comprometido com o percurso no espaço *fechado*.

No espaço *aberto* desenvolvem-se figuras com valores *disfóricos* relacionados ao tema geral da /opressão/: as “veredas³”, “bombas”, “botas”, “bandeiras”, “lama”, mas também “presidente Vargas”, “Estados Unidos do Brasil” e “Mangueira”, referências claras

² FLORESTA s.f. Grande extensão de terreno plantada de árvores; mata. / Fig. Grande número. / Fig. Labirinto, confusão (Houaiss & Koogan, 1996).

³ VEREDA s.f. Caminho estreito, atalho, senda. / Fig. Via moral: as veredas da salvação. (...)(Houaiss & Koogan, 1996).

ao governo ditatorial de Getúlio Vargas, ao imperialismo norte-americano e à institucionalização do carnaval. O percurso no espaço *fechado* é vislumbrado “por debaixo” do primeiro, ou seja, acontece em paralelo, de forma marginal, como possibilidade de transgressão do espaço *aberto*. Não são apresentadas figuras ligadas ao espaço *fechado* com valores claramente *eufóricos* – a euforia está mais na idéia de caminhar num “espaço utópico” (Lopes, 1999: 179) – porém o enunciado “há uma cordilheira sob o asfalto” traz, interdiscursivamente, um traço figurativo euforizante. Segundo Jeszensky & Zan (2000), na época, a imagem da “cordilheira” era associada à Revolução Cubana, já que foi na cordilheira de Sierra Maestra que se formou o grupo guerrilheiro que tomou o poder em 1959. O caso cubano era o mais recente e bem sucedido exemplo de revolução para a esquerda brasileira.

No primeiro *chorus* os enunciadores se manifestam equilibradamente; para cada enunciado é apresentado logo em seguida o seu contrário.

Et: vamos passear na floresta escondida, meu amor
Eo: vamos passear na avenida
Eo: vamos passear nas veredas, no alto, meu amor
Et: há uma cordilheira sob o asfalto
Eo: a Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas
Et: passa por debaixo da avenida presidente Vargas

Já no segundo *chorus* há a predominância progressiva da voz do enunciador transgressor (*Et*), criando, assim, uma espécie de desenvolvimento narrativo que vai valorizando cada vez mais seu ponto-de-vista.

Eo: vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Et: vamos passear escondidos
Eo: vamos desfilar pelas ruas onde Mangueira passou
Et: vamos por debaixo das ruas
Et: debaixo das bombas, das bandeiras, debaixo das botas
Et: debaixo das rosas dos jardins, debaixo da lama

Subvertendo as expectativas, o último verso (“debaixo da cama”) oferece um ponto-de-vista totalmente novo que apresenta explicitamente o tema do /medo/⁴, criando um

⁴ A expressão “debaixo da cama” é bastante popular no Brasil referindo-se a “estar com medo”.

efeito auto-irônico bastante contundente. Segundo Favaretto, com esse verso “a proposta subversiva é relativizada ao máximo, des-heroicizada, desmascarando-se” (1979: 101). Podemos dizer que esse verso expressa o ponto-de-vista de um enunciador irônico (Ei) que se encontra numa posição de distanciamento crítico, lugar privilegiado para o sujeito tropicalista, que busca o tempo todo desconstruir os discursos alheios.

O último verso só encontra seu sentido pleno através do desenvolvimento melódico, como pretendemos demonstrar adiante.

4. A melodia de “Enquanto seu Lobo não vem” é divisível em quatro: frase 1, frase 1’, frase 2 e frase 3.

Frase 1

Proto-melodia

The image shows a musical analysis of a phrase. At the top, it is labeled 'Frase 1'. Below this, there is a 'Proto-melodia' line with a treble clef and a 7/8 time signature. Above the notes are six chords: C₉⁶, F⁶, C₉⁶, F⁶, C₉⁶, and F⁶. Below the proto-melody, there are four staves of music, each with lyrics underneath. A large curly bracket on the left side groups these four staves under the label 'Frase manifestada'. The lyrics for the four staves are:

1. va - mos pas - se - ar na flo - res - taes - con di - da meu a - mor


2. va - mos pas - se - ar nas ve - re - das no al - to meu a - mor

3. va - mos pas - se - ar nos es - ta - dos u - ní - dos do bra - sil

4. va - mos des - fi - lar pe - las ru - as on - de man - guei - ra pas - sou

Frase 1':

C⁶ F⁶ C⁶ F⁶

Proto-melodia 

Frase manifestada 

Frase 2:

C⁶ F⁶ C⁶ F⁶ C⁶ F⁶

Proto-melodia 

Frase manifestada 

Frase 3:

C⁶ F⁶ C⁶ F⁶

Proto-melodia 

Frase manifestada 

As frases 1 e 1' formam o núcleo temático da parte A ([1 + 1'] + [1 + 1']). Cada frase principia de um mesmo motivo ascendente que parte da nota *sol* e sobe por graus

conjuntos até *dó*, o qual chamaremos *tema 1* (T1)⁵. A frase 1 desdobra-se a partir de T1 descendentemente partindo de *ré* em direção a *dó* e traçando um final suspensivo em *mi*, o que dá continuidade à frase 1' que, partindo de T1, também desdobra-se descendentemente em direção a *dó*, porém partindo de *si* e caminhando por salto, como que “queimando” etapas.

Frase 1:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Frase 1:' and contains a melodic line with three distinct motifs. The first motif is labeled 'T1' and is shown on a separate staff with a circled note. The second motif is labeled '/----desdobramento-----\' and is also shown on a separate staff with a circled note. The bottom staff is labeled 'Frase 1\'' and contains a shorter melodic line with two motifs. The first motif is labeled 'T1' and is shown on a separate staff with a circled note. The second motif is labeled '/--desdobramento--\' and is also shown on a separate staff with a circled note. Brackets connect the motifs in the main staves to their respective detailed views.

Frase 1':

Está claro que a frase 1' é uma versão resumida e conclusiva de 1.

A frase 2, sozinha, forma a parte B da canção (2+2). Nela podemos notar a retomada de T1, porém com finalização na nota *mi*, portanto, esse motivo será chamado de T1'. O desenvolvimento da frase 2 se dá principalmente pela reiteração do musema que constitui T1' (ascendência em *mi*) mais uma resolução descendente em *lá*.

⁵ Adotaremos o termo “tema”, provavelmente musicologicamente inadequado neste caso, para aproximarmos esta análise melódica à semiótica da canção, que faz uma distinção entre “tematização” – processo onde “formam-se núcleos localizados, fundados na recorrência, que contribuem diretamente para a fixação mnésica das obras” (Tatit, 1994: 77) – e “desdobramento”, processo de evolução melódica “que, a todo instante, fratura o núcleo temático em função do *devenir* propriamente musical” (*idem, ibidem*).

tem quatro compassos e a frase 3 tem dois compassos.

The diagram shows a sequence of musical staves. Above the staves, three sections are marked: '8 compassos Parte A', '4 compassos Parte B', and '2 compassos Parte C'. The notation includes notes on staves with arrows indicating melodic movement. Labels 'T1', 'T1'', and 'T1''' are placed above specific notes. Brackets and arrows labeled '/desdobramento/' indicate the unfolding of the motif. A label 'reiteração do musema' is placed above a note in the Parte B section.

Por outro lado, numa perspectiva vertical a melodia tende à *extensão*. Busca-se cada vez mais tensionar as alturas numa posição mais aguda, verificável tanto pela evolução de T1 em T1' e em T1'', quanto pela tessitura explorada numa região cada vez mais aguda em cada parte.

The diagram shows three musical staves, each with a note and an arrow pointing upwards. The notes are labeled T1, T1', and T1'' from left to right, showing a clear upward progression in pitch across the staves.

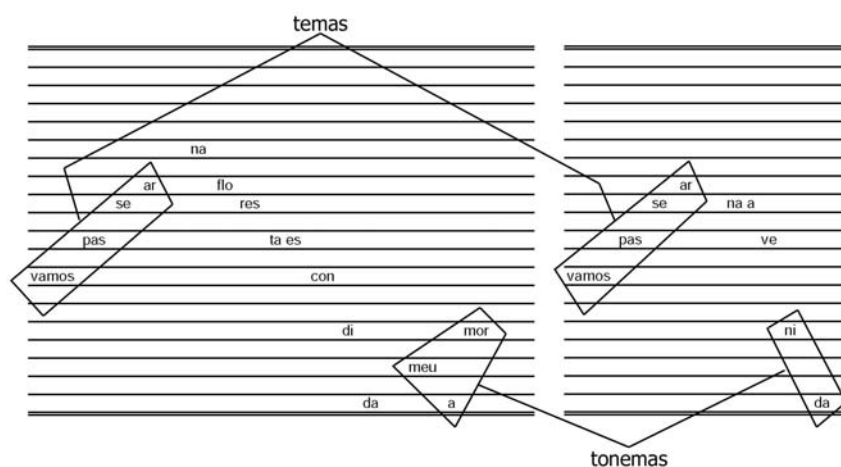
Isso significa que a melodia tende a negar a *velocidade* no eixo horizontal, pela valorização do tempo mnésico, enquanto que no eixo vertical existe a disposição em negar a *duração* através da valorização das distâncias tonais. A primeira tendência manifesta-se num nível intenso, entre relações próximas, já a segunda está projetada num nível extenso, faz parte do projeto geral da melodia.

Podemos dizer de maneira genérica que horizontalmente a melodia predispõem a canção à tematização enquanto que verticalmente ela tenderia à passionalização. Vejamos como a letra se comporta com a melodia.

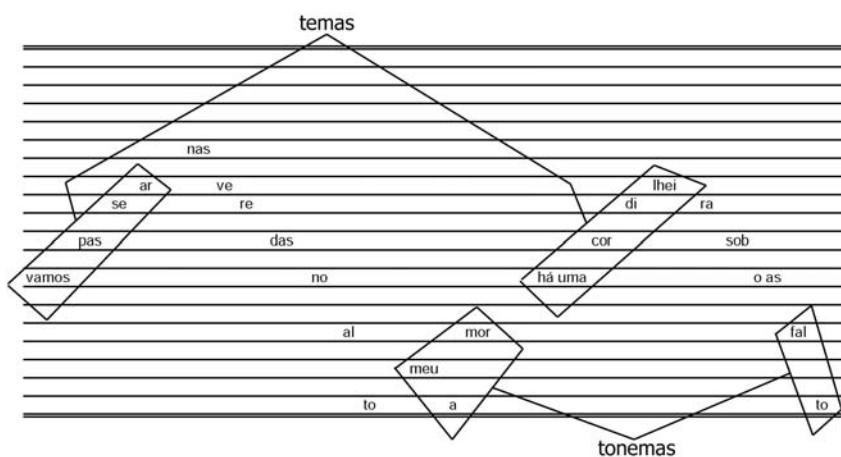
5. O primeiro verso sintetiza o projeto narrativo da canção. Temos o mote “vamos passear” (manifestado por T1), que será reiterado em quase todas as frases 1 e 1' (a única exceção é “há uma cordilheira sob o asfalto”), a caracterização do espaço da “caminhada” pelo desdobramento melódico e a figurativização⁶ propiciada pelo dêitico “meu amor” com tonema prossecutivo. O segundo verso também parte do mesmo mote, porém, precipita-se num tonema de caráter asseverativo, como que querendo afirmar logo o ponto-de-vista contrário.

⁶ Segundo o conceito desenvolvido por Tatit (1986, 1996).

