



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

**TENDÊNCIAS DO *POP* NACIONAL: O DISCURSO TRIBALISTA
NA CANÇÃO DE ARNALDO ANTUNES**

FORTALEZA

2011

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

TENDÊNCIAS DO *POP* NACIONAL: O DISCURSO TRIBALISTA NA CANÇÃO
DE ARNALDO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Coorientador: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo

FORTALEZA

2011

CARMEM SILVIA DE CARVALHO RÊGO

TENDÊNCIAS DO *POP* NACIONAL: O DISCURSO TRIBALISTA NA CANÇÃO
DE ARNALDO ANTUNES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização

Aprovada em: 29 / 06 / 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ruberval Ferreira Alves
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

R267t Rêgo, Carmem Silvia de Carvalho.
Tendências do pop nacional : o discurso tribalista na canção de Arnaldo Antunes /
Carmem Silvia de Carvalho Rêgo. – 2011.
111 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística,
Fortaleza, 2011.

Área de Concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

Coorientação: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo.

1. Antunes, Arnaldo, 1960 – Crítica e interpretação. 2. Canções – Brasil – História e crítica. 3. Análise do discurso. 4. Mudança social. 5. Sociedade de massa. I. Título.

CDD 782.421640141

Dedico este fruto a quem o pertence, a quem – sem que eu almeje conhecer os limites de suas dimensões – chamo “Meu Deus”.

.

AGRADECIMENTOS

A meus companheiros de caminhada espiritual, que me apoiam no encontro da harmonia necessária para aceitar este desafio.

A meus colegas do Grupo Discuta, com quem compartilho as ideias e a aprendizagem desta instigante perspectiva teórica – a Análise do Discurso.

A todos os professores e colaboradores do PPGL, especialmente a meu orientador, Nelson Costa; aos professores Júlio César de Araújo, Ricardo Leite, Américo Saraiva, Maria Elias e Ruberval Ferreira Alves (UECE), de quem recebi abertura e orientação para trilhar os caminhos, muitas vezes reconstruídos, do projeto que me trouxe a esta dissertação.

Ao CNPq, sem o qual eu não teria recursos para, mais confortavelmente, desenvolver esta tarefa.

À minha amiga Cristina, que um dia me sugeriu a identificação com as Ciências Humanas e vem sempre me acompanhando a caminhada.

A meus pais, Neumann e Assuéro, de quem sempre guardo o amor e a confiança recebidos desde a infância e a quem devo a oportunidade de participar desta maravilhosa experiência que é viver.

E, especialmente, à Marta Guima, que, com amor e sabedoria, me acompanha, apoia e incentiva, durante todo este percurso.

A um poder maior que eu, que me envolve em seus braços e me motiva a seguir adiante. Agradeço a essa força imensurável a que chamo Deus e a quem devo cada passo conquistado.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo descrever o posicionamento tribalista como uma tendência do posicionamento *pop* no discurso literomusical brasileiro. Analisamos canções de Arnaldo Antunes, sob a perspectiva da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2008a; 2008b; 2004; 2001; 1997), na busca de observar a conjunção entre os investimentos que reconhecemos na obra desse cancionista e o processo de tribalização descrito por Maffesoli (2006). Para esse autor (2006), em cada época, há um tipo de sensibilidade que predomina, um tipo de estilo destinado a especificar as relações que estabelecemos com os outros; sensibilidade e estilo que, na pós-modernidade, resultam no referido processo de tribalização. Tendo observado que a descrição do discurso literomusical brasileiro (COSTA, 2001), especialmente no que se refere ao posicionamento *pop*, não contempla investimentos do discurso tribalista, e assumindo que a prática discursiva de Arnaldo Antunes é fortemente representativa tanto desse posicionamento quanto do discurso tribalista, consideramos importante conhecer mais detalhadamente o espaço discursivo de sua produção literomusical, tanto para colaborarmos com o aprofundamento do amplo trabalho já desenvolvido por Costa (2001) como para, através da análise desse poderoso mecanismo de textualização – a canção –, encontrar recursos para conhecer os efeitos de sentido construídos na formação discursiva da sociedade brasileira e, conseqüentemente, compreender suas implicações para as relações sociais sensibilizadas pelo discurso literomusical. (Apoio: CNPq – Processo 134366/2009-3).

Palavras-chave: Discurso literomusical. Posicionamento *pop*. Arnaldo Antunes. Tribalização. Posicionamento tribalista.

RESUMÉ

Cette recherche vise à décrire le positionnement du tribalisme comme une tendance de positionnement *pop* dans le discours literomusical brésilienne. Nous analysons chansons par Arnaldo Antunes, du point de vue de la Analyse du Discours (Maingueneau, 2008a, 2008b, 2004, 2001, 1997), cherchant à observer la conjonction entre les investissements que nous reconnaissons dans le travail de ce compositeur et le processus de tribalisation décrit par Maffesoli (2006). Pour cet auteur (2006), chaque saison, il ya une sorte de sensibilité qui l'emporte, une sorte style que vise à préciser les relations que nous entretenons avec les autres, de sensibilité et de style qui, dans la postmodernité, résultent dans ce processus de tribalisation. Ayant remarqué que la description du discours literomusical brésilienne (Costa, 2001), en particulier en ce qui concerne le positionnement *pop*, ne comprend pas les investissements du discours tribaliste, et en supposant que la pratique discursive de Arnaldo Antunes est fortement représentative de ce positionnement à la fois comme discours tribaliste nous considérons important de connaître en détail l'espace discursif de sa production literomusical deux à coopérer avec l'approfondissement du travail déjà développé par Costa (2001) et, à travers l'analyse de ce puissant moteur dans le texte - la chanson - trouver des ressources pour répondre aux les effets de sens construit dans la pratique discursive de la société brésilienne et, partant, de comprendre ses implications pour les relations sociales literomusical sensibilisés par le discours. (Support: CNPq - Processus 134366/2009-3).

Mots-clés: Discours literomusical. Positionnement *pop*. Arnaldo Antunes. Tribalisation. Positionnement tribaliste.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2.	SINAIS DA PÓS-MODERNIDADE.....	16
2.1.	Sobre a tribalização.....	16
2.1.1	<i>A mudança do social para a socialidade.....</i>	16
2.1.2	<i>O retorno ao futuro.....</i>	19
2.1.3	<i>Nossa perspectiva do tribalismo.....</i>	21
2.1.4	<i>A circulação do discurso tribalista.....</i>	24
2.2	Sobre a cultura <i>pop</i>	27
2.2.1	<i>Os primeiros sinais do pop.....</i>	28
3	ORIENTAÇÃO TEÓRICA.....	33
3.1	A perspectiva da Análise do Discurso.....	33
3.1.1	<i>Universo, campo e espaço discursivo.....</i>	34
3.1.2	<i>Posicionamento.....</i>	36
3.1.3	<i>Ethos.....</i>	40
3.1.4	<i>Cena de enunciação.....</i>	43
3.2	O discurso literomusical brasileiro.....	45
3.2.1	<i>O pop no discurso literomusical brasileiro.....</i>	47
4	HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS.....	49
4.1	Hipóteses.....	49
4.2	Procedimentos.....	49
4.3	Delimitação do universo.....	50
4.3.1	<i>De Arnaldo Antunes em carreira a solo.....</i>	51
4.3.2	<i>Do projeto Tribalistas.....</i>	52
4.3.3	<i>Recortes.....</i>	53
5	ANÁLISE DAS CANÇÕES.....	55
5.1	A unidade dos álbuns.....	55
5.1.1	<i>Massa e tribalismo.....</i>	57
5.1.2	<i>O eu e o outro.....</i>	59
5.1.3	<i>A transitoriedade do aqui e agora.....</i>	59
5.1.4	<i>O homem e a linguagem.....</i>	62
5.2	De canto a canto.....	64
5.2.1	<i>Tribalistas.....</i>	64
5.2.2	<i>Na massa.....</i>	71
5.2.3	<i>Exagerado.....</i>	78
5.2.4	<i>Se tudo pode acontecer.....</i>	81

5.2.5	<i>Um a um</i>	84
5.2.6	<i>Agora</i>	89
5.2.7	<i>Atenção</i>	91
5.2.8	<i>Envelhecer</i>	93
6	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	BIBLIOGRAFIA.....	101
	DISCOGRAFIA	106
	ANEXOS.....	108

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Caracol-detalle</i> , por José Albano	25
Figura 2 - Encarte do álbum Nome (1)	600
Figura 3 - Capa do álbum Tribalistas	65
Figura 4 - Encarte do álbum Tribalistas (1)	65
Figura 5 - Encarte do álbum Tribalistas (2)	66
Figura 6 - Encarte do álbum Nome (2)	89

A TRIBO

A tribo tem seu próprio carisma.

A tribo é um grupo de pessoas enlaçadas pelo amor.

Dessa forma encontram formas de sobreviver, e dessa maneira a tribo exerce uma fascinação especial em uma sociedade carente de amor. A sociedade tolera as comunidades experimentais na medida em que elas somente dedicam-se a achar soluções para os problemas que nos colocam as proposições utópicas impraticáveis. Se não encontram as soluções práticas e concretas, terminarão por si mesmas. Se encontram as soluções, a sociedade tenta apoderar-se delas para as neutralizar.

A palavra tribo é aqui utilizada para descrever grupos de pessoas que se acham próximos aos grupos étnicos que não chegaram a perder nunca sua relação com a terra, o sol, a lua, o vento, a água, o fogo, com o toque, a alegria, o prazer. De conviver, de trocar. As coisas primárias... Grupos cuja existência é o testamento de um certo tipo de natureza não artificial, que lida com a vida sem arrasá-la, buscando harmonia com a natureza das coisas. A tribo é um modo de fazer as coisas divertidas e inteligentes juntos. Cada membro pretende o benefício e o bem estar de todos os membros. Uma comunidade onde os indivíduos não estão alienados uns dos outros.

Movendo-se numa sociedade que morre de solidão e de seus terríveis efeitos: o amor artificial, a morte prematura, por rivalidade, ou inimizade, a morte por dinheiro, a morte por envenenamento do gás das indústrias e de nossas instituições e moralismos caducos – a tribo tem sobrevivido às forças opostas dos tempos graças à ajuda mútua.

...Não se pode ser uma comunidade completamente livre dentro de uma sociedade capitalista, é uma ilusão imaginar-se que possa sê-lo. Enquanto o capitalismo estiver em torno de nós, em nosso interior, não teremos possibilidades. Tudo o que podemos fazer é trabalhar criativamente dentro de algumas limitações até que desmoronem os muros. A influência da estrutura pútrida é forte e nós somos fracos. Mas, nessa batalha, vence o frágil, porque o forte está rígido e podre, mas os frágeis são flexíveis e estão vivos.

Julian Beck

1 INTRODUÇÃO

Este é um trabalho em que, atentos aos efeitos da globalização sobre as relações sociais e os posicionamentos assumidos nas diversas comunidades do mundo pós-moderno, buscamos reconhecer elementos de identificação da canção de Arnaldo Antunes com o fenômeno da tribalização, que, segundo Maffesoli (2006), manifesta-se como uma atualização de uma sensibilidade já vivida pela humanidade e que advém de um deslocamento do social para um estado a que o autor (2006) denomina socialidade.