Segmento I (Frases 1 e 1')



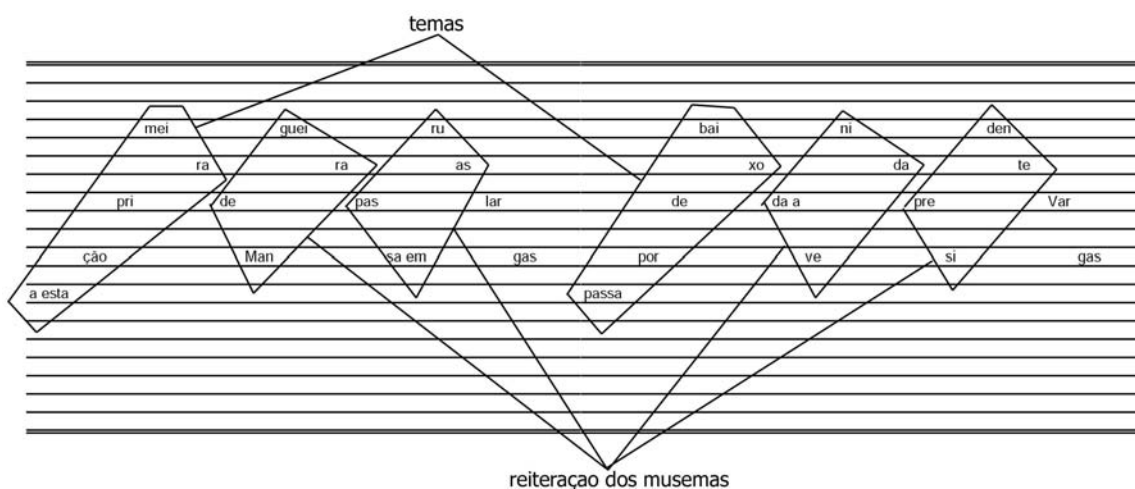
Segmento II (frases 1 e 1')



É interessante notar que apenas nos dois versos iniciais *Et* se manifesta antes de *Eo*. Em todos os outros, primeiro afirma-se *Eo* para depois contradizê-lo com *Et*. Na nossa opinião, isso demonstra o poder de asseveração da frase 1' e a tendência narrativa de se valorizar *Et*. Se o locutor optou por apresentar *Et* logo no primeiro verso, foi para definir imediatamente o projeto da canção, nas frases seguintes a opção se fez pelo poder da asseveração.

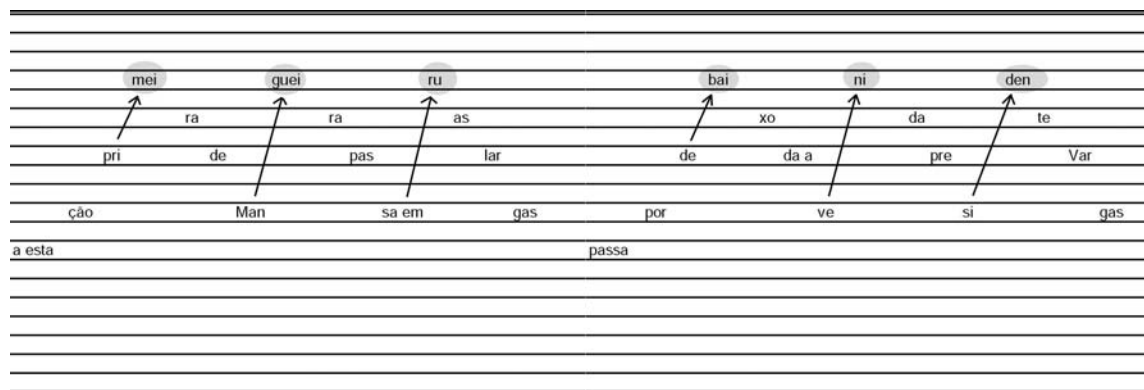
No próximo segmento, o mote “vamos passear” é abandonado, mas o ato do “passeio” se mantém, propiciado pela recorrência temática do musema que constitui T1'. O projeto enunciativo da canção permanece modalizado pelo /fazer/.

Segmento III (frase 2)



Porém, é inegável a percepção de uma primeira investida no campo da tensão passional. A evolução de T1 em T1' e a opção pelo salto intervalar nas recorrências musemáticas (em suma, a valorização da nota *mi*), modaliza, ao menos virtualmente, o percurso da canção pelo /ser/, o que levaria a uma valorização dos estados do sujeito.

Segmento III (frase 2)



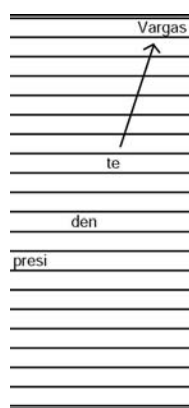
Os saltos estão representados pelas setas e a nota *mi* pelos círculos.

De fato, podemos perceber uma mudança no sujeito do ato de “caminhar”. Quem “passa” agora é a “Estação Primeira de Mangueira” que é capaz de transitar “em ruas largas” por “debaixo da avenida presidente Vargas”. O locutor evoca a figura da “Mangueira” como exemplo de realização de seu próprio projeto, marcando, assim, seu próprio estágio de programa a se realizar. Com isso, ressalta-se o estado disjuntivo do

sujeito principal em relação ao seu plano /transgressor/, além de criar uma expectativa maior em relação à sua possibilidade de realização. Isto corresponde aos valores remissivos⁷ assumidos melodicamente.

No segmento seguinte temos a repetição das últimas palavras do trecho anterior “presidente Vargas” sobre T”. Através da repetição insistente do trecho, que é derivado tematicamente dos segmentos anteriores, o nome da avenida passa a designar seu verdadeiro objeto de representação, figura ligada ao tema da /opressão/.

Segmento IV (frase 3)



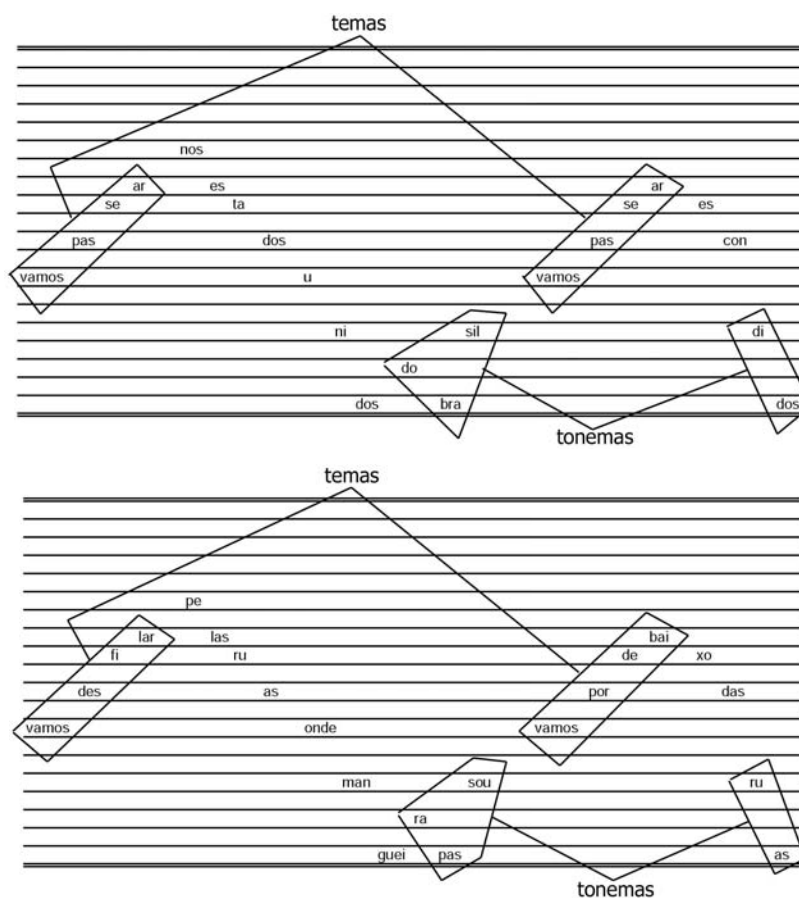
Esse verso parece aproximar-se daquilo que Tatit chamou de “iconização” (1996: 266-273) ao analisar a obra de Caetano Veloso. Para o autor: “as formações icônicas são unidades de sentido indecomponíveis que reclamam uma captação em bloco pelos órgãos sensoriais” (*ibidem*: 267). Opõe-se de certa maneira à idéia de “narratividade”.

⁷ O nível *missivo*, conceito erigido pelo modelo semiótico de Zilberberg, é apresentado por Tatit (1994) como uma etapa anterior ao percurso gerativo de sentido consagrado pela semiótica greimasiana. É neste momento que o sujeito da enunciação opera com valores abstratos antes de se submeter às leis de um sistema de significação específico (Lopes, 1999: 31). Segundo Tatit: “os valores emissivos são objetos dos programas melódicos eufóricos responsáveis pela reconstituição da duração perdida. Esse processo é correlato à reconstituição do elo entre sujeito e objeto de valor” (Tatit, 1994: 181). “Os valores remissivos são objetos do anti-programa melódico que indicam a presença inevitável das forças antagonistas no plano musical. Ao mesmo tempo que respondem pelo progresso melódico, tanto no eixo horizontal como no eixo vertical, através de desdobramentos do material musical e de expansões bruscas do campo de tessitura, os elementos remissivos decompõem o núcleo melódico, precipitando a passagem para outros itinerários e outras regiões de altura” (*idem, ibidem*). De uma maneira geral, os valores emissivos se atualizam melodicamente pela valorização do movimento conjunto e da tematização num nível intenso e das gradações e do refrão num nível extenso. Os valores remissivos correspondem aos movimentos disjuntos e desdobramentos melódicos num nível intenso e pela transposição e “segundas partes” num nível extenso (*idem*, 1994).

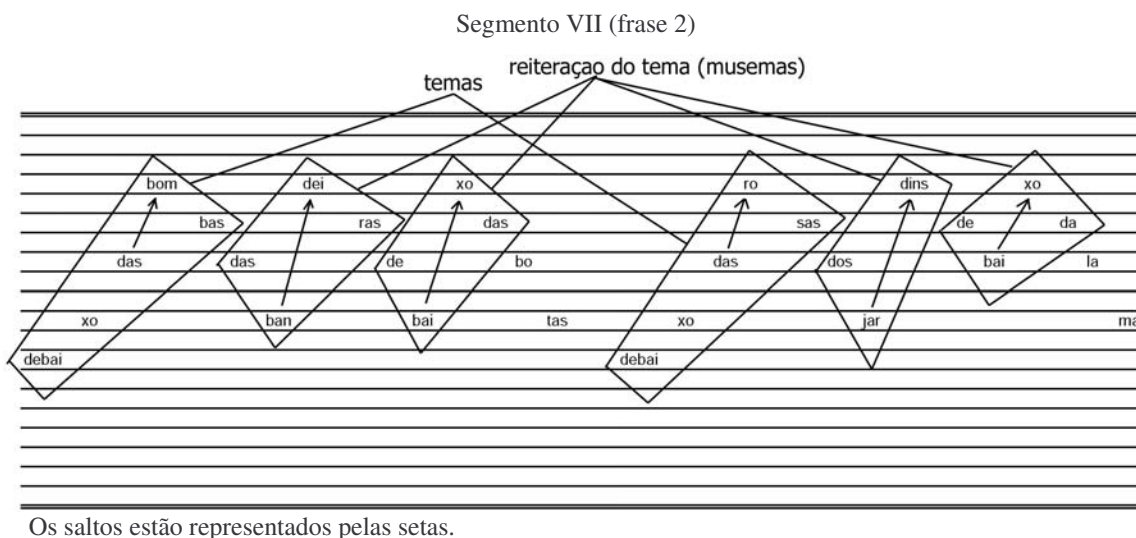
Neste caso, a figura de “Vargas” é apresentada como um “objeto” de significação, de maneira direta, sem valores imediatamente definidos pelo locutor. O valor que essa figura terá depende de uma compreensão global do texto a partir da audição do ouvinte. Como Tatit afirma: “compondo ícones desse tipo, Caetano transfere a experiência vivida para dentro da canção, transformando-a em experiência a ser vivida a partir da escuta” (*ibidem*: 268).

No início do segundo chorus temos a retomada dos mesmos procedimentos adotados no primeiro chorus. Os segmentos V e VI voltam a adotar o mote “vamos passear”, confirmando sua força temática. A frase 1’, com seu caráter asseverativo, passa a assumir interinamente o ponto-de-vista de *Et*. No segmento VI, o locutor reforça a evocação de “Mangueira” como exemplo bem sucedido. Toda esta parte se faz sob a influência do /fazer/.

Segmentos V e VI (frases 1 e 1')



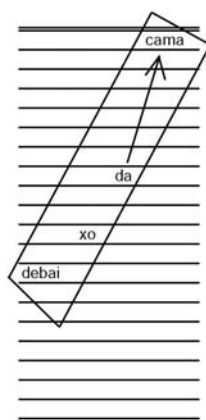
Já no segmento VII, a investida na tensão passional realiza-se na letra de forma um pouco mais clara. O sujeito deixa o mote “vamos passear” e passa a descrever a “visão” de *Et* do espaço *aberto*. Deixa-se de lado a *caminhada* e volta-se para o *estado* do sujeito.



Porém, não há uma descrição, estritamente falando, do estado do sujeito, mas uma exposição das figuras de valor disfórico pertencentes ao espaço aberto. Isso é interessante porque mantém a tematização num nível intenso enquanto se esboça, melodicamente, o anti-programa enquanto perspectiva. Quer dizer, nesse momento, os valores remissivos apresentados melodicamente não são suficientes para alterar os rumos da canção, porém instauram uma expectativa cada vez maior nessa direção. Por tudo isto, é um momento bastante tenso da canção.

O que acontece no próximo segmento surpreende pelo efeito auto-irônico. Toda a expectativa em torno de uma alteração no percurso da canção encontra uma resolução insólita pela evocação de caráter também icônico de “debaixo da cama”. A imagem propiciada por este enunciado desmonta o plano heróico de *Et*.

Segmento VIII (frase 3)



Ao assumir paulatinamente valores remissivos no eixo vertical da melodia ao mesmo tempo em que o locutor identifica-se cada vez mais com o enunciador transgressor (*Et*), o sujeito enunciativo desta canção instaura uma tensão tamanha que mostra-se sem resolução, implicando na reclusão do locutor no espaço fechado “da cama”. O que era lugar *eufórico* relacionado ao tema da /transgressão/ torna-se *disfórico* quando o locutor assume o /medo/ pela /opressão/.

Ou seja, o que o sujeito tropicalista parece querer denunciar aqui é a incapacidade do enunciador transgressor (*Et*) de superar seu estado de *oprimido*. Essa incapacidade é transmitida, principalmente, melodicamente. Não há uma superação do programa melódico, há apenas uma extensão gradativa no eixo vertical que aumenta cada vez mais a expectativa em relação à superação, além de reforçar a disjunção afetiva entre o sujeito e o valor geral da /transgressão/.

6. Sobre o *acompanhamento* podemos dizer que ele se estrutura claramente por uma *base* (formada por baixo, violão e percussão: woodblock, agogô e surdo) e por *intervenções melódicas* executadas pelo trompete, trompa, flauta, flautim, caixa clara, além do trecho entoado repetidamente pela voz de Gal Costa.

A escolha dos instrumentos demonstra claramente uma tentativa de caracterizar um conjunto de samba responsável pela base e uma formação típica de banda marcial responsável pelas intervenções melódicas.

A base tem por função essencial a repetição de um padrão de um compasso, garantindo uma “moldura” cinética e harmônica (C^6_9 / F^6) bastante estática, o que reforça o caráter involutivo da canção.

Apesar de ritmicamente associado ao samba, principalmente pelas figuras realizadas pelo agogô, podemos dizer que é um samba bastante “quadrado”, mais ligado a uma idéia de “parada” ou desfile do que de uma exacerbação somática de uma festa popular. A harmonia repete uma progressão (tônica → subdominante) que também não oferece expectativas de desenvolvimento. Mantém constantemente o movimento binário subjacente à base que pode ser sintetizado na linha do contrabaixo (*dó/fá/dó/fá/...*).

Porém, o movimento extensivo parece já estar sugestionado na construção gradual da base pela superposição gradual dos instrumentos na introdução.

Introdução: superposição gradual dos instrumentos.

Das intervenções melódicas destacaremos as *chiamatas*⁸ realizadas pelo trompete. As articulações em *staccato* sobre notas repetidas, às vezes com figuras tercinadas, a utilização dos intervalos de quarta e quinta justa, além da própria utilização do trompete, aproximam estes enunciados musicais aos toques militares de clarim.

⁸ CHIAMATA. “Um termo que indica um chamado homofônico no trompete ou trompa, ou sua imitação em outros instrumentos, normalmente nas cordas” (*The New Grove*, vol 5: 594).

Chiamatas executadas pelo trompete:



Uma característica interessante destas *chiamatas* é a escolha das notas. Ao invés de utilizar a tríade de *dó maior* (*dó – mi – sol*), que seria o mais óbvio e próximo à linguagem dos *sinais militares*, Duprat preferiu criar os chamados sobre notas um pouco mais distantes da tonalidade (inversão da tríade de *ré menor*: *lá – ré – fá*). Quer dizer, apesar de não serem notas totalmente dissonantes, elas criam um efeito de distanciamento harmônico que se reflete na própria relação entre a base e as intervenções melódicas. Esse efeito de distanciamento fortalece, na minha opinião, o caráter figurativo desses enunciados musicais, ajudando a colocá-los num mesmo plano imagético que as “botas”, “bombas”, “bandeiras”, etc.

Outro dado interessante é a proximidade entre os temas erigidos na melodia entoada e a forma tradicional da *chiamata*. É bastante comum esta se estruturar a partir da tríade maior (quase sempre em *dó*) e evoluir em direção ao quinto grau (*sol*), reforçando a última nota. Veja alguns exemplos⁹:

⁹ Em *The New Grove*, vol 5: 594.

C. Bendinelli: 'Chiamata' before the alarm signal 'al ordine' (*Tutta l'arte della trombetta*, fol. 4)



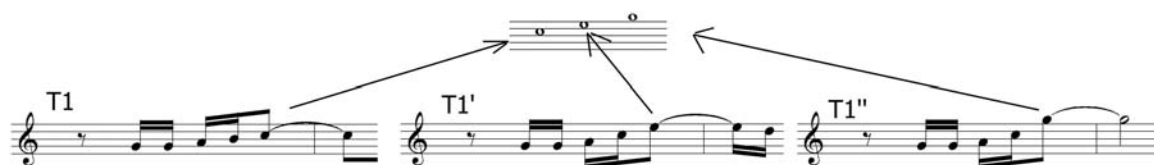
G. Fantini: 'Prima Chiamata di Guerra' (*Mod per imparare*, p. 12)



J.S. Bach: *Christmas Oratorio*, Aria 'Grosser Herr, o starker König' (nº8), Tromba in D part, bars 15-18



Os temas melódicos usados nesta canção parecem estar orientados por essa sonoridade. A extensão que eles promovem verticalmente se apóia exatamente sobre a tríade maior de *dó* apresentada ascendentemente.



A aproximação dos temas melódicos aos perfis de *chamados* ou *sinais* melódicos não nos parece mera coincidência, mas reflexo da principal performance do sujeito desta canção que é o “caminhar”, ou melhor, da incitação ao “passeio” (lembramos do mote “vamos passear” que é expresso por T1).

Também são importantes as citações do “Hino da Internacional Comunista” e do “Hino à Bandeira” realizadas pelo trompete, trompa e flauta.

Citações do “Hino da Internacional Comunista” e do “Hino à Bandeira”, respectivamente.



Essas citações funcionam como figuras discursivas ligadas ao contexto bélico caracterizado pelo acompanhamento assim como as chamatas, porém conotam sentidos bem mais específicos por serem intertextos. O “Hino à Bandeira” claramente está atrelado ao tema da /opressão/. O símbolo nacional é denotativo do “espírito cívico” e, logo, da manutenção da ordem. O “Hino da Internacional Comunista” faz referência explícita aos movimentos revolucionários de esquerda, logo à desestabilização da ordem, à /transgressão/.

O interessante é que essas referências são apresentadas dentro da mesma temática /bélica/; o “Hino da Internacional” não deixa de ser um hino, marcial e, nesse sentido, atrelado à idéia de “ordem”. No contexto enunciativo desta canção, ele faz parte das figuras *disfóricas* apresentadas no espaço *aberto* assim como as “botas”, “bombas”, “bandeiras”, chamatas e rufos de caixa clara. No nosso entendimento, a citação do “Hino da Internacional” antecipa a crítica à proposta subversiva explicitada no verso “debaixo da cama”, mas também aponta sua crítica para um sujeito discursivo específico: aquele que mantém valores ligados à /ordem/ e ao /marcial/. Mencionemos, por fim, o trecho entoado por Gal Costa. Este se caracteriza como a citação de um trecho de “Dora” de Dorival Caymmi.

Dora
Rainha do frevo e do maracatu
Dora
Rainha cafuza de um maracatu
 (...)
 Os clarins da banda militar
Tocam para anunciar
Sua Dora agora vai passar
Venham ver o que é bom
 (...)

A citação é clara, pois mantém o mesmo contorno melódico original.

rins	ban	mi	tar
cla	da	da	li
os			

Ao contrário do samba de Caymmi, em que os instrumentos saúdam o desfilar da “rainha”, aclamando-lhe a desenvoltura, em “Enquanto seu Lobo não vem”, os “clarins”

somam-se ao contexto de repressão militar. Segundo Schimiti (1989), a inserção deste trecho evidencia a intenção parodística do compositor, que tira proveito da possibilidade ambígua de realização semântico-pragmática do verso; “é que à presença da banda militar pode-se associar seja o clima eufórico das comemorações populares, seja aquele revestido de seriedade, evocador da presença da ‘autoridade’” (*ibidem*: 235).

O verso nesse novo contexto perde suas características espirituosas e é apresentado numa região aguda, repetidamente, como um “sinal”. O verso não anuncia, denuncia os valores disfóricos da /opressão/.

2. NÃO IDENTIFICADO

1. Esta canção faz parte do disco homônimo de Caetano Veloso – também conhecido como seu “álbum branco” – lançado em 1969¹⁰.

Em dezembro de 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos por “subversão” e passaram dois meses na Vila Militar da cidade do Rio de Janeiro. Passado esse período de prisão, foram despachados num avião da FAB para a Bahia. Lá ficaram durante quatro meses – não podiam sair do estado – até conseguirem negociar com as autoridades o exílio na Europa (Maciel, 1996: 205-218).

Durante o curto período em que ficaram na Bahia, os compositores gravaram um disco cada. Na verdade, gravaram parte de um disco. Pela impossibilidade de sair da Bahia, ambos gravaram voz e violão num estúdio pequeno de Salvador e a fita com esse registro foi levada para São Paulo por Rogério Duprat para que ele terminasse a produção introduzindo toda a instrumentação restante. Como confirmam os depoimentos de Rogério Duprat e Caetano Veloso:

“Eles foram proibidos de sair da Bahia. Gil e Caetano não sabiam que iam ser expulsos do país, achavam que iriam voltar à vida normal. (...) Neste momento, acabei sendo uma espécie de ‘escriba musical’ deles.