Notadamente, o aspecto mais marcante da pós-modernidade é o fenômeno da globalização, que, como argumenta McGrew (1992 *apud* HALL, 2006), refere-se a processos que, em novas combinações de espaço-tempo e em escala global, atravessam fronteiras nacionais e tornam o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado, embora essa interconexão global não atinja igualmente, nem na intensidade nem no modo, as diferentes culturas do globo.

“Tudo que é sólido se desmancha no ar”, a clássica declaração de Marx e Engels bem representa os princípios que regem a “pós-modernidade”, ou “modernidade tardia”, que, segundo Hall (2006, p. 50-51), é uma forma altamente reflexiva de vida, e não simplesmente a experiência de convivência, com a mudança rápida, abrangente e contínua desse período: “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Nessa direção, consideramos que a diversidade de mudanças advindas da pós-modernidade cria espaço para a ocorrência de diferentes sensibilizações dessas mudanças e, assim, também diferentes construções de sentido. De forma que podemos encontrar no discurso literomusical brasileiro antagonismos, não somente entre posicionamentos diferentes – como o *pop* e o MPB – mas também entre tendências de um mesmo posicionamento.

Em se tratando de tal campo discursivo – objeto desta investigação –, a globalização proporcionou o surgimento de novas tendências influenciadas pela importação de ritmos norte-americanos e britânicos, que, em alguns casos, opunham-se aos valores dela advindos e, em outros, os assimilavam, fosse imitando ou fosse sincretizando o elemento estrangeiro ao que já se desenvolvia no Brasil.

Entendemos que no desenvolvimento dessas diferentes estratégias de assimilação ou de rejeição do elemento estrangeiro trazido para o discurso literomusical brasileiro pela globalização, aspectos mais profundamente relacionados à adesão a uma ou outra estratégia, também se configuram, inevitavelmente, na recaracterização dos elementos constitutivos dessa prática discursiva e, assim, estabelecem novos posicionamentos.

Na caracterização do *pop*, talvez o posicionamento mais marcadamente influenciado pelos efeitos da globalização, inquietou-nos sua associação ao *ethos* da rebeldia ou da leveza (COSTA, 2001), quando nos lembrávamos de cancionistas como Arnaldo Antunes. Inegavelmente pertencente ao posicionamento *pop*, a canção de Arnaldo Antunes mostra-nos, desde as primeiras impressões, um comprometimento com as consequências dos princípios que regem a humanidade, investindo no redirecionamento dos valores a serem seguidos pelo ser humano em sua relação consigo, com o outro e com as dimensões de espaço e tempo em que se encontre.

Exceto no que se refere ao investimento ético reconhecido para o posicionamento *pop*, tudo o mais nos pareceu muito próximo à caracterização da canção de Arnaldo Antunes. Contudo, a análise veio nos mostrando que o cancionista, dentro desse posicionamento, segue certa tendência, que, talvez porque ainda não se manifestasse tão fortemente nos primórdios do *pop* nacional, deixou de ser reconhecida por análises anteriores a esta.

Assim, se inicialmente, devido à origem de nosso estranhamento, nos debruçamos sobre a observação dos investimentos éticos passíveis de serem reconhecidos na obra de Arnaldo Antunes, como um aspecto a melhor identificá-lo no discurso literomusical; posteriormente, com o desenvolvimento do trabalho, fomos nos apercebendo de que o cancionista investe em um discurso tribalista que, na verdade, faz constituir uma tendência bem definida no posicionamento *pop* brasileiro.

Portanto, embora a assunção por artistas *pop* de um posicionamento relacionado ao processo de tribalização não tenha sido contemplada por Costa (2001) ou por outros autores que, mais especificamente, tratam da cultura *pop* no discurso literomusical brasileiro, como Peixoto (2005), ou de suas relações com a pós-modernidade, como Bezerra (2005, 2007) e Pinho (2007a, 2007b), algumas análises preliminares ao planejamento deste trabalho permitiram-nos supor que

houvesse, no posicionamento *pop*, uma tendência que, dialogando com a descrição de Maffesoli (2006), propomos chamar *tribalista*.

Dentre os autores ora citados, vale ainda comentarmos certa reflexão de Pinho (2007a) acerca dos efeitos da pós-modernidade sobre a fundação do *pop* nacional. O autor (2007a), a fim de verificar identificações dos modelos de identidades do discurso literomusical brasileiro com as características do sujeito pós-moderno, analisa a manifestação desses modelos nas canções do *pop rock* nacional e, seguindo a ideia de que na pós-modernidade “o sujeito, diante de uma crise do próprio real, sentindo as sólidas verdades ‘se evaporarem’, uma a uma, perdeu a âncora que o mantinha ligado ao mundo real e tornou-se esquizofrênico” (PINHO, 2007a, p.362), defende que a música *pop* nacional pode representar fenômenos de fluidez e superficialidade comumente relacionados à pós-modernidade e, assim, fornecer sentidos, identificações e modelos que estão de acordo com tais fenômenos.

Se, por um lado, concordamos com Pinho quanto à representação dos fenômenos da pós-modernidade nas canções de posicionamento *pop*; por outro lado, pensamos que haja também um posicionamento em que o sujeito busca para si a consciência de sua inserção no universo pós-moderno e, por conseguinte, a responsabilidade de estabelecer novos princípios para suas ações no mundo.

Certamente, desde o início dos anos 80 – quando ‘explodiu’ o rock nacional – o posicionamento *pop* vem sofrendo modificações e, em muitos aspectos, se diferenciando dos investimentos iniciais. Nosso foco está entre a década de 1990 e a atualidade, tempo em que vimos se consagrarem no cenário nacional nomes como os de Chico Science, Cássia Eller, Nando Reis, Carlinhos Brown, Marisa Monte e Arnaldo Antunes. Muitos deles, vale ressaltar, intimamente envolvidos na formação de grupos musicais, embora tenham também desenvolvido suas carreiras a solo.

A produção desses artistas com os grupos de que participaram – geralmente como líderes – mantém-se mesmo depois de iniciada a carreira a solo, como são os casos de Chico Science com Nação Zumbi; Nando Reis e Arnaldo Antunes com Titãs; Carlinhos Brown com Timbalada; e – destacamos – os frequentes encontros de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, que, para além do álbum *Tribalistas* (2002), têm diversas composições e gravações em comum. De modo semelhante, reconhecemos muitos encontros literomusicais

compartilhados por Arnaldo Antunes e outros ex-integrantes da banda Titãs. Associamos a continuidade dessas ligações como uma indicação de que esses artistas, na mútua identificação de suas práticas discursivas, valorizam o fazer-junto, que, como veremos, é uma característica tipicamente tribalista.

É claro que não pretendemos aqui afirmar que todos esses cancionistas aderem ao tribalismo, da forma como nos permite dizer a análise da canção de Arnaldo Antunes. Mas, certamente, há muito que se investigar nessa associação entre suas práticas e o discurso tribalista. Pois, nessa renovada estrutura societal reconhecida por Maffesoli (2006), o importante a considerar, como veremos no desenvolvimento deste texto, é a energia que move a constituição dos grupos.

Neste trabalho, tratamos mais especificamente das relações entre o posicionamento assumido na canção de Arnaldo Antunes e o fenômeno da tribalização, essa mudança relacionada ao processo de globalização que, conforme explica Maffesoli (2006), se sedimenta na sociedade urbana da atualidade.

Consideramos que a prática discursiva de Arnaldo Antunes seja representativa de um modo de dizer próprio de uma geração da sociedade brasileira que é caracterizada pela “diferença” e é atravessada por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito”, bem de acordo como o universo das sociedades da modernidade tardia – ou pós-modernidade – descrito por Hall (2006), e que, nesse tal universo, adere à sensibilidade indicada por Maffesoli (2006).

As ideias de Maffesoli (2006) vieram nortear a interpretação de sentidos que já percebíamos na canção de Arnaldo Antunes e que dissonavam dos investimentos éticos então descritos para o posicionamento *pop* (COSTA, 2001). De início, não sabíamos onde ancorar essa interpretação. Nossa percepção estava ainda sobre os pés da experiência pessoal e da identificação desses sentidos com grupos sociais ligados à ecologia, à anarquia e à formação de comunidades alternativas, que, contemporaneamente à iniciação de Arnaldo Antunes no cenário musical brasileiro, organizavam-se a partir dos grandes centros urbanos do país.

A decisão pela análise da canção de Arnaldo Antunes deveu-se fundamentalmente à consideração de três aspectos: a) sua forte representatividade quanto ao que se produziu no discurso literomusical brasileiro sob os efeitos da

globalização; b) a hipótese de que em suas canções houvesse marcas do discurso tribalista; e c) seu pertencimento ao posicionamento *pop*.

Entendemos que a Análise do Discurso ofereça-nos uma perspectiva de análise suficientemente pertinente ao propósito deste projeto, uma vez que considera o texto linguístico como corpo fundamental para o reconhecimento das estruturas de organização do sentido, sem tomá-lo de forma isolada, mas sempre inseparavelmente associado ao contexto que o torna possível. Pressupondo a alteridade entre pesquisador e sujeito pesquisado (BAKHTIN, 2006), o discurso é, para a AD, uma rede de relações em que se articulam texto, coenunciadores e condições de produção.

De acordo com essa perspectiva, analisamos a estrutura textual da canção, não como mera representação de um conteúdo que lhe seria constitutivo, mas sim como uma dimensão da própria prática discursiva, cujos efeitos de sentido são construídos sob as restrições do campo discursivo em que essa canção é enunciada assim como sob as restrições a que nós mesmos, enquanto analistas, somos submetidos.

Apesar da estreita relação da AD com o objeto da Linguística, essa relação se dá, segundo Maingueneau (1997), em uma situação de desequilíbrio perpétuo. Entendemos que, seguindo essa orientação, nos posicionamos como linguistas ao reconhecermos a estrutura da língua através das ferramentas dos diversos ramos da Linguística e, por outro lado, deixamos de fazê-lo para transpassar as categorias aí encontradas com as de outras dimensões, que, para essa ciência, estão à margem da língua, e, para a AD, estão na língua do mesmo modo que a língua nelas está, inexoravelmente.

2 SINAIS DA PÓS-MODERNIDADE

Como adiantamos há pouco, a pós-modernidade engloba processos que, em novas combinações de espaço-tempo e em escala global, atravessam fronteiras nacionais e tornam o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado. Dentre esses processos, consideramos essencial o fenômeno da tribalização, que, como veremos adiante, atualiza o estar-junto e promove mudanças substanciais na organização societal.

2.1 Sobre a tribalização

Há, etimologicamente, na palavra ‘tribalização’ a indicação da mudança de um estado de realidade a outro. Maffesoli (2006) esclarece que a pós-modernidade não surgiu com a tribalização, mas sim o inverso, em um processo de transformação social que, como veremos adiante, desloca a função do indivíduo para o papel da *persona*.

2.1.1 A mudança do social para a socialidade

Para Maffesoli (2006, p. 126), em cada época, há um tipo de sensibilidade que predomina, um tipo de estilo destinado a especificar as relações que estabelecemos com os outros, e, de modo geral, existe uma *Potência* afirmativa que repete ao infinito o “jogo (sempre) recomeçado do solidarismo ou da reciprocidade”.

Sem pretensões de debater seu ponto de vista contra outros que, diferentemente do seu, entendem que a existência social está alienada, submissa às injunções de um *Poder* multiforme, Maffesoli (2006) se propõe a apresentar as linhas gerais do que poderia ser uma lógica da fusão, em que indica como a experiência do outro, mesmo que de forma conflituosa, fundamenta a comunidade.

A fusão da comunidade pode ser perfeitamente desindividualizante. Ela cria uma união em pontilhado que não significa uma presença plena no outro (o que remete ao político), mas antes estabelece uma relação oca que chamarei de *relação táctil*: na massa nos cruzamos, nos roçamos, nos tocamos, interações se estabelecem, cristalizações se operam e grupos se formam (MAFFESOLI, 2006, p. 127-128).

A *união em pontilhado* é uma ambiência especial criada por meio de sucessivas sedimentações das chamadas relações tácteis. Práticas cotidianas da massa, como a correspondência por computador, as redes sexuais, as diversas solidariedades e os encontros esportivos e musicais, delimitam esse novo espírito do tempo, que Maffesoli chama de socialidade.

Para apreender o sentimento e a experiência partilhados nas numerosas situações e atitudes sociais da pós-modernidade, Maffesoli (2006) entende que, no lugar da abordagem de ordem econômico-política (que remete ao indivíduo e não à pessoa), seja conveniente a abordagem de outro ângulo, o da estética, que lhe parece menos ruim. Estética, entendida de maneira etimológica, como a faculdade comum de sentir, de experimentar.

Semelhantemente à elaboração por Scheler (1928 *apud* MAFFESOLI, 2006) de uma “teoria da identificação da simpatia”, em que se considera que a “ética da simpatia” não é, nem essencial nem exclusivamente, social, mas sim uma forma englobante, Maffesoli (2006, p. 131) formula a hipótese de que, seguindo o vai-e-vem das formas de sensibilidade que predominam na história humana, está novamente em alta essa forma englobante, de certo modo matricial, que “privilegiaria a função emocional e os mecanismos de identificação e de participação que lhes são subsequentes”.

Em uma espécie de processo matricial, “tal como uma boneca gigogne¹, o grande objeto-massa contém em si pequenos objetos-grupos que se difractam ao infinito” (MAFFESOLI, 2006, p. 131). Há nisso mais que a manifestação de um desejo de estar de acordo com o grupo. Trata-se então, segundo o autor (2006), de uma consequência da massificação, dentro da qual os reagrupamentos se formam, incidentalmente e de maneira aleatória.

De maneira quase animal, sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam em um grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que a vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É esse o arabesco da socialidade. (MAFFESOLI, 2006, p. 133).

Para Maffesoli (2006), enquanto no campo do social, tínhamos o indivíduo, que podia ter uma função na sociedade, e funcionar no âmbito de um

¹ Segundo nota da tradutora (MAFFESOLI, 2006, p. 131), personagem do teatro infantil que representa uma mãe com muitos filhos que lhes saem por baixo das saias.

partido, de uma associação ou de algum grupo estável; no campo da socialidade, temos a pessoa (*persona*), que representa papéis dentro de sua atividade profissional e das diversas tribos de que participa, e que assume lugares (e seus respectivos figurinos), a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*.

De acordo com a sensibilidade que predomina na pós-modernidade, a *mudança do social à socialidade* a que se refere Maffesoli (2006) implica, no espaço urbano, um processo denominado *tribalização*.

Diferentemente do tribalismo clássico, que induz à estabilidade, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. Para Maffesoli (2006), sob as mais diversas formas, o neotribalismo não se reconhece em qualquer projeto político ou se inscreve em alguma finalidade; tem, como única razão de ser, a preocupação com um presente vivido coletivamente.

Para alguns discursos, esse foco no presente pode restringir-se a sugar, inconsequentemente, tudo o que dele se possa usufruir. Assim, os adeptos de tendências assim – ou mesmo os de seu Outro – podem estranhar uma concepção que, fundamentada no *carpe diem*, focaliza o presente como elemento constituinte do passado e constitutivo do futuro. Mas, como vemos em Maffesoli (2006), é justamente essa interligação a função essencial da socialidade.

O Maffesoli (2006) alerta para a necessidade de, ao levantar a hipótese do “sentimento partilhado”, repensar o papel do Terceiro, ou seja, do plural na estrutura societal:

A relação conjugal Indivíduo-Estado podia sofrer algum percalço, sua órbita, entretanto, estava bem delimitada. A intrusão do terceiro nos faz penetrar em uma tempestade cujas consequências é difícil avaliar. (MAFFESOLI, 2006, p. 172).

No neotribalismo, a multiplicidade é, assim, o princípio vital. O dualismo, que remete ao purismo e à estabilidade, cede lugar à eferescência e à imperfeição do três².

Dessa maneira, à sonhada Unidade está se sucedendo uma espécie de unicidade: o ajustamento de elementos diversos. À imagem de cenestesia que sabe integrar, no quadro de uma harmonia conflitual, os funcionamentos e os disfuncionamentos corporais, a noção do Terceiro acentua o aspecto fundador da diferença. E não na perspectiva unamista da tolerância, mas antes em referência ao que se pode chamar de a organicidade dos contrários. (MAFFESOLI, 2006, p. 172-173).

² O número três remete à tríade, que, no sentido estrito relaciona-se à tensão de elementos heterogêneos em que se apoia o dinamismo cultural e individual.

Considerando esta abordagem de cunho estético – no referido sentido etimológico de um meio de experimentar, de sentir em comum e, também, um meio de reconhecer-se –, Maffesoli (2006) considera que o neotribalismo explora a teatralidade na instauração e reafirmação da comunidade. O culto ao corpo, as máscaras presentes nos jogos da teatralidade só fazem sentido porque se inscrevem, segundo o autor (2006), em uma cena ampla em que cada um é, ao mesmo tempo, ator e espectador.

É próprio do espetáculo acentuar, diretamente, ou de maneira eufemística, a dimensão sensível, tátil da existência social. Estar-junto permite tocar-se. [...]. O retorno da imagem e do sensível, em nossas sociedades, remete certamente a uma lógica do tocar. (MAFFESOLI, 2006, p. 134).

A concatenação de diversos círculos construídos na teatralidade, segundo Maffesoli (2006), é o que caracteriza outro aspecto da socialidade, o da *religiosidade*, que não exclui o desenvolvimento tecnológico, ao contrário, pode por ele ser apoiada ou, ao menos, com ele caminhar lado a lado.

O que caracteriza nossa época é, portanto, o entrecruzamento de uma multiplicidade de círculos construídos na massa e pela massa, cuja articulação, sedimentada na comunidade, forma as figuras da socialidade.

Citando “Memórias de Adriano”, de Marguerite de Yourcenar, Maffesoli (2006, p. 136), sintetiza a função essencial da socialidade: “Creio que seria possível compartilhar da existência de todos, e esta simpatia seria uma das espécies menos revogáveis da imortalidade”, função que é, para Maffesoli (2006, p. 136), “permitir pensar aquilo que traz em si o futuro, no próprio seio daquilo que está acabando.”.

2.1.2 O retorno ao futuro

A atualização de relações tribais na pós-modernidade ao mesmo tempo em que retoma atitudes de épocas longínquas, nesse vai-e-vem de sensibilidades destacado por Maffesoli, certamente tem em si características inusitadas e que, inevitavelmente, rumam ao futuro, jamais ao retrocesso. Embora aqui esteja presente a estética de uma época passada, é nova e outra esta sensibilidade.

Maffesoli (2006) percebe na atualidade uma nostalgia medieval que, em oposição às perspectivas mecanicistas e individualistas, próprias do positivismo do século XIX, retoma a perspectiva *orgânica*, que, segundo o autor (2006), não é

sequer passível de ser totalmente descartada. Nessa direção, Maffesoli (2006, p. 137) reforça a ideia de que “diretamente ou *a contrario*, é sempre em relação ao grupo que se vai determinar a vida social”, o que, para ele é fundamento da estrutura socioantropológica do tribalismo.

Sem temer a simplicidade das palavras, ou o seu aspecto repetitivo, talvez possamos falar de uma sociedade natural, insistindo, justamente, no aspecto paradoxal da expressão. Com efeito, mesmo sob a forma da agressividade ou do conflito, existe uma propensão ao reagrupamento. (MAFFESOLI, 2006, p. 139).

Para falarmos dessa matriz fundamental que engloba e anima o conjunto da vida cotidiana, é necessário, segundo o Maffesoli (2006, p.139), considerar que “a lógica comunicacional, ou ainda a interação, particularmente visíveis nos grupos, têm tendência a privilegiar o todo, o aspecto arquitetônico e a complementaridade que deles resulta”.

Assim, por mais ampla e diversa que seja a tal concatenação de círculos nesse complexo, há sempre a relação que liga qualquer uma das partes ao todo – nada está isolado.

Tempo houve em que se realçava tudo que era possível distinguir em um dado conjunto, tudo que se podia separar e particularizar. Agora, cada vez mais, nos damos conta de que mais vale considerar a sincronia ou a sinergia das forças que agem na vida social. Isso posto, redescobrimos que o indivíduo não pode existir isolado, mas que ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer e pela moda, a uma comunidade, que pode não ter as mesmas qualidades daquelas da Idade Média, mas que nem por isso deixa de ser uma comunidade. (MAFFESOLI, 2006, p. 140).

Maffesoli (2006) chama de *reencantamento do mundo* a essa concatenação de grupos com intencionalidades indefinidas mas exigentes, que podemos perceber nas épocas de massa. Entendemos esse reencantamento como consequência inevitável da inadequação dos valores já estabelecidos e da construção natural, mesmo indefinida, de uma renovada estrutura social, ou melhor dizendo – como indica Maffesoli para a pós-modernidade –, uma renovada estrutura societal.

Maffesoli (2006) considera uma dúplice atitude que caracteriza toda fundação: o paradigma da alteridade fundadora, aquilo que, ao mesmo tempo, encerra e inaugura. “Trata-se de um procedimento que se repete regularmente, em particular cada vez que ocorre a saturação de uma ideologia, ou, mais precisamente, de uma *episteme* particular” (MAFFESOLI, 2006, p. 143).

A vida, como esclarece Maffesoli (2006), enquanto obra, não é mais assunto de alguns:

Ela se tornou um processo de massa. A estética à qual isso nos remete não mais pode resumir-se em uma questão de gosto [...] ou de conteúdo [...]. *É a forma estética pura que nos interessa: como se vive e como se exprime a sensação coletiva.* (MAFFESOLI, 2006, p. 147, grifos do autor).

O importante a considerar no estudo da tribalização, como vimos, é a energia que move a constituição dos grupos. As tribos existem e estão, dia a dia, construindo a estrutura de nossas relações com os outros.

É essa rede, justamente, conforme já disse, que liga o grupo e a massa. Essa ligação não tem a rigidez dos modos de organização que conhecemos. Remete, antes, a uma ambivalência, a um estado de espírito, manifesta-se, de preferência, através dos estilos de vida que vão privilegiar a aparência e a “forma”. Trata-se, de algum modo, de um *inconsciente* (ou *não-consciente*) coletivo que serve de matriz à multiplicidade das experiências, das situações, das ações ou das deambulações grupais. (MAFFESOLI, 2006, p. 167).

O que temos na atual socialidade é, segundo entendemos, apenas a manifestação das relações que se estabelecem nesta sensibilidade neotribalista, que, assim como qualquer outra que já se fez presente no cerne de nossas relações sociais, pode, a seguir, dar lugar para outra sensibilidade – e fatalmente dará –, sem desaparecer por completo e tampouco bruscamente.