¹⁰ VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1969. CD. 838 556-2.

Deixaram o material para que eu realizasse os discos e foram embora” (entrevista cedida por Rogério Duprat em Gaúna, 2002: 137).

“Gil e eu fizemos, cada um de nós, um disco nesse meio tempo. Como não podíamos ir ao Rio ou a São Paulo, fizemos as gravações num estúdio pequeno de Salvador (acho que se chamava Estúdio J.S.) apenas com o violão. As fitas foram enviadas para São Paulo ou Rio para que Rogério Duprat adicionasse baixo, bateria e orquestra” (Veloso, 1997: 417).

Apesar dessa situação ser atípica¹¹, ela explicita o caráter estratificado da produção de um fonograma. Assim como na indústria cinematográfica, a produção fonográfica depende do trabalho integrado de diversas pessoas com especialidades distintas: músicos instrumentistas, arranjadores, técnicos, produtores, etc. Normalmente estas funções são desempenhadas e coordenadas de maneira a criar um texto fonográfico coeso e a eliminar¹² as “arestas” da união de diversas personalidades em prol de uma “figura” ou de um “sujeito” do discurso, encarnado pelo “cantor”. No caso tropicalista, percebe-se a opção por se valorizar e ressaltar o papel do “arranjador”, esteticamente falando. Quer dizer, os arranjos elaborados para as canções tropicalistas – principalmente os de Rogério Duprat – não funcionam apenas como acompanhamento (estritamente falando), mas como elemento ativo no processo enunciativo cancional. Como pudemos observar em “Enquanto seu Lobo não vem”.

2. No final de 1968 as discussões em torno da oposição entre “MPB” e “tropicalismo”

¹¹ Na verdade, esta situação é atípica no chamado meio “artístico” ou “autoral”, ou seja, nos trabalhos onde há uma preocupação estética no processo global de produção e, portanto, onde há uma certa centralização desse processo na mão do “artista”. Em trabalhos mais “comerciais” a estratificação costuma ser maior, ficando a cargo do produtor musical a direção de todo o processo assim como a arregimentação e designação das funções de arranjador, instrumentistas, técnicos, etc. Muitas vezes o “artista” – aquele que vai estampado na capa do disco – só tem uma visão geral do produto na hora de gravar a voz ou na fase de pós-produção.

No cinema também existe uma tendência em diferenciar filmes “autorais” de “comerciais”, àqueles tendemos a relacionar a autoria ao diretor ou diretor-roteirista. Dizemos “ontem fui ver um filme do Woody Allen”, quando na verdade Woody Allen não fez o filme sozinho, apenas (não quero dizer que é pouco!) dirigiu ou, por vezes, escreveu o roteiro do filme.

¹² Neste mesmo disco, em “Irene”, temos uma interessante “denúncia” do trabalho de produção de um fonograma pela incorporação de um erro de gravação: Gil erra um acorde e a gravação tem que ser retomada. Duprat mantém o erro e os comentários ocorridos durante a gravação no produto final, além de tratá-lo de maneira concretista evidenciando a mídia – a fita magnética – em que a música foi gravada.

já estavam estabelecidas. De um lado os artistas que buscavam desenvolver, a partir das formas tradicionais, uma música “autenticamente brasileira” e de outro os tropicalistas que assumiam uma postura “antropofágica” em relação à contemporaneidade e o passado. Como explica Napolitano:

“O que estava em jogo, eram duas idéias-força, lançadas pelo modernismo dos anos 20: uma evolução que corresponderia a um aprimoramento da própria capacidade de sintetizar as bases culturais da ‘nacionalidade’, inscrita nas falas populares mais isoladas, sendo o artista o formulador privilegiado desta consciência (inspirada em Mario de Andrade); uma evolução que seria a deglutição, voluntária e seletiva, da massa de informações disponíveis no mundo contemporâneo (inspirada em Oswald de Andrade), sendo o artista o sintetizador de novas propostas orgânicas” (1997).

Essas duas linhas tinham como principal palco de embate os festivais de canção. Os dois principais festivais de 1968 foram o “III Festival Internacional da Canção” (durante o mês de setembro) e o “IV Festival de MPB” (durantes os meses de novembro e dezembro). Aquele foi o mais polêmico e conflituoso, tanto pela radicalização adotada na *performance* dos tropicalistas, quanto pela “recepção” do público comprometido com a “canção de protesto”.

O fato mais importante foi a apresentação de “É proibido proibir” onde Caetano Veloso proferiu seu famoso “discurso”¹³. É certo que a ala comprometida com a chamada

¹³ “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão pra entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? São iguais sabe a quem? - tem som no microfone? - Àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles, vocês não diferem em nada! E por falar nisso, viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido em dar esse ‘viva’ aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! O Maranhão apresentou esse ano uma música com arranjo de *charleston*, sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e Gil abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui pra acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está comigo pra acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Nós só entramos em festival pra isso, não é Gil? Não fingimos, não fingimos que

“linha dura” da MPB já estava de prontidão para uma vaia organizada, porém, a performance de Caetano e os Mutantes, que se aproximava da idéia de um *happening* pelo comportamento cênico e plástico, se mostrou muito mais provocativa e a reação do público foi dura. O evento logo se transformou num caos, inclusive incorporado musicalmente pelos Mutantes, e serviu de pano-de-fundo para um discurso improvisado de Caetano que de certa forma marca o início do esgotamento do movimento:

“Gilberto Gil está comigo pra acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez! Nós só entramos em festival pra isso, não é Gil? (...) Nós, eu e ele, tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês?”
(trecho do discurso)

Já no IV Festival de MPB, o “tropicalismo” passa a ser encarado como “gênero” concorrente com a MPB, dando sinais de uma certa estagnação do movimento e de sua decadência enquanto vanguarda artística no sentido de sua incorporação ao “senso comum”. Em uma das reportagens que saiu na época sobre o festival se diz: “Pela primeira eliminatória (...) percebe-se que o festival deste ano vai ser nitidamente tropicalista, com a maior parte dos candidatos seguindo abertamente a linha lançada por Caetano Veloso no festival passado” (OESP, 19/11/68: 21, citado em Napolitano, 1997). É interessante que o resultado final deste festival tenha dado a Tom Zé com “São São Paulo Meu Amor” o primeiro lugar, pelo júri especial, e o primeiro lugar no júri popular tenha sido concedido a “Benvinda” de Chico Buarque.

Lançada num momento em que o tropicalismo do “período heróico” (Favaretto, 1979: 41) se esgotara, tanto pela exaustão natural dos movimentos de vanguarda quanto pela prisão de Caetano e Gil, “Não Identificado” evoca esse contexto de maneira bastante especial.

desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Sabe como é? Nós - eu e ele - tivemos a coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas, e vocês? E vocês? Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com Gil! Junto com ele, tá entendendo. O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (Canta trecho de É proibido Proibir) Fora do tom, sem melodia. Como é júri? Não aceitaram? Desqualificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora! Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês. Chega!”

3.

*Eu vou fazer uma canção pra ela
Uma canção singela, brasileira
Para lançar depois do carnaval
Eu vou fazer um iê-iê-iê romântico
Um anticomputador sentimental
Eu vou fazer uma canção de amor
Para gravar num disco voador*

*Uma canção dizendo tudo a ela
Que ainda estou sozinho, apaixonado
Para lançar no espaço sideral
Minha paixão há de brilhar na noite
No céu de uma cidade do interior
Como um objeto não identificado*

Nesta canção constatamos um locutor envolvido com um projeto geral explicitado logo no primeiro verso: “eu vou fazer uma canção pra ela”. Este mote vai guiar todo o desenvolvimento narrativo da letra que se ocupa em dar detalhes de como será e pra quê servirá essa “canção”.

Em conformidade com Lopes (1999: 262-263), nesse processo verificamos a presença de dois programas complementares: um que aborda o objeto “canção” do ponto de vista de sua *produção* (“eu vou fazer”) e outro sob a perspectiva de sua função de *comunicação*: a “canção” servirá para compartilhar os sentimentos do locutor para com a “amada”.

Ainda de acordo com Lopes (*ibidem*), a primeira ação faz presumir que o locutor já esteja em conjunção com um *valor* “amor” e necessite produzir um *objeto* capaz de exprimir esse sentimento. Já no segundo programa, o sujeito vive uma disjunção com o *objeto-valor* “amada”; o “amor” é vivido como *falta* que precisa ser comunicada à amada e a letra trata de “exteriorizar” através da “canção” o “interior” do sujeito, ou seja, seu estado passional.

No jargão da semiótica, podemos dizer que a letra orienta-se por um regime emissor de ordem intensa (*produção*) ao procurar manter a conjunção com o valor “amor” através da produção do objeto “canção” e remissor de ordem extensa (*comunicação*) ao buscar a reparação do sentimento de falta do objeto-valor “amada” (Lopes, 1999: 262-263).

Podemos observar que o primeiro *chorus* aborda principalmente o programa de construção do objeto “canção”, sendo o estado do locutor sugerido através de características do objeto: “pra ela”, “romântico”, “sentimental”, “de amor”. No segundo *chorus* o locutor passa a abordar mais diretamente o objeto (“uma canção dizendo tudo a ela”) e, a partir daí, seu próprio estado (“que ainda estou sozinho, apaixonado”), processo que acaba por transformar o objeto “canção” em sua própria “paixão”, explicitando o processo de “exteriorização” do “interior” do sujeito mencionado por Lopes. No final da letra podemos dizer que a conjunção entre o valor “amor” e o objeto “canção” se concretiza na forma de sua “paixão” que se manifestará como um “objeto não identificado” brilhando “no céu de uma cidade do interior”.

4. A melodia de “Não Identificado” é divisível em cinco frases¹⁴.

Frase 1

Proto-melodia

eu vou fa - zer u - ma can - ção pra e - la

eu vou fa - zer um iê - iê - iê ro - mân - ti - co um

u - ma can - ção dí - zen - do tu - do a e - e - la

min - há pai - xão há de bri - lhar na no - oi - te no

¹⁴ As transcrições aqui apresentadas foram feitas a partir da escuta da primeira apresentação da canção. Decidimos não transcrever literalmente sua repetição por considerarmos de um preciosismo desnecessário.

Frase 2

Proto-melodia

Frase manifestada

u - ma can - ção sin - ge - la bra - si - lei - ra
 quea - in - daes - tou so - zin - ho a - pai - xo - na - do

Frase 3

Proto-melodia

Frase manifestada

pa - ra lan - çar de - pois do car - na - val
 pa - ra lan - çar noes - pa - ço si - de - ral

Frase 4

Proto-melodia

Frase manifestada

um an - ti - com - pu - ta - dor sen - ti - men - tal
 no céu deu - ma ci - da - de doin - te - ri - or

Frase 5

Proto-melodia

Frase manifestada

eu vou fa - zer u - ma can - ção dea - mor pa - ra gra var num dis - co vo - a - dor
 co - m um ob - je - to não i - den - ti - fi - ca - do co - m um ob - je - to não i - den - ti - fi - ca - do

A canção se estrutura por um *chorus*, formado pelas partes A, A' e B ou *refrão*, que se repete duas vezes completando a letra. Toda a canção é repetida duas vezes durante a gravação. A parte A é constituída pelas frases 1, 2 e 3. A parte A' é formada pelas frases 1 e 4; e o *refrão* discorre sobre a frase 5.