2.1.3 Nossa perspectiva do tribalismo

Observando o fenômeno da tribalização na pós-modernidade, vemos que, na diversidade de *modus vivendi* que pode ser notada na massa que vivencia o fenômeno da globalização, há grupos urbanos que vêm se estruturando pela identificação com a reintegração do homem à natureza e às leis que regem seu próprio bem-estar, assim como sua responsabilidade consigo, com o outro e com o meio-ambiente. E é na relação com esses grupos, direta ou difusamente interligados, que percebemos o tribalismo na obra de Arnaldo Antunes.

Grupos que, no Brasil, notadamente a partir da década de 1980, se organizaram em comunidades alternativas, para viver ou para fazer coletiva e cotidianamente. Há os casos de comunidades alternativas rurais, como as organizadas com o apoio da Associação Brasileira de Comunidades Aquarianas – ABRASCA, em atividade desde 1978, cujos membros muitas vezes têm origem

urbana mas adotam a alternativa de viver no campo ou, de alguma outra forma, em contato com a natureza. É o caso do fotógrafo brasileiro José Albano, que, mesmo atuando na urbanidade, há anos reside comunitariamente em Sabiaguaba, arredores de Fortaleza, capital cearense, e organiza mensalmente um encontro aberto e articulado com os interesses da ABRASCA.

De modo geral, a ABRASCA reúne grupos de pessoas cuja proposta é viver em comunidades rurais, longe da cultura de consumo e praticando a agricultura orgânica, a fitoterapia, a defesa do meio ambiente, a educação das crianças no contato com a natureza.

Também há os grupos que permanecem urbanos, como aquele que movimenta a Editora da Tribo, que desde 1989 desenvolve um trabalho fortemente articulado com os ideais anarquistas e ecológicos, e que prima por uma organização autogestionária. O primeiro livro editado e produzido pela editora – inicialmente chamada *Archipelago* – tem, na verdade, a estrutura de uma agenda, conhecida como *Livro da Tribo*, que atualmente continua participando do cotidiano dos brasileiros.

A idéia era trazer para o dia-a-dia textos e imagens que produzissem uma reflexão crítica sobre temas do cotidiano, tudo regado a muito humor, irreverência e lirismo.

[...]

Muita gente – de punks a administradores de empresas, de professores de capoeira a músicos – e muita música – éramos rock, hardcore, mandinga e pagode – todos juntos, tentando formar uma ética comum e dividindo boa parte da vida (no mínimo a produtiva). (TRIBO, 2011, p. 1).

Tanto no caso dos grupos urbanos como no daqueles que investem na organização de comunidades rurais, os sujeitos das comunidades que aqui destacamos têm em comum, além das características pelas quais os identificamos com o discurso tribalista, a explicitação do pertencimento a esse discurso. É comum a ambas as comunidades a autodenominação de *tribo* – ou *comunidade* –, como também podemos conferir na produção de Arnaldo Antunes, especialmente no grupo *Tribalistas*.

Na estruturação de tais grupos, é interessante ressaltarmos que as ligações estabelecidas são, ao mesmo tempo, próximas e instáveis. Mas não nos referimos à instabilidade no sentido de inconsistência, e sim no sentido de abertura para mudanças, para incorporação do novo e para o estabelecimento de novas

relações – desde que haja nisso um fio condutor da sensibilidade que move o (re)agrupamento.

Embora em meio a uma relação coletiva, o sujeito tribalista prima pelo indivíduo³, pela ação do indivíduo na coletividade. O grupo não se estabiliza como instituição a representar o todo. Cada pessoa é responsável por sua própria participação na ordem das coisas. E é dessa forma que o sujeito tribalista procura contribuir para a reorganização dos modos de vida e das relações sociais.

Destacamos aqui algumas características que podem ser reconhecidas na representação da *sensibilidade*⁴ tribalista, com foco no espaço discursivo que ora destacamos no quadro da tribalização:

- a) Ação em comunidade (as atividades diárias são compartilhadas; predomina o viver e o fazer-junto);
- b) Defesa da anarquia (a relação interpessoal é igualitária, comunitária, sem chefes ou governantes, embora com lideranças);
- c) Oposição moderada ao capitalismo (não há um enfrentamento direto dos princípios capitalistas, mas sim escolhas e ações cotidianas que contrariam a prática desses princípios e promovem outros que se baseiam no bem-estar comum);
- d) Vínculos instáveis (crenças, escolhas, relações estão sempre abertas para mudanças);
- e) Assunção do *Carpe diem* (as ações focalizam o presente, valorizando-o como único espaço efetivo);
- f) Responsabilidade ecológica (as relações entre o homem e seu meio moral, social, econômico, assim como sua relação com a natureza, são regidas pela responsabilidade do indivíduo com as consequências de sua atitude para si e para a coletividade);
- g) Fazer artístico (é comum a intervenção social por meio das artes, nas mais diversas modalidades);
- h) Cultura eclética (abertura para diversas formas de expressão e de ação, assumindo influências de diferentes origens culturais).

³ A escolha pelo termo *indivíduo* deve-se à necessidade de contrapor seu conceito ao de coletividade, mas não no sentido de assumir seu isolamento ou a particularização de suas funções sociais, tal como se conceberia na ambiência da modernidade.

⁴ Entendemos *sensibilidade* como um conjunto que articula, ou melhor, integra a percepção e a ação do sujeito no mundo.

As características supracitadas são apenas destaques do que percebemos na prática discursiva tribalista, nos limites de nossa perspectiva sobre os agrupamentos da massa na comunidade urbana brasileira, que, de acordo com o que nos orienta Maingueneau (1997, p. 56), não se restringe aos grupos em si, como podemos ler a seguir:

A 'comunidade discursiva' não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida.

Assim, focalizando as práticas sociais dessas (neo)tribos, tratamos de observar brevemente como – não somente por gêneros literomusicais – é difundido o discurso tribalista.

2.1.4 A circulação do discurso tribalista

Em se tratando dos grupos tribalistas envolvidos com atividades rurais, destacamos a comunicação intermediada pela ABRASCA (Associação Brasileira de Comunidades Aquarianas), que anualmente reúne centenas de pessoas no ENCA (Encontro Nacional das Comunidades Aquarianas), considerado o porta-voz do movimento. Além desse evento anual, a associação incentiva encontros mensais nas diversas regiões do Brasil, cuja finalidade também é a troca de experiências, práticas e vivências comunitárias, incluindo informações relacionadas a tecnologias ecológicas, espiritualidade e terapias, dentre outras que visem uma melhor qualidade de vida.

Embora nesses encontros predomine a oralidade, há também a comunicação através de boletins informativos e, atualmente, um grupo maior de pessoas vem adotando a Internet para acompanhar essa troca de experiências e conhecimentos (IPEMA, 2011). Enquanto esses gêneros nos parecem formas bastante comuns na comunicação de qualquer organização, seja tribalista ou não, queremos destacar o gênero fotografia, que, ultrapassando a fronteira de mero registro dos encontros e demais práticas comunitárias, tem difundido a proposta de vida das comunidades alternativas, no Brasil e no mundo.

É o trabalho do fotógrafo e membro da ABRASCA, José Albano, que desde 1990 tem gerado exposições individuais em que, tanto esse profissional

quanto o movimento tornam-se conhecidos mundo afora. Suas fotografias têm recebido reconhecimento de âmbito internacional⁵, alcançando outras esferas da sociedade contemporânea, muitas vezes ainda desconhecedoras desse modo de vida alternativo à ordem social predominante.

Figura 1 - *Caracol-detalhe*, por José Albano



Fonte: ALBANO (2011b).

Em depoimento do próprio José Albano (2011a), vemos o quanto sua fotografia é envolvida com os propósitos da associação comunitária.

Ir para os encontros, com a missão de fotografar, tem me dado também a oportunidade de conhecer belos recantos desse imenso Brasil que percorro, quilômetro a quilômetro, na minha velha motocicleta, enfrentando as intempéries... Essas viagens são também uma desculpa, um pretexto para me arrancar das rotinas e exigências do mundo moderno onde tenho que trabalhar para sobreviver. Sair de moto pelas estradas, acampando na minha barraca, no que parece ser uma viagem de férias, fica melhor aceito quando digo que estou viajando a serviço... E a serviço estou mesmo! A serviço de uma nova proposta de vida que estou registrando com a minha câmera, meu olho e minha alma.

No âmbito urbano, contudo, é onde encontramos maior relação da sensibilidade tribalista com o discurso que reconhecemos na canção de Arnaldo Antunes. E, como é ainda com este atual trabalho que almejamos ver evidenciada essa relação, destacamos o exemplo da Editora da Tribo como referência da difusão do tribalismo na urbanidade. O grupo que compõe a editora foi inicialmente

⁵ José Albano ganhou Menção Honrosa no Concurso Internacional Nikon de Fotografia 92/93 e o Prêmio ACCU do concurso internacional "Living Together" da Asia/Pacific Cultural Center for Unesco, Tokyo, Japão em 1995, com imagens da coleção de fotografias do movimento alternativo no Brasil (ALBANO, 2011a).

influenciado pelas ideias de Roberto Freire, escritor e terapeuta, que criou seu próprio método clínico – a Soma, uma terapia anarquista.

Reconhecendo-se como apenas uma entre infinitas tribos, o grupo (TRIBO, 2011a) diz experimentar e tentar, através dessa experiência, assegurar-se de que suas propostas para os outros sejam realizáveis em seu próprio cotidiano. Desde 1989, a editora publica uma agenda em que são veiculadas opiniões sobre temas do cotidiano, como a violência urbana, direitos das mulheres, desenvolvimento sustentável, repressão sexual, massificação cultural e religiosidade.

No loja virtual da editora (TRIBO, 2011b), encontramos edições anteriores disponíveis para compra. Algo inegavelmente inusitado, pois não poderíamos facilmente imaginar o interesse dos consumidores comuns por uma agenda de, por exemplo, 1993, novinha em folha – *Para quê, se estamos em 2011?! –*. Mas é justamente porque a agenda da tribo é mais do que uma simples agenda, que é possível haver esse interesse do público consumidor por versões antigas.

Recentemente, a editora lançou *Resumo da Ópera*, “um caderno com os melhores textos publicados pela *Tribo* – é assim que o grupo se autodenomina – em seus dez primeiros anos (1990/1999)” (TRIBO, 2011b). A edição conta com dois volumes: *Pessoa*, com o tema pessoa: o indivíduo e sua subjetividade, e *Conhecimento*, cujos textos abordam da filosofia à ecologia, fazendo, segundo os organizadores, um apanhado geral sobre sabedoria e os limites humanos.

Batalhamos por nossa mensagem, nos poemas e textos de nosso **Livro da Tribo**, de uma sociedade ecologicamente sustentável, livre do poder econômico, do patriarcado autoritário, dos comportamentos competitivos. Levamos adiante nossa idéia de uma nova forma de convivência que seja mais justa e na qual valores como respeito à natureza, solidariedade, comunidade e cooperação estejam em um lugar central. Pintamos nossa utopia baseada em amizade, amor, cumplicidade, cuidado recíproco. Não achamos que estamos fazendo tudo o que podemos por estes ideais, sequer consideramos que os tenhamos claros a ponto de nos considerarmos seus porta-vozes (TRIBO, 2011a, grifos originais).