A frase 1 tece os primeiros motivos que servirão de material temático durante toda a melodia. São pequenos trechos de três notas, e alguns de duas notas, ligadas por movimento conjunto. Esses motivos são repetidos um a um e vão ligando toda a parte A:



A parte A' mantém a mesma característica, porém desenhando um final suspensivo: apesar de terminar na nota *mi* a harmonia caminha para uma modulação em direção a uma quarta acima onde será o *refrão*.



Apesar de A e A' serem todos “costurados” por motivos, não dá pra dizer que a canção resultará absolutamente temática. Isso porque a melodia está sempre percorrendo o espaço tonal, quer dizer, ela está sempre ocupando uma região diferente da tessitura numa configuração próxima a que Middleton chamaria de melodia por “plataformas¹⁵” (1990: 207). Cada altura conquistada é valorizada por prolongações nas notas e o andamento lento favorece o tratamento tonalizado¹⁶ da melodia.

¹⁵ “terraced melodies” (Middleton, 1990: 207).

¹⁶ Este termo é empregado por Tatit (1994) no “sentido de valorização dos ‘tons’, das ‘alturas’, das ‘notas’” (1994: 97).

De qualquer forma, a tendência à tematização, na partes *A* e *A'* se mostra como possibilidade geral mais concreta; a melodia não demonstra uma configuração exacerbada num plano passional. Inclusive, a ocupação do espaço tonal é feita de maneira gradativa, não há saltos marcantes. Se analisarmos sua “gestualidade” verificaremos que ela traça uma linha que oscila sempre gradativamente em direção ou em torno de *mi*, centro tonal desta música:



A frase 5, que constitui o *refrão*, já promove uma ruptura. Se na sua estrutura interna ela mantém resquícios do material temático,



a transposição da tessitura, tanto para uma região mais aguda quanto para a tonalidade da subdominante, e o esforço de emissão aplicado à nota *dó*,



fazem com que o refrão seja o lugar privilegiado para as manifestações de caráter passional.

Vejamos como a letra se comporta com a melodia.

5. Como já mencionamos, o primeiro *chorus* ocupa-se principalmente em “construir” o objeto “canção”. O programa de *produção* é colocado em primeiro plano e vale-se dos motivos melódicos para erigir as relações entre sujeito (“eu vou fazer”) e objeto (“uma canção”), e objeto e valores eufóricos (“singela”, “brasileira”, “depois do carnaval”¹⁷),

¹⁷ No Brasil das décadas de 30 e 40, ou na chamada “Era de Ouro” do rádio (e que de certa forma perdura até os dias atuais) era comum a diferenciação entre música de carnaval e música de meio de ano, aquelas sendo destinadas à dança e à festa, e estas mais “românticas”. Como coloca Tatit (1990: 44): “Naquele tempo, duas fases de criação eram nitidamente estabelecidas: a fase de produção de tensividade somática, durante o período carnavalesco, e a fase restante de trabalho com a tensividade passional, com as chamadas canções de

“romântico”, “sentimental”).

Na frase 1 de *A* temos a construção do mote lingüístico e melódico “eu vou fazer uma canção” reiterado em *A'*.

pra e uma do car
e can sin ra çar pois na
u ção la ção si pa lan de val
ma ge bra lei
eu zer la ra
fa vou

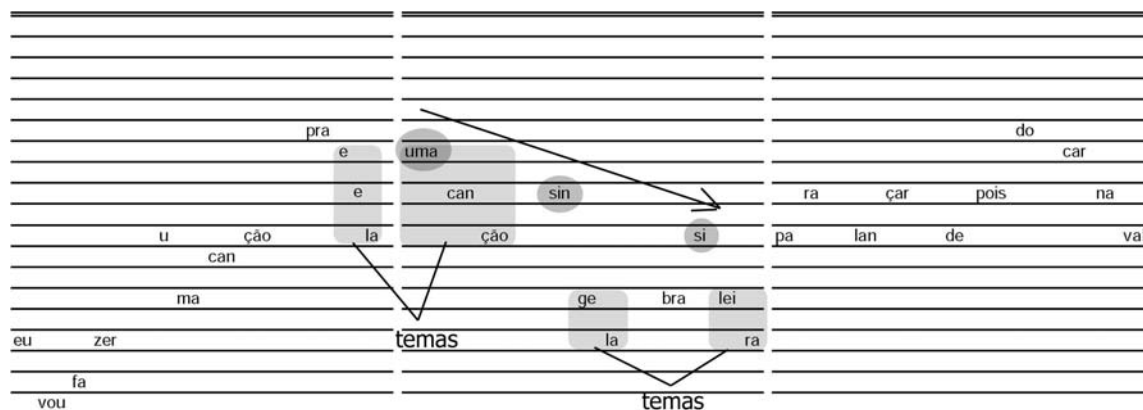
ro um an
ti ti pu
um iê co com dor tal
iê sen men
iê ta ti
eu zer
fa vou

Mas temos também a primeira revelação do projeto de *comunicação* em “pra ela” – igualmente embutido em “romântico” – que ocorre ao mesmo tempo melodicamente pela ruptura no movimento ascendente proposto pelos dois primeiros motivos e pela ênfase nas notas *lá-sol*, sensivelmente mais aguda na tessitura adotada até aqui.

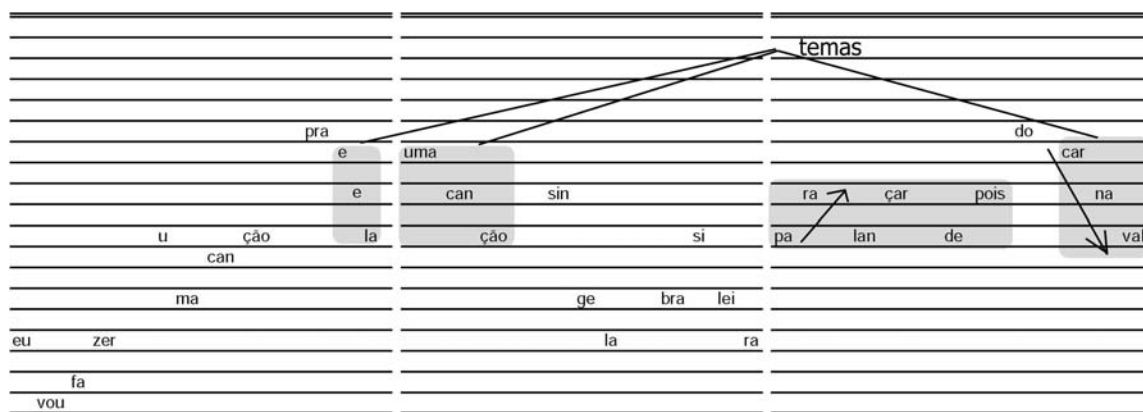
meio de ano”. Portanto, num primeiro momento, podemos dizer que a expressão “para lançar depois do carnaval” aproxima-se às figuras ligadas à temática /romântica/.

As saliências melódicas encontradas em “pra ela” e “romântico”, no entanto, são logo incorporadas ao percurso melódico – tanto pela reiteração do motivo quanto pelo posterior movimento descendente – recuperando, assim, a opção pelo movimento conjuntivo e agregando os motivos melódicos que vão servindo para caracterizar o objeto “canção”.

O movimento de gradação caracteriza de maneira geral a parte A e mesmo os saltos esboçados em “singela” e “brasileira” estão a serviço dessa gradação ao ligar seus “picos” numa progressão descendente.



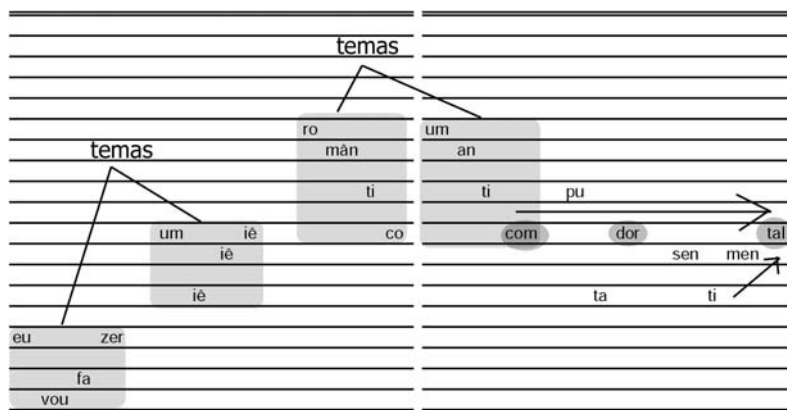
A frase 3 direciona novamente a melodia ascendentemente, numa sucessão reiterativa de um pequeno motivo de duas notas, mas logo retoma o material temático para finalizar a parte A.



O enunciado “para lançar depois do carnaval” tem uma dupla conotação: ao mesmo tempo em que faz parte das figuras relacionadas ao tema /romântico/ (como já mencionamos), estrutura-se de acordo com o projeto de *comunicação*. A idéia de “lançar” a “canção” num tempo “depois do carnaval” irá se moldar com o projeto de *comunicação* mais claramente no segundo *chorus*.

A parte A' praticamente repete os mesmos procedimentos de A, porém com diferenças no nível discursivo que se mostrarão pertinentes no adiantar de nossa análise. Por enquanto, ressaltaremos somente suas características narrativas que mantém o mesmo tratamento. A frase 1 retoma o mote, apenas muda as figuras discursivas (“eu vou fazer um iê-iê-iê romântico”) e a frase 4 mantém a caracterização do objeto a produzir (“um

anticomputador sentimental”), porém alterando seu perfil melódico que desdobra-se num movimento de suspensão que sugere um desenvolvimento na canção: sustentação da nota *mi* sobre a progressão harmônica modulatória F#7→Bsus7/B7→Esus7/E7.



A preponderância de valores emissivos nas partes A e A’ do primeiro *chorus* pode ser verificado também na necessidade constante de retomada no plano da expressão da letra no que diz respeito à estrutura de rimas, o que não acontece no segundo *chorus*:

Eu vou fazer *uma canção* pra *ela*
Uma canção singela
 Brasileira

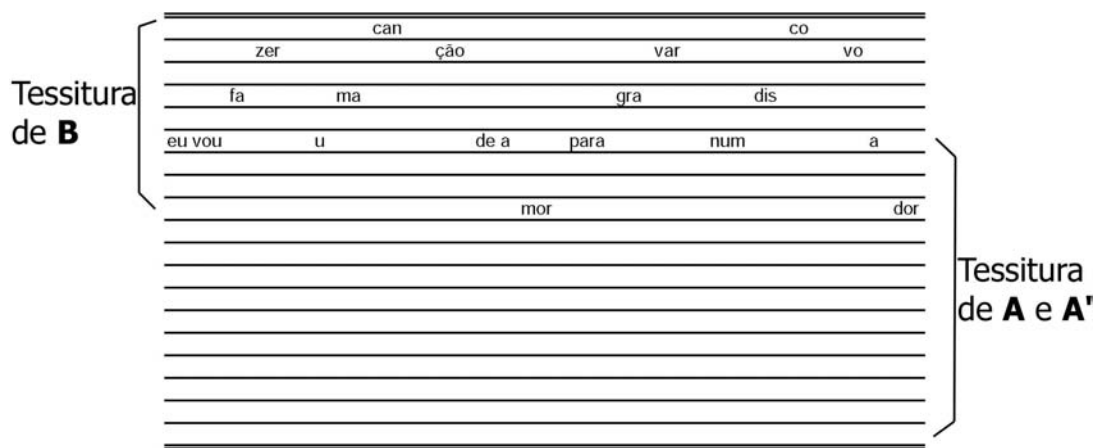
Para lançar depois do *carnaval*

Eu vou fazer
 Um iê-iê-iê *romântico*
 Um *anticomputador* *sentimental*

E o desenvolvimento da canção a partir de A’ se dá pela transposição¹⁸ da melodia na parte B ou, se preferir, *refrão*. Segundo Tatit, “a transposição regula a relação melódica entre primeira e segunda parte em inúmeras canções desaceleradas, ampliando suas

¹⁸ O conceito de “transposição” tem na Semiótica da canção o sentido estrito de mudança brusca no registro de tessitura de uma melodia, “nada tem a ver, portanto, com a transposição harmônica (...) nem com a transposição técnica realizada por músicos que precisam converter as notas emitidas por seus instrumentos para chegar aos tons escritos nas partituras” (Tatit, 1994: 109). A transposição harmônica realizada aqui não define a transposição melódica no sentido semiótico, porém, sem dúvida, ajuda a marcar a ruptura com o programa melódico que vinha se desenvolvendo.

extensões verticais e acentuando, do ponto de vista tensivo, o processo de passionalização” (1994: 128).



Além da relação de transposição entre as partes da canção, a melodia do *refrão* contrasta por basear-se muito mais em movimentos disjuntivos, além de outro fator importante que é a aceleração do andamento. A canção vinha numa média de 102 bpm e sobe para mais ou menos 118 bpm no refrão, uma diferença suficiente para “somatizar” a tensividade da canção.

Segundo Tatit (1994), o *refrão* funciona como manifestação extensa da necessidade de cristalização de uma idéia. Assim como na *tematização* constrói-se uma “relação motivada entre tal idéia (...) e o tema melódico erigido pela reiteração” (*idem*, 1996: 23), o *refrão*, “núcleo amplo, também fundado na recorrência, de onde saem e para onde convergem todas as outras partes de uma composição” (*idem*, 1994: 77), funciona como ponto de força centrípeta na cadeia das partes de uma canção.

No caso de “Não Identificado”, a aceleração no tempo cinemático e a recorrência da frase 5, que vão definir a idéia de um *refrão*, servem para a cristalização do projeto geral da canção. E o projeto de *produção* é retomado de maneira direta: “eu vou fazer uma canção de amor”. Já o projeto de *comunicação* sofre uma sensível alteração temática; a “canção” será para “gravar num disco voador”. Apesar desta nova temática já ter sido sugerida na figura do “anticomputador”, agora ela faz parte do projeto principal da canção e irá guiar toda a discursivização do segundo *chorus*. Nós trataremos mais especificamente disto

adiante, por enquanto vamos nos concentrar no projeto narrativo.

Portanto, temos um refrão que, ao mesmo tempo, cristaliza o projeto narrativo da canção e marca, através da transposição, o regime remissivo que orienta o programa de *comunicação*, agora contagiado pela figura do “disco voador”.

Segundo Tatit, “à mudança de registro, ou seja, à transformação brusca do movimento conjuntivo em movimento disjuntivo, está associada a alteração de valor, a prova decisiva que instaura a espera de um retorno ao material melódico original em novas bases ideológicas” (1994: 127). De fato, ao retornar para o segundo *chorus*, o sujeito da canção, como que “contaminado” pelos valores remissivos do antiprograma melódico, passa a descrever a “canção” enquanto objeto de comunicação e, logo, seu estado passional.

Logo na frase 1 temos a incorporação dos principais temas melódicos pelo programa de *comunicação*; o objeto passa a ser sujeito da comunicação.

A partir daí o locutor deixa explícito seu estado passional: “que ainda estou sozinho, apaixonado”. O cantor passa a se valer do andamento lento – após o *refrão* a canção volta aos 100 bpm – para intensificar o tratamento tonalizado da melodia. Podemos perceber um maior prolongamento das notas, a utilização de tercinas e o atraso no ataque das notas como principais recursos utilizados.

Para Lopes (1999: 262-267), o primeiro problema encontrado está na descrição que o locutor faz do objeto “canção” que ele pretende produzir. O locutor nos coloca como valores eufóricos que a canção deverá ser “singela”, “brasileira”, um “iê-iê-iê romântico”, um “anticomputador sentimental”, uma canção “de amor”, etc. Sugere-nos ainda que a canção será sua própria “paixão” que há de brilhar no céu “como um objeto não identificado”. Esta última figura, mais a idéia de um “anticomputador sentimental”, indicam como portadores de valores disfóricos as figuras do “computador” e do “objeto identificado”, ou seja, a “canção” pretende ser feita de certa maneira a negar os valores representados por estas figuras (*ibidem*: 264).

Ora, o que há de comum entre os traços eufóricos apontados e os disfóricos representados pelas figuras do “computador” e do “objeto identificado”? Segundo Lopes (1999), que se baseia numa análise comparativa entre várias letras tropicalistas, apesar de num primeiro momento parecer que o que está sendo estabelecido é uma relação do tipo /sentimental/ versus /racional/, o que ocorre é a retomada de um discurso recorrente do sujeito tropicalista que é o da “problematização da *quotidianidade*” e a “afirmação da liberdade do indivíduo” (*idem, ibidem*: 264-265). O “anticomputador” seria a negação, não da /racionalidade/, mas do que ele representa de automatismo e massificação, “é a figura emblemática da instância que *identifica todos os objetos* da vida social” e, “para fazer-lhe face, só mesmo uma ‘canção’ concebida como um *objeto não identificado*” (*idem, ibidem*: 265). Em última análise, o “computador” e o “objeto identificado” são figuras que correspondem aos “intermediadores sociais” ou “instrumentos controladores e rotuladores de todo tipo que vêm até o sujeito para lhe dizer quem ele é, como deve se comportar, o que deve e o que não deve saber, etc” (*idem, ibidem*: 265-266). Estão atualizando, mais uma vez, a temática geral da /opressão/, e o desejo do locutor é superá-la.

Gostaríamos de observar esta canção segundo a noção de interdiscursividade. É possível identificar pelo menos três traços temáticos entrecruzados que denominaremos como /romântico/, o da /indústria da canção/ e o da /ficção científica/ ou /sci-fi/.

O tema /romântico/ atualiza as relações entre destinador e destinatário. A “canção” será “pra ela”, “de amor” e dirá “tudo”, que o locutor está “sozinho, apaixonado”. É a

temática de base, quer dizer, a disjunção entre o locutor e sua amada compõe o cenário no qual a canção discorre. Daí a canção identificar-se, de maneira geral, com o gênero romântico.

O tema da /indústria da canção/ atualiza, em certos momentos do primeiro *chorus*, o programa de produção da “canção” e utiliza um discurso externo definido pelos padrões da indústria da canção ou por “rótulos” do meio musical. O objeto será um “iê-iê-iê romântico”, uma canção “brasileira¹⁹”, “para lançar depois do carnaval” e até a expressão “canção de amor” confunde-se entre o que o locutor sente (indivíduo) com o gênero de mercado a que está associado (coletividade).

Já o tema /sci-fi/ é mais complexo. Do ponto de vista do programa de *produção* do objeto ele aponta os anti-valores disfóricos (“anticomputador sentimental” e “objeto não identificado”) e, ao abordar o programa de *comunicação*, ele surge como uma espécie de oposição às figuras do discurso sedimentado da indústria da canção. Podemos perceber isso pelo tratamento paródico dado ao discurso da /indústria da canção/. Isto é claramente explicitado pelos seguintes *détournements*²⁰:

1. “Para gravar num disco voador”: “disco” substituído por “disco voador”.
2. “Para lançar no espaço sideral”: “para lançar (no mercado, na indústria, na mídia, etc.)” substituído por “no espaço sideral”.

Para Lopes (1999), as imagens insólitas associadas ao “disco voador”, mais do que atualizar um discurso que certamente era veiculado maciçamente pela mídia devido à corrida espacial americano-soviética, denunciam um lugar de possível *transgressão* do locutor. Ou seja, verificamos um sujeito submetido a uma espécie de força *opressora* “que só pode exprimir-se num lugar sonhado, longínquo – um ‘espaço sideral’” (*idem, ibidem*:

¹⁹ O que é uma canção “brasileira” senão uma figura socialmente e culturalmente construída, às vezes por uma determinação mercadológica?

²⁰ O termo *détournement* é utilizado pela Linguística Textual nos casos de alteração de enunciados proverbiais, jogando com a sonoridade das palavras, com o intuito de satirizá-los (Koch, 1997). Como estamos considerando esses enunciados enquanto clichês de um discurso, parece-nos aplicável este conceito também nestes exemplos.

266).

Em resumo, portanto, temos uma oposição fundamental entre os valores disfóricos representados pela /opressão/ e os eufóricos da /transgressão/. Aquela manifestada pela temática da /indústria da canção/ e esta pela temática /sci-fi/. Denominaremos esta oposição como pertencendo ao *projeto interdiscursivo* ou *extrínseco* desta canção, sendo que ele surge através da incorporação de figuras de discursos alheios, enquanto que o primeiro projeto seria *intrínseco* e manifestado pela temática /romântica/.

Também é possível verificar no projeto extrínseco um regime emissivo de ordem intensa (a produção do objeto segundo as convenções da /indústria da canção/) e remissivo de ordem extensa (a busca de uma “canção” livre das “amarras” sociais para concretizar seu projeto de comunicação). Acontece que temos aí uma contradição devido a uma inversão de valores. Se no projeto intrínseco os valores eleitos para o objeto “canção” (para concretizar o programa de comunicação entre destinador e destinatário) são vistos euforicamente, no projeto extrínseco alguns desses mesmos valores poderão ser vistos disforicamente por representar os instrumentos de “identificação” dos mediadores sociais.

Ora, temos aí uma das características mais marcantes da produção tropicalista: a incorporação de “vozes” alheias aparentemente contraditórias e, a partir de uma “distância crítica” (Lopes, 1999: 283), a sua dessacralização. Para Lopes,

“trata-se de um procedimento característico dos textos tropicalistas, que é o de criar uma certa polifonia interna ao enunciado, de forma a quebrar a linearidade da voz do ‘outro’ e instaurar isotopias metadiscursivas. Como bom Bricoleur, o tropicalista ‘usa’ as vozes alheias (isto é, segmentos discursivos estereotipados e facilmente reconhecíveis como pertencentes a tal ou qual socioleto ou idioleto) como materiais construtivos, do mesmo modo que outros empregam palavras para formar fases” (1999: 283).

A contradição não se estabelece internamente ao discurso desta canção, mas em relação aos sujeitos dos discursos evocados. Ou seja, o sujeito tropicalista, no projeto *extrínseco*, vê como disfórico não o que essas figuras discursivas representam, mas sim a forma “rotuladora” de utilização dessas figuras por determinados sujeitos sociais.

Quando o locutor nos diz “eu vou fazer uma canção brasileira”, ouvimos “brasileira,

sim!"; quando diz "um iê-iê-iê romântico" ouvimos um "por quê não?". Ou sob outra perspectiva, o locutor diz que irá fazer uma canção "brasileira", um "iê-iê-iê" ou "de amor", não importa, desde que diga "tudo" o que está sentindo para além das "identificações".

7. Devemos, por último, ressaltar as características do *acompanhamento*. Este é constituído por uma *base* formada de bateria, baixo, órgão e violão. Excetuando-se o violão, temos uma banda de rock executando um rock. Os instrumentos utilizados, por si só, já funcionam como figuras relacionadas ao *iê-iê-iê* e ao *pop* contribuindo para atualizar o tema já mencionado da /indústria da canção/.

Também temos uma guitarra elétrica contribuindo melodicamente e um órgão que intervém de vez em quando numa tentativa clara de caracterizar o som de um disco voador (ao menos como os filmes e seriados de TV da época achavam que deveria ser) atualizando a temática /sci-fi/.