Também no modo de pesquisa e captura dos enunciados e imagens para a composição do livro (ou agenda), o grupo assume um posicionamento tribalista, mantendo a integração entre produtores, leitores e autores que colaboram nessa tarefa. Nas palavras da Tribo (2011a):

Ao longo dos últimos anos, a mesma "ecologia humana" que permitiu à Tribo distribuir nacionalmente sua produção também favoreceu o

desenvolvimento de vínculos com poetas, ilustradores, fotógrafos, artistas plásticos e outros profissionais da área gráfica. Todos os anos, recebemos destas pessoas uma infinidade de contribuições que passam a compor os nossos arquivos, e que se tornam fundamentais para o processo de seleção daquilo que vai entrar na edição seguinte. Há uma permanente pesquisa de novos autores e novos materiais, em parte feitos pela equipe de criação, em parte originados pelas indicações dos próprios leitores que nos enviam este material através do site ou de correspondência. Toda contribuição, quando selecionada para publicação, seja de um leitor, de um poeta, fotógrafo, artista plástico, consagrado ou desconhecido, passa antes da publicação por um acordo e acerto de direitos autorais, normalmente pago em livros.

O gênero agenda tem, a nosso ver, uma característica bastante pertinente à proposta da Tribo de construir(-se) no cotidiano. A agenda participa do dia a dia do usuário, que nela encontra citações de diversos pensadores, poetas, cancionistas, dentre outros sujeitos associados aos princípios tribalistas. Dentre esses, lá está Arnaldo Antunes, presente em várias edições do Livro da Tribo.

Consideramos que haja diferentes possibilidades de familiarização com o universo analisado, que são muito mais fortemente ligadas à subjetividade de cada analista do que mesmo à memória ou à devida demonstração científica. As convenções não são as mesmas para todos e em toda parte. De forma que aquilo que soa plenamente natural para uns pode causar estranhamento para outros, assim como aquilo que cai bem em certa prática discursiva pode não ser aceito em outra.

De todo modo, cabe-nos fazer a devida demonstração científica, para tentar oferecer condições de reconhecimento desta leitura que ora fazemos, como contribuição para outras e novas interpretações das canções que habitam nosso cotidiano e, certamente, influenciam nossas ações no mundo.

2.2 Sobre a cultura *pop*

A cultura *pop*, hoje já largamente difundida e reconhecida em suas diversas configurações no mundo globalizado, poderia ser considerada como a representação mais emblemática da massa, uma vez que essa cultura nasceu na valorização e para a valorização da massa.

Pop é massa. Com esta simples e ambígua⁶ predicação, tentamos sintetizar a força motivadora do posicionamento *pop*. Embora os artistas *pop*, bem

⁶ No Brasil, 'massa' pode significar 'muito bom'.

como suas obras, não sejam necessariamente associados ao caráter popular, é inquestionável sua intrínseca relação com a prática discursiva da massa.

O curioso é notarmos a dissociação existente entre ‘*pop*’ e ‘popular’, adjetivos que, grosso modo, podem ser considerados sinônimos, mas, como veremos, quase chegam a ser incompatíveis no campo artístico. Ao menos no discurso literomusical brasileiro, o *pop* não é tão popular quanto se esperaria, a tirar pela coincidente etimologia dos termos. Ao contrário, há públicos bastante distintos para o que aqui temos como *pop* e, por outro lado, como popular.

Ao revisarmos a origem do *pop*, vemos que essa dualidade de aproximação e afastamento entre as práticas discursivas do discurso *pop* e do popular está presente desde sua fundação.

2.2.1 Os primeiros sinais do pop

Interessados na prática discursiva que institui o *pop*, tratamos aqui de nos aproximar da estética que fundou esse posicionamento, mesmo que para isso, recorramos antes ao campo das artes plásticas do que propriamente do discurso literomusical. Isso por encontrarmos lá maior quantidade de informações disponível e entendermos que, embora as manifestações sejam diferentes, a sensibilidade estética é a mesma.

Vemos, inclusive, que a troca de influências entre os diversos campos artísticos é muito frequente na arte *pop*, sendo especialmente significativa a participação do músico John Cage – que comentaremos a seguir – sobre as produções de consagrados nomes das artes plásticas do *pop* nos Estados Unidos e na Inglaterra, quando, em meio à atmosfera do pós-guerra⁷, esse posicionamento traz seus primeiros sinais, para, em seguida, fazer-se presente em diversos outros espaços do globo.

De todo modo, nossa própria análise privilegia a natureza intersemiótica da canção – gênero que pressupõe a tensão entre letra e melodia – e, dentre outros que mencionamos adiante, considera elementos pertencentes a outros domínios semióticos – como as imagens dos álbuns –. Entendemos que todos esses domínios

⁷ Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

semióticos sejam igualmente pertencentes à prática discursiva que funda o *pop* e, portanto, seguem o mesmo sistema de restrições.

Para Maingueneau (2008a, p. 139):

Tal ampliação da unidade de análise não significa que esses diversos domínios sejam isomorfos em seu modo de estruturação, mas apenas que o sistema da formação discursiva deve restringir esses modos de estruturação, quaisquer que eles sejam. Certamente, as produções lingüísticas têm nisso um papel dominante, mas que não poderia ser exclusivo.

Sobre essa nossa abordagem do objeto, outros esclarecimentos ficam disponíveis em capítulos mais específicos, como naqueles em apresentamos nossa fundamentação teórica e opções metodológicas. Retomemos nossa exposição acerca do surgimento do *pop*.

O contexto socioeconômico dos Estados Unidos e Inglaterra era de desenvolvimento tecnológico, abundância e liberdade, que contrastava fortemente com a recente experiência desses dois povos com a Segunda Grande Guerra e, um pouco antes, com a recessão trazida pela Grande Depressão.

Na verdade, parecia que o 'sonho americano' não era mais definido pela liberdade política, mas sim pelo número de mercadorias que os cidadãos podiam adquirir. Os norte-americanos estavam consumindo revistas populares (como *Life* e *Time*), cinema e televisão, música *pop* e *rock'n'roll*, automóveis e utensílios domésticos em quantidade crescente. Eles eram estimulados pela propaganda que interpretava deliberadamente o consumo como medida de sucesso financeiro e bem-estar psicológico. (MCCARTHY, 2002, p. 28).

Embora essas influências mercadológicas sobre a arte tenham-se iniciado nos Estados Unidos desde a década de 50, na Inglaterra, os ideais do *sonho americano* só passaram a ser mais facilmente incorporados a partir da década seguinte, quando sua própria economia já conseguia também se recuperar dos prejuízos deixados pelos anos de guerra e de racionamento.

O momento então era da massa: de maneira geral, qualquer pessoa podia consumir os produtos industrializados, feitos em grande quantidade e distribuídos a preços acessíveis.

Os artistas *pop* incorporaram a seu fazer artístico formas e temas advindos desse novo universo de consumo e, ainda mais, à sua própria forma de produção, construindo, a partir dessa incorporação, uma nova sensibilidade estética. As obras dos artistas plásticos tomavam para si elementos, tanto temáticos quanto

materiais, colhidos diretamente dos anúncios e rótulos publicitários, dos jornais, encartes e revistas, que faziam circular os novos ideais de vida. Além disso, em muitos casos, essas obras eram também produzidas em massa – marcadamente pelo uso da serigrafia e colagens – e dispensavam qualquer processo de maior elaboração.

Esse era um mundo estranhamente duplicado de objetos à venda. As coisas representadas nas pinturas estavam disponíveis a pessoas de quase todas as classes, enquanto as próprias pinturas, que se mostravam altamente vendáveis como mercadorias de arte, estavam igualmente disponíveis, especialmente quando reproduzidas como gravuras, pôsteres e cartões postais (MCCARTHY, 2002, p. 31).

Não é difícil imaginarmos que os tradicionais padrões de arte foram fortemente feridos com o desenvolvimento dessa nova sensibilidade. Diferentemente das já renomadas obras de *belas-artes*, as peças da arte *pop* destinavam-se ao consumo da massa – assim como qualquer outro produto gerado pela sociedade de então –, e não às paredes dos grandes salões ou museus. A arte era oferecida como produto para o consumo da massa, e não como algo a ser isolado do cotidiano.

A ideia era mesmo a de assumir a arte como mais uma faceta da sociedade em que ela se constrói. O artista *pop* percebia-se como parte da sociedade de consumo assim como qualquer outro membro dessa sociedade, e, assim como para qualquer outro produto lançado no mercado, assumia que também sua arte poderia ser reconhecida como algo a ser largamente distribuído e consumido.

Em vez de pensar nos artistas como uma linhagem à parte ou uma irmandade sagrada alienada de sua cultura, Hamilton e Warhol insistiam em que eles faziam parte da cultura contemporânea tanto quanto qualquer homem de negócios bem-sucedido (MCCARTHY, 2002, p.26).

Alloway (1974 *apud* MCCARTHY, 2002) identifica essa eliminação de distinções entre arte e consumo de massa a partir do reconhecimento da transição *belas-artes/arte popular* como um *continuum*, em que a divisão tradicionalmente hierárquica e elitista que separava os artefatos em categorias fixas – umas melhores que as outras – foi substituída por uma definição democraticamente abrangente da expressão humana.

Para os artistas fundadores do *pop*, a arte não está distante de qualquer outra forma de participação na sociedade de consumo, que se desenvolve com a

globalização a partir do período pós-guerra. Não está distante tanto no sentido de também ser um produto a ser adquirido pela massa como no sentido de ser um produto que incorpora produtos de outros setores.

Isso não equivale a dizer que a arte *pop* objetivasse incentivar o consumo dos produtos de cujas imagens ela se apropriava. Não consideramos aí nenhuma relação necessária. O que percebemos mesmo é certa consciência do pertencimento a uma comunidade de massa por parte desses artistas.

Segundo McCarthy (2002, p. 25), “podemos pensar na arte *pop* como brotante do fermento dos anos 50 e desenvolvendo algumas idéias que floresceram naquela década, embora exigindo uma nova sensibilidade artística”. Essa sensibilidade, largamente difundida através das artes plásticas, tem, segundo o autor (2002), inspiração na postura estética do musicista John Cage, que desconstrói os parâmetros da música erudita em composições experimentais. Cage estrutura suas obras em atos, em variações, como se faz na música erudita, contudo as peças são, comumente, uma ‘colagem’ de sons, sobrepostos ou não, extraídos de diversas fontes do cotidiano pós-moderno. Cenas sonoras, vozes, trechos de outras músicas, pausas, imitação de sons naturais, dentre outros recursos, constroem a composição de John Cage de uma forma muito semelhante ao que podemos ver nas obras plásticas de artistas também fundadores do *pop*, como Richard Hamilton e Peter Blake.

De modo geral, o que predomina no *pop* é uma atenção para o hoje e para todo o complexo de grandes novidades do mundo pós-guerra. Além dessa influência de John Cage sobre a produção *pop* nas artes plásticas, é mesmo comum encontrarmos nessa nova sensibilidade estética o diálogo entre artes plásticas, música, cinema, fotografia. Materialmente, os artistas plásticos exploram a imagem dos ícones da música e do cinema – assim como o fazem com outras imagens de grande repercussão do campo publicitário, político etc. – e, na esfera musical, também os artistas se apropriam de imagens das artes plásticas na construção de seu vestuário ou da capa dos álbuns. A arte consumindo o mundo e o mundo consumindo a arte é o que vemos.

As artes populares da música e do cinema deram a vários artistas *pop* britânicos um panteão famoso de estrelas, cujas imagens e nomes, por sua vez, garantiam que as pinturas tivessem uma iconografia reconhecível instantaneamente (MACCARTHY, 2002, p.38-39).

Paradoxalmente, no campo da música, John Cage já não parece ter tido tamanha influência sobre artistas que, inegavelmente e desde o início, são muito mais conhecidos que ele, como Elvis Presley e os Beatles, que, sensíveis à estética *pop* no sentido da incorporação dos ideais de liberdade propagados no mundo pós-guerra, demonstram isso na escolha de seus temas, na intensa exposição na mídia e na amplitude de sua audiência.

Bem de acordo com as considerações que fizemos no início deste capítulo, podemos até dizer que Cage sendo essencialmente *pop* não é popular. Com efeito, a desconstrução em Cage exige um eruditismo dificilmente encontrado na estética popular. Essa exigência também veio a ocorrer posteriormente no campo das artes plásticas que, ao contrário do que pretendiam seus fundadores, passou a ocupar as paredes mais disputadas pelas belas-artes.

Sobre isso, McCarthy (2002, p. 65) comenta que:

Intencionalmente ou não, a arte pop não mudou a definição da arte nem suas pretensões hierárquicas. Em vez disso, ajudou a revitalizar temas aparentemente antiquados. A intenção de remover fronteiras entre arte e vida alargou o domínio da arte.

Por outro lado, no campo da música, consideramos que o *pop* dos anos 60 ganhou espaço irrevogável no gosto da massa, sem – a não ser em trabalhos como os de John Cage – confundir-se com as produções da música erudita.

De fato, a estética de desconstrução proposta por Cage parece-nos muito mais próxima do que viemos produzir no Brasil do final dos anos 60, com os tropicalistas, ou do que mais recentemente temos em composições de Arnaldo Antunes, cujas análises apresentamos neste trabalho.

3 ORIENTAÇÃO TEÓRICA

Este trabalho segue a orientação da vertente francesa da Análise do Discurso (AD), que, em uma perspectiva transdisciplinar, considera o discurso como uma rede de relações em que se articulam, na construção da enunciação, texto, coenunciadores e condições de produção.

3.1 A perspectiva da Análise do Discurso

Considerando seu caráter discursivo, a AD afirma “a dualidade radical da linguagem, a um só tempo, integralmente formal e integralmente atravessada pelos embates subjetivos e sociais” (MAINGUENEAU, 1997, p.12). A partir desse pressuposto, consideramos indispensável ao analista reconhecer a estrutura formal da língua, assim como o é reconhecer outros campos de restrições que regem a enunciação, de tal forma que tender radicalmente para um desses campos seria violar a conformidade da análise com a realidade desse complexo de restrições que constitui o discurso.

Além disso, especialmente no caso de estudos como este, em que contemplamos um *corpus* de natureza evidentemente intersemiótica, outras linguagens merecem ser analisadas. Embora, como linguistas, atentemos mais fortemente à estrutura da letra, a análise da canção exige a observação de outros elementos que também se relacionam em sua constituição, como a melodia, a tensão entre letra e melodia, a voz e os instrumentos utilizados na interpretação, o modo de produção, o meio de difusão e, da mesma maneira, elementos imagéticos do álbum em que estiver registrada a canção.

Esta nossa abordagem intersemiótica de forma alguma contraria os pressupostos da AD, como vemos em Maingueneau (2008a, p.138), para quem uma prática discursiva pode integrar domínios semióticos variados, a exprimirem-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas. Portanto, analisar os diversos domínios semióticos envolvidos na canção nos ajuda a melhor compreender o sentido que construímos a partir da letra, uma vez que reconhecemos na expressão desses domínios uma mesma prática discursiva.

O recorte de unidades acontece – é inevitável –, mas apenas para fins de análise. Como veremos adiante – ao tratarmos de *universo, campo e espaço*

discursivo –, a rede de relações em que se constitui um discurso é imensurável. O que fazemos, enquanto analistas é, a partir de pressupostos de diversas ordens – linguísticos, políticos, sociais etc. –, delimitar um espaço que nos possibilite organizar e sistematizar nossa interpretação, sem qualquer pretensão de, mesmo em um espaço assim delimitado, exaurir os sentidos que se possa alcançar, ou tampouco, alcançar ‘o’ sentido dos textos. Até mesmo porque, por mais amplo que seja o alcance da visão do pesquisador, também sua interpretação será sempre restringida por sua subjetividade, sua relação com o coenunciador e pelas condições de produção em que se encontra.

A sistematização a que nos referimos reside mesmo em estabelecer procedimentos que nos deem confiança na coerência de nossa análise sobre dimensões da linguagem que não se mostram tão evidentes no código linguístico – como se poderia buscar em outras perspectivas –, mas que, analisadas articuladamente, mostram-se bastante reveladoras. Assim, como nos assevera Maingueneau (1997, p.11), “o desafio crucial é o de construir interpretações, sem jamais neutralizá-las, seja através de uma minúcia qualquer de um discurso sobre o discurso, seja no espaço lógico estabilizado com pretensão universal”.

3.1.1 Universo, campo e espaço discursivo

Entendendo o discurso como “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 1997, p.15), admitimos que, se por um lado, é possível reconhecer essas regularidades, por outro, é inacessível apreendê-las por completo. De todo modo, segundo Maingueneau (1997), são as regularidades encontradas pelo analista que lhe permitem reconhecer uma formação discursiva; e, como já indicamos anteriormente, a partir de um recorte do conjunto que a constitui, interpretá-la.

Para proceder com esse recorte, em AD consideramos três domínios: o *universo discursivo*, o *campo discursivo* e o *espaço discursivo*. Entendemos por universo discursivo “o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que coexistem, ou melhor, interagem em uma conjuntura” (MAINGUENEAU, 1997, p.116). Os limites desse conjunto se fazem pela própria presença ou ausência, em dada conjuntura, das regularidades enunciativas a ele pertinentes. Dessa maneira,

entendemos que caiba ao analista reconhecer esses limites, de acordo com a coerência de sua interpretação; lembrando que, apesar de ser finito esse conjunto, é impossível ao analista concebê-lo em sua totalidade. A importância de reconhecermos o universo discursivo está justamente em termos nesse domínio uma noção da dimensão máxima que podemos alcançar em certa conjuntura. A partir desse reconhecimento é que especificamos, então, campos e espaços discursivos que se constituem nesse conjunto maior.

Definível como “um conjunto de formações discursivas que se encontram em relação de concorrência, em sentido amplo, e se delimitam, pois, por uma posição enunciativa em uma dada região” (MAINGUENEAU, 1997, p.116), o campo discursivo é a esfera em que diferentes formações discursivas podem ser agrupadas de acordo com a natureza das atividades e dos objetivos das instituições aí envolvidas. É nessa dimensão que podemos falar de campo religioso, campo político e, dentre outros, campo literomusical, que é sobre o qual trabalhamos neste projeto.

No interior de um campo, algumas formações discursivas concorrem de maneira mais aproximada. No sentido de que, entre si, essas formações interagem mais intimamente mesmo que suas ideias ou seus posicionamentos sejam antagônicos. Temos, então, o espaço discursivo, que “delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas que, supõe-se, mantêm relações privilegiadas, cruciais para a compreensão dos discursos considerados” (MAINGUENEAU, 1997, p.117).

O fato é que, como podemos notar no espaço analisado por Maingueneau (2008a) ao tratar do campo religioso, comumente os discursos concorrentes assumem posicionamentos opostos; e isso se dá pela própria natureza de oposição entre o Sujeito e seu Outro, que, inevitavelmente, é o que também lhe define. É importante esclarecermos que esse ‘Outro’ a que nos referimos não é, para a AD, redutível à figura do interlocutor. No espaço discursivo, o Outro é aquele do qual o Sujeito de uma formação discursiva necessita separar-se; a quem esse Sujeito precisa negar para constituir a si próprio. Como esclarece Maingueneau (2008a, p. 37, grifos do autor),

Ele seria, então, de alguma forma, o *interdito* de um discurso. A formação discursiva, ao delimitar a zona do dizível legítimo, atribuiria por isso mesmo ao Outro a zona do interdito, isto é, do dizível faltoso. Se, no universo gramaticalmente dizível, um discurso define uma ilha de enunciados possíveis considerados capazes de saturar a enunciação a partir de uma

posição dada, no conjunto de enunciados assim recusados, ele define igualmente um território como sendo seu Outro, daquilo que, mais que qualquer outra coisa, não pode ser dito.

Nesse sentido, para analisarmos uma formação discursiva, faz-se necessário considerarmos, no campo em que essa formação discursiva se desenvolve, ao menos outra que, interagindo intimamente com essa, provoque-lhe a própria fundação.

É assim que, no campo do discurso literomusical brasileiro, analisamos a canção de Arnaldo Antunes como uma manifestação do tribalismo nesse discurso, em oposição à alienação ideológica que é generalizada no *pop* e, também, ao engajamento político indicado em outros posicionamentos. Assumimos então que o que temos nesse campo é a interação entre posições de desinteresse, engajamento e comprometimento do Sujeito⁸ com a possibilidade de contribuição para com a ordem social.

3.1.2 Posicionamento

Dentre as diversas possibilidades de organização do discurso, há regularidades que, estreitamente relacionadas aos gêneros textuais adotados, inscrevem-se em determinadas posições do campo discursivo.

Lembremos de que, para a AD, as faces social e textual do discurso estão estreitamente relacionadas. Daí a orientação de Maingueneau (1997) de que usemos o termo 'prática discursiva' ao invés de 'instituição discursiva', para que, unindo nesse termo os conceitos de *formação discursiva* e o de *comunidade discursiva*, designemos a reversibilidade entre essas duas faces do discurso.

A noção de 'prática discursiva' integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos de **comunidade discursiva**, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva (MAINGUENEAU, 1997, p. 56, grifos do autor).

Assim, a constituição dos gêneros discursivos está intimamente relacionada ao campo discursivo; e a 'escolha' de um gênero pelo Sujeito está, da

⁸ Adotamos a escrita *Sujeito*, com inicial maiúscula, para nos referirmos ao sujeito em sua dimensão discursiva, enquanto para o sujeito empírico fazemos a referência com o uso de inicial minúscula. Do mesmo modo, fazemos com os termos *Outro* e *outro*, em que usamos a primeira forma para nos referirmos ao sujeito cuja prática discursiva é concorrente ao discurso analisado.

mesma forma, relacionada à posição em que sua obra se inscreve no interior desse campo. Para Maingueneau (2001, p.68, grifos do autor):

A atribuição de uma obra a um gênero a situa com relação a ‘classes genealógicas’, isto é, dentro do que se poderia chamar a **esfera literária**. [...]. **Posicionar-se** é colocar em relação um certo percurso dessa esfera com o lugar que, por sua obra, o autor se confere no campo.

Para Maingueneau (2001), portanto, o posicionamento não é apenas uma doutrina, ou ideologia, também comporta certa configuração textual e constitui um modo de existência de determinado conjunto de pessoas. Ao falar assim de posicionamento, o autor (2001) explora a polissemia de *posição* em dois eixos principais:

- a) o de uma ‘tomada de posição’; e
- b) o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma ‘posição’ militar).

A ‘escolha’ de um gênero é, portanto, parte das restrições do discurso e articula-se com seu Outro, da mesma forma como acontece com os temas que privilegia. É claro que, como nos esclarece Costa (2001, p. 38), não interessa à AD “considerar a estrutura das relações textuais em si mesmas, mas que implicações têm essas relações para o posicionamento do locutor dentro de sua prática discursiva”.