É notável a preocupação do acompanhamento em executar as partes *A* e *A'* de uma maneira bastante contida e suave (como a utilização do aro da caixa na levada da bateria) em relação ao *refrão*, quando a banda intensifica o volume e a densidade de notas. Este dualismo é intensificado pela guitarra elétrica que transita constantemente entre sonoridades leves, comprometidas com harmonizações e sutis ornamentações, e a sonoridade berrante dos solos, onde o timbre ruidoso da distorção e as deformações provocadas pelo uso exagerado do "tremolo"²¹ são predominantes.

É possível dizer que a *base* e, sobretudo, a guitarra elétrica atualizam a oposição fundamental entre /opressão/ e /transgressão/ através do contraste entre os momentos de "suavidade" e de "estridência" ou, como decorrência, entre /som musical/ e /ruído/.

As reflexões sobre a relação entre *som* e *ruído* em Tatit (1994) e Wisnik (1989)

²¹ Dispositivo (uma barra) da guitarra elétrica que afrouxa as cordas e, com isso, serve para se conseguir um efeito de *vibrato*.

giram em torno do caráter de “instabilidade” ou de “descontinuidade” do ruído e de “estabilidade” ou de “continuidade” do som musical. Para Wisnik,

“a natureza oferece dois grandes modos de experiência do som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos” (...) “Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (1989: 24).

Segundo Tatit, a decorrência da idéia de “ordenação” pela música do “caos” sonoro representado pelo ruído ganha implicações sócio-políticas em Attali. Para este autor, citado por Tatit (1994: 238-239), a música é considerada como rito em que se sacrifica as forças antagonistas do ruído ao impor-se como ordem:

“O ruído é uma arma e a música é, originalmente, a formalização, a domesticação, a ritualização do uso desta arma num simulacro de morte ritual”.

“De um lado, o ruído é violência: ele incomoda. Produzir ruído é romper uma transmissão, desligar, matar. É um simulacro de morte. De outro, a música é canalização de ruído e, portanto, simulacro de sacrifício. Ela é pois sublimação, exacerbação do imaginário, ao mesmo tempo que é criação de ordem social e de integração política²²”.

Fica claro que som musical e ruído fazem parte do mesmo processo de significação, para Wisnik, “os sons afinados pela cultura, que fazem a música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam” (1989: 25).

Em Tatit (1994: 239), esse dualismo é abordado sob a perspectiva da “missividade”. Se o som musical está comprometido com a estabilização, a continuidade e, portanto, a involução, e o ruído instaura a desestabilização, a descontinuidade e, logo, promove a

²² ATTALI, J. *Bruit*. Essai sur l'économie politique de la musique. Paris: PUF, 1977. *apud* TATIT, 1994: 238-239.

evolução, aquele amolda-se aos valores emissivos enquanto que este é agente de valores remissivos.

O ruído em “Não Identificado” está ligado diretamente aos valores remissivos que regem o sentimento de falta vivido pelo locutor tanto pela “amada” quanto pela “liberdade” sonhada. A “estridência” é vista como elemento eufórico e permite ao sujeito desta canção um “distanciamento crítico” (Lopes, 1999: 283) em relação às figuras mencionadas na letra, sublinhando o programa principal da canção, que é o de criar uma canção sem rótulos, não identificada.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS ANÁLISES

Muito aquém de poder chegar a qualquer conclusão genérica a respeito da canção tropicalista, devido ao número reduzido de textos analisados, nos deteremos sobre algumas questões levantadas nas análises destas duas canções em particular.

Ambas as canções possuem letras que podem ser consideradas polifônicas. Em “Enquanto seu Lobo não vem” a polifonia se deu explicitamente pela alternância de enunciados com sentidos antagônicos. Essa estrutura, do tipo *sim/não*, possibilitou um desenvolvimento no sentido de criar uma expectativa de /transgressão/ dos valores da /opressão/ que acabou por lograr a intenção irônica do locutor.

Em “Não Identificado” a polifonia surge mais especificamente através da interdiscursivização. A partir de um programa narrativo determinado *a priori* por uma relação entre um sujeito e sua “amada”, intermediada pela construção de um objeto “canção”, o locutor vai se apropriando de figuras de discurso com temáticas que, em confronto, acabaram por estabelecer nova oposição fundamental entre /opressão/ e /transgressão/, esta vista euforicamente e aquela como disfórica.

Tratando-se da melodia entoada, as canções conceberam, sob determinado prisma, resoluções díspares para trabalhar com o sentido polifonicamente construído na letra. Em “Enquanto seu Lobo não vem” pudemos perceber uma dupla orientação dentro de um

projeto global de tensão gradual: acirramento da tematização (eixo horizontal) e a aproximação do sujeito com os objetos disfóricos (bombas, botas, bandeiras, etc.), e extensão da tessitura (eixo vertical) concomitante à adoção da perspectiva do enunciador transgressor pelo locutor. Como vimos, esta configuração, levada ao extremo da irresolução, acabou por servir ao lance auto-irônico (em relação ao locutor) que se mostrou bastante contundente.

Já em “Não Identificado”, como o efeito polifônico se estruturou a partir da interferência de “vozes” que instauravam uma nova relação fundamental entre /opressão/ e /transgressão/, o contraste entre a primeira parte e o refrão foi fundamental para a organização dos valores emissivos relativos ao programa de *produção* do objeto “canção” e remissivos responsáveis pelo programa de *comunicação*. Como vimos, no programa de *comunicação* havia uma compatibilidade entre o que denominamos projetos *extrínseco* e *intrínseco*, já no programa de *produção* havia uma certa incompatibilidade de valores. Algumas das figuras que tinham valor eufórico para o projeto *intrínseco* podiam ser consideradas como disfóricas segundo o projeto *interdiscursivo*. Essa contradição não era vista como interna à canção – a melodia tratava-os igualmente – mas externa, em relação aos sujeitos dos discursos que as tomam como disfóricas.

Uma questão interessante a ser pensada é a respeito da relação entre melodia entoada e acompanhamento. No acompanhamento das duas canções existe uma preocupação evidente em se atualizar aquilo que, digamos, o cantor está dizendo. Em “Não Identificado”, isto se reforça pelo caráter metalingüístico da canção. O locutor diz que quer fazer uma canção fazendo uma canção. E enquanto ele narra como será essa canção, a música (o acompanhamento) que ouvimos vai contrastando ou não com sua descrição. As figuras “romântico”, “singela”, etc., entram em sincronia com o que ouvimos, mas as “brasileira” e sobretudo “de amor”, no momento em que irrompe o refrão, soam extremamente conflitantes.

Já em “Enquanto seu Lobo não vem” a relação entre melodia entoada e acompanhamento aproxima-se bastante da idéia de figura e fundo. O acompanhamento tem a função de praticamente criar uma “paisagem sonora”; quase que é possível “ver” o sujeito

imerso entre os toques de caixa e clarim passeando-desfilando-marchando. Mas não é um cenário calmo e distante, e sim sufocante, próximo e ativo. As intervenções melódicas são usadas quase que semanticamente, as citações parecem ser decorrência natural dessa necessidade. A força com que o acompanhamento se impõe enquanto ambiente opressor e ameaçador contribui sobremaneira na frustração do projeto transgressivo do locutor e na conseqüente reclusão de nosso herói no espaço “debaixo da cama”.

Ou seja, os acompanhamentos não servem apenas como atualização musical (harmonia, ritmo, gênero) da melodia entoada, nem só de elementos dos extratos mais profundos do sentido (missividade, direcionalidade, tensão, etc.). Eles tentam dialogar também em níveis mais superficiais como nas questões narrativas e discursivas, inclusive como “formador de enunciados” como em “Enquanto seu Lobo não vem”.

Uma das constatações mais interessantes talvez tenha sido o fato de ambas as canções tratarem de uma forma ou de outra o tema da /transgressão/ versus o da /opressão/. Se em “Enquanto seu Lobo não vem” o debate surge atrelado à política, em “Não Identificado” ele se mostra como um embate estético em sua essência. Porém, não dá para negar que exista um mesmo fundo ideológico. E essa tendência à transgressão é perfeitamente compatível com as vanguardas artísticas, que praticam no terreno estético as “batalhas” que a sociedade trava no dia-a-dia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho foi a reflexão sobre a possibilidade de se trabalhar com o conceito de *polifonia* no âmbito da canção e da música. Esse objetivo nasceu da necessidade, cada vez mais recorrente entre quem tem como objeto de estudo a música popular, de se incluir os elementos propriamente musicais no estudo de sua significação. Apesar de termos apenas tocado a superfície do problema, acreditamos que algumas possibilidades de desenvolvimento do assunto foram abertas.

Inicialmente, partimos da definição do que seria *polifonia*. Nos deparamos com o trabalho de Ducrot (1987) e logo nos identificamos. Sua descrição da enunciação como um “espetáculo” em que o locutor “dirige” as “vozes” ou “pontos-de-vista” de enunciadores “encenando” o sentido da enunciação agiu imediatamente sobre nossa imaginação e vislumbramos a possibilidade de a música participar dessa encenação no caso da canção. A noção de *intertextualidade* surgiu como decorrência dos estudos sobre polifonia e se mostrou como possível forma de abordar o tema.

A partir dessa noção “teatral” da enunciação, passamos a enxergar também uma possível “encenação” por trás do texto fonográfico. E o esqueleto principal disto era a relação melodia-acompanhamento. Nas reflexões sobre este dualismo em Tagg (1999, 2000) encontramos fundamentos para considerar a melodia principal de uma canção, que acabamos optando por chamar de *melodia entoada*, como “sujeito”, “figura” ou “particularidade”, e o acompanhamento como “contexto”, “fundo” ou “generalidade”. Para usar os termos de Ducrot, o locutor manifestar-se-ia pela melodia entoada, mas o acompanhamento também poderia ser fonte de enunciadores. Podemos dizer que a partir daí sabíamos como “olhar” para o fonograma, mas ainda não sabíamos como “ler” o fonograma.

Para “ler” a melodia entoada logo nos veio a Semiótica da Canção proposta por Tatit (1986, 1994, 1996). Com um modelo teórico originalmente baseado na Semiótica da vertente chamada *greimasiana*, mas que se desenvolveu independentemente em direção ao estudo da canção, a Semiótica da Canção permite a abordagem do núcleo significante da

canção que é a melodia entoada. Nosso “sujeito”, portanto, poderia ser descrito através desse arsenal. Mas outra implicação importante teve o contato com a semiótica por nós [que se deu também através dos trabalhos de Barros (1994, 2001, 2003) e Fiorin (1994, 2000)]. A noção de “percurso gerativo” do sentido transformou nossa concepção bidimensional (locutores/enunciadores; melodia/acompanhamento) ao introduzir uma dimensão “profunda”.

Para a Semiótica, o sentido de um texto pode ser construído, num simulacro metodológico, a partir de um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Esse percurso é dividido em níveis e cada nível tem sua sintaxe e seus investimentos semânticos próprios. Não nos compete querer descrever toda a complexidade da teoria semiótica (mesmo porque ainda não a dominamos), mas gostaríamos de ressaltar as implicações que a simples noção de uma “terceira dimensão” teve em nosso trabalho.

Por exemplo, a noção de *discurso* como o patamar mais complexo e concreto do percurso de geração de sentido e *texto* como *manifestação* do sentido foi fundamental para “clarear” as noções que giravam em torno das concepções sobre intertextualidade. Também em decorrência da semiótica, a nossa “leitura” do fonograma passava a considerar não apenas as relações entre enunciadores e entre melodia e acompanhamento, mas também as relações estabelecidas em níveis diferentes de abstração. Isso acabou por se mostrar importantíssimo em nossas análises.