Ao incluir-se em determinado posicionamento, o Sujeito segue normas e modos de ser partilhados em uma comunidade discursiva⁹. Pela própria relação do Sujeito com essa comunidade discursiva, ele reconhece no universo dos possíveis os gêneros que são ou não pertinentes ao posicionamento em que investe no campo e que, por isso mesmo, aproximam-no ou o afastam de posicionamentos concorrentes.

Mesmo quando a obra parece ignorar a existência de posições concorrentes à sua, sua clausura só pode, na realidade, fechar-se graças a tudo do que ela se destaca. Para dizer quem é, uma obra deve intervir num certo estado da hierarquia dos gêneros. [...]. Ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros (MAINGUENEAU, 2001, p.69).

⁹ “A ‘comunidade discursiva’ não deve ser entendida de forma excessivamente restritiva: ela não remete unicamente aos grupos (instituições e relações entre agentes), mas também a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e modos de vida” (MAINGUENEAU, 1997, p.56).

Além disso, em um posicionamento, há também sistemas de restrições que se relacionam ao que Maingueneau (2008a, 2001) chama *autoridade e vocação enunciativas*. Segundo tais restrições, o enunciador necessita ter certos atributos que se espera daquele que pode ser reconhecidamente o Sujeito de dada enunciação.

Uma posição, portanto, não só defende uma estética, mas também define, de maneira explícita ou não, o tipo de **qualificação** exigida para se ter autoridade enunciativa, desqualificando com isso escritores contra os quais ela se constitui (MAINGUENEAU, 2001, p.78, grifos do autor).

Foucault (2009) agrupa esses sistemas de restrições que indicam a vocação e conferem autoridade discursiva ao Sujeito sob o nome de *ritual*.

O ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam [...]; define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso. [...]. Os discursos religiosos, judiciários, terapêuticos e, em parte também, os políticos não podem ser dissociados dessa prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos. (Foucault, 2009, p. 39).

É assim que, para Maingueneau (2001, p.78, grifos do autor), de maneira explícita ou não, uma posição também define “o tipo de **qualificação** exigida para se ter autoridade enunciativa, desqualificando com isso escritores contra os quais ela se constitui”. O autor (2001) também reconhece que há, por parte do escritor, uma autocensura, que lhe permite sentir-se ou não convidado a participar de certo posicionamento. E é a esse dispositivo que ele denomina *vocação enunciativa*.

A vocação enunciativa supõe uma harmonização mais ou menos estrita entre as práticas individuais do autor e as representações coletivas nas quais ele se reconhece e que comunidades mais ou menos amplas verão, por sua vez, encarnadas nele (MAINGUENEAU, 2008a, p. 133).

Desse modo, sem qualquer incompatibilidade entre ritos pessoais e ritos “impostos” por um pertencimento institucional e discursivo, podemos encontrar, nas escolhas feitas pelo autor na produção de seu texto, aquilo que nos permite reconhecê-lo no interior de uma prática discursiva.

Dessa forma, entendemos que não é qualquer autor que está autorizado a participar de determinado posicionamento, nem é em quaisquer circunstâncias que é possível fazê-lo. Além do mais, há campos mais abertos e outros mais fechados, tanto em relação aos usos linguísticos quanto às relações sociais que neles se estabelecem.

Ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis (FOUCAULT, 2009, p. 37).

No campo do discurso literomusical brasileiro, a diversidade de posicionamentos, por si, já sugere uma ampla abertura. Sabemos que algumas das vertentes e movimentos que se organizam nessa prática discursiva são mais abertas que outras, como é o caso do posicionamento *pop*, cujas produções, desde a origem desse posicionamento no cenário internacional, investem nas mais diversas influências e aceitam, assim, a participação tanto do elemento nativo quanto do estrangeiro; tanto do popular quanto do erudito.

O interessante é que essa multiplicidade de influências vem, justamente, a constituir certa restrição no *pop*. Assim, o artista *pop* é aquele que quebra barreiras entre a arte e o cotidiano; o erudito e o popular; e, muitas vezes, entre as próprias modalidades do fazer artístico.

Desde o início do posicionamento *pop* – como vimos em “Os primeiros sinais do *pop*” –, os artistas encontravam-se envolvidos em um estado social em que já predominava a organização em massa. Eles percebiam que, de maneira geral, qualquer pessoa podia consumir os produtos industrializados – feitos em grande quantidade e distribuídos a preços acessíveis – e igualmente entendiam que esse mesmo universo de consumo era o ambiente de produção e difusão da arte. Formas e temas advindos desse novo universo de consumo foram incorporados pelos artistas *pop* ao seu fazer artístico e, ainda mais, à sua própria forma de produção, construindo, a partir dessa incorporação, uma nova sensibilidade estética.

O pertencimento a essa sensibilidade, certamente, é reconhecível pela comunidade discursiva em que se realizam obras que expressam o posicionamento *pop*, pois, como dissemos há pouco, os ritos pessoais e os ritos da formação discursiva estão interligados em uma mesma prática discursiva.

No caso do posicionamento tribalista, pensamos que a prática discursiva seja mais abrangente que a do posicionamento *pop*. Pois, enquanto este último é nitidamente marcado no campo artístico – embora também possamos encontrá-lo em outras esferas – o tribalismo pertence ao domínio do cotidiano e, assim, contempla vários campos discursivos, dos quais a esfera artística é um forte porém não primordial campo de pertencimento.

Reconhecendo que os aspectos sociais e textuais do discurso são de fato indissociáveis, admitimos facilmente que, conforme orienta Maingueneau (2001), os gêneros do discurso estão relacionados a tipos particulares de atividades sociais, cujos enunciadores são reconhecidamente qualificados a exercê-las de maneira e em circunstâncias apropriadas. Como nos esclarece Maingueneau (2001, p. 66), “o modo de elaboração, as circunstâncias da enunciação, o suporte material do texto, etc. não poderiam ser independentes dos temas tratados, do tipo de público, etc.”, de forma que texto, lugar e momento da enunciação, juntos e a um só tempo, constituem uma dimensão completa do discurso.

3.1.3 Ethos

Outro elemento de uma prática discursiva também relevante para nossa análise é a constituição de um *ethos*¹⁰, que, numa perspectiva diferente da noção aristotélica¹¹, dá voz e corpo ao que é dito. O *ethos*, para a AD, é todo um complexo identitário que se constrói na relação entre enunciador e coenunciador e compõe-se, assim, tanto da imagem que aquele tem de si quanto da imagem que este faz do outro e, ainda, da imagem que o enunciador supõe que dele o coenunciador faça.

O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito. Levar em conta o ethos de uma obra não implica que se volte aos pressupostos da retórica antiga, que se considere o escrito como o vestígio, o pálido reflexo de uma oralidade primeira. Trata-se antes de levar em consideração a maneira como a cenografia gere sua vocalidade, sua relação inelutável com a voz (MAINGUENEAU, 2001, p. 139).

O investimento em um *ethos* é, assim, o recurso pelo qual a obra suscita a adesão do coenunciador ao discurso. Segundo Maingueneau (2001, p.146, grifos do autor), as “ideias” só se apresentam no discurso “através de uma maneira de dizer que remete a uma *maneira de ser*, ao imaginário de um vivido”, aparentemente indissociável de uma “maneira global de agir”, que Maingueneau (2001) relaciona ao que Bourdieu denomina um *habitus*.

¹⁰ Embora haja na ortografia brasileira a forma *etos*, manteremos aqui a expressão *ethos*, do grego, que é a forma mais usual para esse termo nesta comunidade acadêmica.

¹¹ “A retórica antiga compreendia por *ethé* as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente sobre si próprios, mas a *personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir*” (MAINGUENEAU, 2001, p.137, grifos do autor).

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis [...], princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptados à sua meta sem supor o designo consciente de fins e o domínio proposital das operações necessárias para atingi-los (BOURDIEU, 1980, p.88, *apud* MAINGUENEAU, 2001, p.147, grifos do autor).

Para Maingueneau (2001), é através dos diversos *habitus* que coexistem na sociedade que, frequentemente, as obras instauram sua cenografia. De modo mais ou menos conflituoso, esses “princípios geradores e organizadores de práticas e de representações” estão ligados, segundo o autor, ao exercício do discurso em certos lugares, e – ousamos dizer – em certas posições.

Ao tratarmos de autoridade e vocação enunciativa, vimos que a enunciação segue restrições próprias de um campo discursivo sobre aquele que pode e/ou deve dizer. Segundo essas restrições, temos no investimento ético¹² a construção imagética do caráter e da corporalidade daquele a quem se pode conferir o que é dito. A instância do *ethos* que responde pelo enunciado e que, pelo *caráter* e pela *corporalidade* dá voz ao discurso é o que Maingueneau chama de *fiador*.

O ‘fiador’ possui um **caráter** e uma **corporalidade**. O *caráter* corresponde a um feixe de traços psicológicos. [...]. Quanto à *corporalidade*, é associada a uma compleição do corpo do fiador, inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social. O *etos* implica portanto um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social (MAINGUENEAU, 2001, p.139, grifos do autor).

Maingueneau (2008a) esclarece que *caráter* e *corporalidade* são, além de figuras estreitamente associáveis, inseparáveis: “com efeito, o rosto que suporta o tom deve ser caracterizado ‘psicologicamente’, ver-se dotado por disposições mentais que sejam o correlato dos afetos que o modo de enunciação engendra” (MAINGUENEAU, 2008a, p.92). Contudo, esses atributos de caráter e corporalidade que, no âmbito do *ethos*, associamos a um fiador do discurso, não correspondem aos atributos de um enunciador “real”, mas sim aos de um enunciador que, construído pelo discurso no enunciado, confere com o complexo identitário que dá uma espécie de verossimilhança ao texto.

É assim que, para o Maingueneau (2001, p. 143):

A qualidade do *etos* remete a um fiador, que através desse *etos* se proporciona uma identidade à medida do mundo que supostamente deve

¹² Adotamos o termo *investimento ético* (COSTA, 2001), para contemplar, não simplesmente a categoria *ethos*, mas o investimento enunciativo em dado *ethos*.

fazer surgir. Encontramos aqui o paradoxo de qualquer cenografia: a caução que sustenta a enunciação deve fazer com que sua maneira de dizer seja legitimada pelo próprio enunciado.

Portanto, na análise das canções, o reconhecimento do *ethos* ali investido importa-nos na medida em que nos permite construir, não a imagem do cancionista, mas a imagem do enunciador que ele, conscientemente ou não, escolheu construir para o ouvinte. Em alguns casos – expomos isso na análise das canções –, encontramos estreitas relações entre o *ethos* investido na canção e o caráter associado ao Sujeito tribalista.

Lembremos o que nos esclarece Maingueneau (2008b): um posicionamento não implica simplesmente uma situação de enunciação e certas escolhas linguísticas; com efeito, as 'ideias' são apresentadas mediante uma *maneira de dizer* e uma *maneira de ser* que igualmente se incorporam ao texto de acordo com o *habitus* de certa prática discursiva.

Considerando que a legitimação do enunciado, além de passar pela articulação de proposições, é habitada pela evidência de uma *corporalidade* que se dá no próprio movimento da leitura, Maingueneau (2008b, p. 53-54) reconhece que a encenação da enunciação joga com três registros:

- a) um investimento *cenográfico*, que faz do discurso o movimento em que se elabora uma re-presentação de sua própria situação de enunciação;
- b) um investimento em um *código linguageiro*, que, jogando com a diversidade irreduzível de zonas e de registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta de uma conveniência entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta;
- c) um investimento imaginário, que dá ao discurso uma voz atestada por um corpo condizente com a cenografia e com o código linguageiro.