A partir daí pudemos perceber que, se por um lado a Semiótica da Canção tem mecanismos de análise apurados para os extratos mais profundos de significação, principalmente no que diz respeito às relações entre melodia e letra (mas também na análise melódica), quando necessitamos abordar elementos mais concretos da música – para tratar, por exemplo, de interdiscursividade musical – nos deparamos com uma imensa lacuna.

Acreditamos que um dos trabalhos que mais tem desenvolvido o conhecimento no sentido de preencher este vazio é o proposto por Tagg (1982, 1987, 1999). Ao traçar o “caminho inverso” do percurso gerativo, ou seja, partindo da identificação de estruturas e parâmetros musicais de superfície que recorrem em determinado contexto cultural, o pesquisador tem identificado relações entre determinadas “figuras” de discurso musical,

que o autor denomina “musema”, e certas associações paramusicais. Ou seja, sua metodologia parte de uma configuração intertextual para definir certas estruturas discursivas recorrentes e, através de associações lógicas ou, segundo Tagg, por uma “correspondência hermenêutica”, embutir-lhes valores.

Acho que seria interessante, e uma possível decorrência de nosso trabalho, a incorporação do modelo de investigação proposto por Tagg nos estudos interdiscursivos e/ou intertextuais. Quem sabe não é uma forma de progredir na direção de se unir as duas pontas do sentido musical?

Uma outra questão suscitada neste trabalho é a respeito da possibilidade de todo texto cancional ser polifônico, quer dizer, existirão canções monofônicas? No primeiro capítulo mencionamos a distinção entre textos polifônicos – aqueles que deixam “entrever” as “vozes” que os constituem – e textos monofônicos – aqueles que tentam “esconder” essas “vozes” (Barros, 1994). Em nossas análises acreditamos ter demonstrado que o texto fonográfico polifônico é possível e que os elementos musicais participam ativamente deste processo. Mas, sendo a canção (tomando o fonograma como texto) um sistema significante complexo e sincrético onde sua própria estrutura depende de planos diversos (melodia / acompanhamento / base / intervenções melódicas), será possível que algumas canções se apresentem a serviço do “discurso autoritário” (Barros, 1994)?

Essa questão parece derivar da intrincada distinção entre *dialogismo* e *polifonia*. Lopes (1999: 58-61) nos adverte que Ducrot não faz distinção entre dialogismo e polifonia, reduzindo tudo a esta última. Analisando a teoria de Ducrot, o autor afirma:

“uma vez que todo enunciado ‘representa’ sua enunciação, e uma vez que a enunciação é o lugar que ‘garante’ o enunciado, que o torna ilocutoriamente efetivo, todo texto é ‘dialógico’ (como também afirmam Kristeva e Bakhtin); por outro lado, uma vez que todo texto ‘contém’ sua enunciação, uma vez que ele ‘é’ sua enunciação, segue-se que não existe texto ‘monológico’, ou seja, não há senão textos polifônicos: basta saber ‘escutar-lhes as vozes’” (idem, ibidem).

Em seguida o autor propõe que o “enunciador” em Ducrot pode ser visto como um ser discursivo definido *intra* ou *interdiscursivamente*. Ou seja,

“é preciso saber em que sentido afirmamos esse caráter sincrético (eis a

versão ducrotiana, segundo nossa leitura, da 'heterogeneidade' bakhtino-kristeviana) do 'enunciador': é, do lado interdiscursivo, sua 'reconhecibilidade', ou seja, sua 'estilização', sua estereotipia (um 'sotaque', uma 'visão de mundo', uma 'ideologia'); do lado intradiscursivo, é seu 'poder ilocutório', seu papel argumentativo, como diz Ducrot, mas também sua função organizadora dos agenciamentos cognitivos do enunciado" (idem, ibidem).

Em suma, nos parece que ao considerarmos o lado *intradiscursivo*, segundo Lopes, ou seja, as relações entre enunciadores internas aos enunciados, à enunciação e/ou ao texto, toda canção, assim como qualquer texto, será polifônico (no sentido ducrotiano). Ao considerarmos, porém, o lado *interdiscursivo* dos textos, sua “visão do mundo” como coloca Lopes, os textos poderão se mostrar “polifônicos” ou “monofônicos”, propagadores de discursos “poéticos” ou “autoritários” (Barros, 1994).

Aparte os embaraços terminológicos, e também conceituais, seria interessante observar, se é que é realmente possível, a constituição de textos fonográficos monofônicos. Este trabalho poderia ajudar a precisar melhor todas as questões mencionadas.

REFERÊNCIAS¹

ARAGÃO, P., TROTTA, F. & ULHÔA, M. Música Híbrida – matrizes culturais e a interpretação da música brasileira. In: *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*, 1997. p. 348-354.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, D. L. P. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 1-9.

_____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001.

_____. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed, 5. reimpr. São Paulo: Ática, 2003.

CAMPOS, A. de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. Série Debates, no. 3.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FAVARETTO, C. *Tropicália Alegoria, alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 1979.

FÁVERO, L.L. & KOCH, I. G. V. Critérios de textualidade. In: *Revista Veredas*, 1985. no. 104, p. 17-34.

¹ Baseadas na norma ISO 690-2: 1997.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D. L. P. & FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 29-36.

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2000.

GAÚNA, R. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

HOUAISS, A. & KOOGAN, A. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1996.

JESZENSKY, L. & ZAN, J. R. A construção polifônica como recurso expressivo na canção popular: uma análise da canção Enquanto seu Lobo não vem. In: *Cadernos da Pós-Graduação*. Campinas: IA/Unicamp, 2000. Ano 4, vol. 4, no 2, p. 22-27.

KOCH, I. G. V. A intertextualidade como fator da textualidade. In: *Cadernos da PUC*, 1986. no. 22, p. 39-46.

_____. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.

_____. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno?. In: *D.E.L.T.A*, 1991. vol.7, no 2, p. 529-541.

_____. O texto e a (inevitável) presença do outro. In: *Letras - Revista do mestrado em Letras da UFSM (RS)*, 1997. janeiro/junho, p. 107-124.

_____. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: *O texto e a construção dos sentidos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1998. Série Caminhos da Linguística.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, P. E. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

MACIEL, L. C. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MIDDLETON, R. 'From me to you': popular music as message. In: *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, M. Tropicalismo: no contexto dos festivais. In: *Dossiê especial 1* [on-line]. Apresentado originalmente no Seminário "Tropicalismo 30 anos: a explosão e seus estilhaços" no Depto. Teoria Literária na Universidade de Brasília, 1997. [acesso em 06/2005]. Disponível em: <http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_cont.html>.

NAPOLITANO, M. & VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: roteiro cronológico [on-line]. In: *Dossiê especial 1*. [consulta: 06/2005]. Disponível: <http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_cron.html>.

_____. Tropicalismo na fonte [on-line]. In: *Dossiê especial 1*. [consulta: 06/2005]. Disponível em: <http://www.geocities.com/altafidelidade/trop_fonte.html>.

ORLANDI, E.P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1987.

PORTELA, G. L. *Da Tropicália à Marginalia: o intertexto ("a que será que se destina?") na produção de Caetano Veloso*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 1999.

SADIE, S. (ed.) *The New Grove – Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Accompaniment, vol. 1, p. 55-56; Chiamatta, vol. 5, p. 594; Melody, vol. 16, p. 363-371.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7. ed. 2. reimpr. São Paulo: Ática, 2000. Série Princípios.

SCHIMITI, L. M. *Caetano Veloso: Memória e criação (a produção da intertextualidade)*. Assis: Letras; UNESP, 1989. Dissertação de mestrado em Letras.

TAGG, P. *Analysing Popular Music Music - Theory, Method and Practice* [on-line]. 1982. [acesso em 04/2004]. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>>.

_____. *Musicology and the Semiotics of Popular Music* [on-line]. 1987. [acesso em 04/2004]. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiotica.pdf>>.

_____. *Introductory notes to the semiotics of music* [on-line]. 1999. [acesso: 04/2004]. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/semiotug.pdf>>.

_____. *Melody and Accompaniment* [on-line]. 2000. [acesso: 04/2004]. Disponível em: <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/melodaccomp.pdf>>

TATIT, L. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Canção, estúdio e tensividade*. In: *Revista USP*. São Paulo: EDUSP, 1990. Dezembro, Janeiro e Fevereiro. Série Lendo.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TINHORÃO, J. R. *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho da música, 1997.

VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

DISCOGRAFIA

Tropicália ou Panis et Circensis. Philips / Polygram, 1968. CD. 512 089-2.

COSTA, G. *Gal*. Universal Music / Mercury Records, 1969. CD. 514 993-2.

VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1968. CD. 838 557-2.

VELOSO, C. *Caetano Veloso*. Philips / Polygram, 1969. CD. 838 556-2.

VELOSO, C. *Muito (dentro da estrela azulada)*. Polygram / Philips, 1978. CD. 836 012-2.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. Sobre Música Popular. In: COHN, Gabriel (org.). *Theodore W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

ANDERSON, P. Modernidade e Revolução. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, 1986. no. 14.

BASTOS, R. J. de M. A 'origem do samba' como invenção do Brasil (por quê as canções têm música?). In: *RBCS*, 1996. no. 31, ano 11.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CHEDEIAK, A. *Songbook – Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. Vol. 1 e 2.

_____. *Harmonia e improvisação*. 7. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

DIETRICH, P. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. São Paulo: FFLCH; USP, 2003. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Lingüística da Universidade de São Paulo.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1984.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBBSAWN, E. J. Música Popular. In: *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: *Novos Estudos*, 1985, no. 12. Tradução Vinicius Dantas.

KOCH, I. G. V. O funcionamento polifônico da argumentação. In: *Investigações*. Recife, no. 4, p. 31-36, 1994.

KRAUSCHE, V. Na pista da canção: primeiros passos de uma dança maior. *Trilhas - Revista do Instituto de artes*. Campinas: IA/Unicamp, ano 1, no. 1, [199-?].

LOPES, E. O mecanismo da intertextualidade. In: *Discurso, Texto e Significação: uma teoria do interpretante*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978. p. 53-67.

LOPES, P. E. Estereótipos figurativos em canções de Vandrê e Caetano: notas para uma abordagem intertextual. In: *Revista Itinerários*. Araraquara: FCL / UNESP, (199-).

MOLES, A. A. O canal da música. In: *Sociodinâmica da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORIN, E. Não se conhece a canção. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis: Vozes, 1973.

NAPOLITANO, M. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB - 1959/1969*. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001.

_____. O fonograma como fonte para a pesquisa histórica sobre música popular – problemas e perspectivas. In: *Anais do XIV Congresso da ANPPOM*. Porto Alegre, 2003.

NAVES, S. C. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. In: *RBCS*, 2000. vol. 15, no. 43.

PERRONE, C. A. *Letras e letras da música popular brasileira*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RIBEIRO, S. C. N. *Objeto não identificado: a trajetória de Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. Tese de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ.

RIBEIRO NETO, A. *Errante folião viajante* (uma abordagem das canções de carnaval de Caetano Veloso). São Paulo: USP, 1993. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

RODRÍGUEZ, D. La función de la vanguardia en la música popular latinoamericana a través de la canción 'Épico' de Caetano Veloso. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de IASPM*, 2002. [on-line]. [acesso: 07/2003]. Disponible em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>.

SANTAELLA, L. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANT'ANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SCHWARZ, R.. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SOVIK, L. R. *Vaca Profana: teoria pós-moderna e música popular brasileira*. São Paulo: USP, 1994. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da

Escola de Comunicação e Artes.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: do gramofone ao rádio e tv.* São Paulo: Ática, 1981.

VASCONCELLOS, G. *Música popular: de olho na fresta.* Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VILLAÇA, M. M. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972).* São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2004.