Esse investimento imaginário, que confere ao enunciador a condição de dizer ou poder dizer, se constitui no *ethos*, na imagem que autoriza a enunciação. Na verdade, todas essas categorias que trazemos aqui, na tentativa de esclarecer nossa perspectiva de análise, são uma só coisa. É difícil falar de uma sem mencionar outras, porque estão todas imbricadas na própria natureza do discurso. Contudo, devido a um limite pragmático, algumas noções somente serão apresentadas no momento da análise das canções.

Finalizando a exposição de nossa fundamentação teórica, comentamos, a seguir, as três dimensões da cena de enunciação. Logo depois, concluímos com algumas considerações acerca do discurso literomusical brasileiro.

3.1.4 Cena de enunciação

Maingueneau (2008b) considera que a cena de enunciação de um texto contempla em seu interior três cenas de fala: **cena englobante**, **cena genérica** e **cenografia**, dentre as quais apenas as duas primeiras estão necessariamente presentes na enunciação:

A cena englobante atribui ao discurso um estatuto pragmático, ela o integra em um tipo: publicitário, administrativo, filosófico... a cena genérica é a do contrato associado a um gênero ou a um subgênero de discurso: o editorial, o sermão, o guia turístico, a consulta médica... Quanto à cenografia, ela não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto: um sermão pode ser enunciado por meio de uma cenografia professoral, profética, amigável etc. A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação. (Maingueneau, 2008b, p. 70).

As “cenas” englobante e genérica juntas definem o espaço estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, isto é, o espaço do tipo e do gênero de discurso, enquanto a cenografia define o tempo e o lugar em que os coenunciadores desempenham seus papéis.

Instituída no próprio momento da enunciação, a cenografia nos permite compor, a cada movimento da leitura, uma unidade entre o lugar, o tempo – e mesmo a atmosfera – em que os sujeitos encenam seu discurso. É claro que essa cenografia não equivale à situação empírica, mas é como se, no momento mesmo da enunciação, essa situação se re-presentasse.

É importante ressaltarmos que a cenografia, embora não esteja evidente em todas as enunciações, é um investimento constituído na própria enunciação, ao mesmo tempo em que a legitima, instituindo-lhe um dispositivo de fala.

Para desempenhar plenamente seu papel, a cenografia não deve, portanto, ser um simples quadro, um elemento de decoração, como se o discurso viesse ocupar o interior de um espaço já construído e independente desse discurso: a enunciação, ao se desenvolver, esforçar-se por instituir progressivamente seu próprio dispositivo de fala. [...]. Assim, a cenografia é, ao mesmo tempo, *origem e produto do discurso*; ela legitima um enunciado que, retroativamente, deve legitimá-la e estabelecer que essa cenografia de onde se origina a palavra é precisamente a cenografia requerida para contar

uma história, para denunciar uma injustiça etc. (MAINGUENEAU, 2008b, p. 118, grifos do autor).

Na cenografia, é inevitável que o enunciador se manifeste em uma corporalidade, em um caráter, através dos quais reconhecemos o *ethos* ali investido. Assim, *ethos* e cenografia parecem-nos estar intimamente ligados. Na análise de algumas canções, percebemos que é pela cenografia instituída na letra, ou mesmo na melodia, que construímos o *ethos* ali investido.

A cena englobante – lugar primeiro da enunciação, uma vez que corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático – pode, contudo, ser ou não ser evidenciada na enunciação. Frequentemente, o enunciador investe numa espécie de camuflagem da cena englobante, alcançando com isso efeitos de sentido diferentes daqueles que seriam previsíveis em dada formação discursiva. Por outro lado, no discurso literomusical, há casos em que se revela a cena englobante, deixando se registrarem, na difusão da obra, elementos alheios aos limites da canção em si.

Em algumas canções, podemos notar, por exemplo, sons ou vozes que exibem a presença dos sujeitos que participam efetivamente da enunciação. É o caso do que ocorre em gravações ao vivo, quando podemos ouvir a interação do público com o cancionista; e é também até mesmo o caso de certas gravações em estúdio, em que alguma interferência inusitada – que poderia simplesmente ser excluída do registro – é mantida junto à canção.

Este é um dos motivos pelos quais é tão importante delimitarmos o fonograma que consideramos para análise, pois, mesmo que a canção, enquanto gênero, já traga em si uma natureza intersemiótica, cada interpretação pode trazer novos elementos, sejam eles previstos ou não pelo cancionista.

O posicionamento *pop*, em sua diversidade de influências, explora muitos subgêneros da canção, embora alguns como o rock, o blues e a balada lhes sejam mais comuns. De fato, a cena genérica da canção *pop* tem diversas possibilidades, contudo, nenhum subgênero é explorado casualmente.

O investimento em um subgênero, e não em outro, nos leva a diferentes leituras; assim como, ao analisarmos certas relações entre os domínios semióticos que compõem a canção – como a tensão entre letra e melodia ou a relação entre voz e cenografia – percebemos o peso dessas relações para a construção de nossa interpretação. Em se tratando de fonogramas diferentes, quando há mudança em

algum dos elementos que compõe a cena genérica, podemos até mesmo alcançar efeitos de sentido antagônicos.

3.2 O discurso literomusical brasileiro

De acordo com os requisitos apontados por Maingueneau e Cossutta (1995 *apud* COSTA, 2001) para a instituição de um discurso constituinte, Costa (2001) reconhece como tal o *discurso literomusical brasileiro*, portanto, como um discurso que dá sentido aos atos da coletividade. Sua descrição desse discurso funda uma tendência de aplicação dos pressupostos teóricos da AD ao estudo da canção, que tem orientado outros pesquisadores a desenvolverem trabalhos que aprofundam e ampliam o conhecimento desse campo discursivo.

Costa (2001), focalizando a heterogeneidade na música popular brasileira no período de 1958 a 1985, descreve as diversas vertentes e movimentos que se organizam nessa prática discursiva e indica, assim, cinco maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas em tal período:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa-Nova, Tropicalismo etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses etc.);
- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue beat etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

A abrangência da descrição feita por Costa (2001) dá conta de características do discurso literomusical brasileiro em vários posicionamentos reconhecidos pelo autor, para então agrupá-los, como pudemos notar, conforme o predomínio de um ou outro dos planos analisados quanto às afinidades encontradas entre os diversos posicionamentos. Contudo, não se trata aí de uma descrição pormenorizada, e sim de indicações de como se marcam posição e identidade no espaço discursivo analisado.

Tratando dos agrupamentos em torno de valores relativos à tradição, Costa (2001) reúne posicionamentos que se afinam por suas relações antagônicas

com a noção de nacionalidade. Há, de um lado, o posicionamento MPB¹³, que se identifica com a brasilidade; e, de outro lado, o posicionamento *pop*, que nega o pertencimento a qualquer nação. Embora outros traços possam expressar afinidade entre esses posicionamentos, é a partir de suas relações com o caráter brasileiro ou estrangeiro das adesões da prática discursiva que o autor (2001) os agrupa.

Nos demais planos da análise, cada posicionamento manifesta seus traços definidores, como podemos verificar na descrição do posicionamento *pop*, que apresentamos a seguir.

No mais, como considera Costa (2001, p. 169), “o discurso literomusical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente”, de forma que a diversidade de ritmos, estilos e propostas estéticas presentes nessa prática discursiva, manifesta-se como em uma ampla rede de relações entre os diferentes posicionamentos.

Normalmente essas formas se inter cruzam e se sobrepõem, podendo-se, assim, falar de nordestinos pop, samba-jazzistas etc. Cada uma delas não implica apenas conteúdos verbo-melódicos definidos, mas uma prática discursiva que supõe modos de cantar, compor, comportar-se, tocar, difundir etc. coerentes com esses conteúdos (COSTA, 2001, p.170).

Acompanhando Costa (2001), percebemos que, no discurso literomusical brasileiro, as fronteiras entre um posicionamento e outro são bastante permeáveis e de forma alguma excludentes. De modo semelhante, no que se refere a um mesmo posicionamento.

O grau de relação que os diversos membros de um posicionamento assumem para com o ‘centro’ da tradição que o grupo institui pode ocasionar uma clivagem entre os que se propõem a seguir com maior ortodoxia as idéias originais e os que delas se distanciam, abrindo seu trabalho para outras influências. (COSTA, 2001, p.301-302).

Essa clivagem é o que notamos no interior do posicionamento *pop*. De acordo nossa análise – e isso detalhamos mais adiante –, Arnaldo Antunes é exemplo de membros que, embora assumam em suas obras grande parte dos investimentos que encontramos no *pop* nacional, instituem aí uma tendência que se afasta da formação ideológica central e que, no caso desse cancionista, vincula-se ao discurso tribalista.

¹³ Embora MPB seja uma sigla que abrevia “música popular brasileira”, esse termo é usado para se referir ao posicionamento, enquanto a expressão extensiva refere-se ao campo discursivo.

3.2.1 O pop no discurso literomusical brasileiro

Como parte dos “agrupamentos em torno de valores relativos à tradição”, Costa (2001) reconhece o *pop* no discurso literomusical brasileiro como um posicionamento que se consolida nos anos 80 e tem, segundo o autor, três grandes fontes constitutivas: a) o movimento “jovem-guardista” (anos 60); b) a *soul music* brasileira (anos 60 e 70); e c) o *rock* psicodélico brasileiro (anos 70).

Segundo Costa (2001), esse posicionamento destaca-se, no plano musical, pela dedicação quase exclusiva ao *rock*, *blues*, *soul*, *country*, *rap* e baladas, assim como pela composição camerística de base formada por guitarra elétrica base, guitarra solo, baixo elétrico e bateria, em harmonia e sequência harmônica simples e com pouca variação melódica.

No plano verbal, *liberdade*, especialmente presente no âmbito das fronteiras nacionais, é a principal temática:

Há uma tendência anti-nacionalista expressa por diversas visões: visão pessimista do país, atitude de deboche para com o país e os valores cívicos, de redefinição dos conceitos de pátria e nação ou ainda uma atitude de rejeição a toda e qualquer pertinência nacional” (COSTA, 2001, p. 153)

Também se referindo ao tratamento dessa temática pelo *pop*, Pinho (2007) esclarece que a preocupação e a referência à questão nacional no posicionamento *pop* dos anos 80 podem indicar uma manifestação “nacionalista”, uma vez que há essa dedicação a dizer algo sobre “o nacional”, seja positiva ou negativamente.

Pinho (2007, p. 84) observa que:

Essa problematização [do nacional] levanta um questionamento importante acerca da idéia da identidade nacional brasileira, em que o país, visto a partir de um discurso crítico, é desmistificado como referência para os sujeitos.

Ainda no plano verbal, Costa (2001) nota que, apesar da tradição “anglofone” do *pop*, o *rock* brasileiro tem sido cantado, desde o início, majoritariamente em língua portuguesa e somente nas gerações mais recentes percebe-se um grande número de roqueiros que preferem cantar em inglês.

De todo modo, Costa (2001) destaca nas canções *pop* a presença de expressões do inglês ou mesmo a adoção de dicção semelhante à do inglês e, por

outro lado, a rejeição de marcas dialetais oriundas de regiões periféricas ao eixo Rio-São Paulo.

Entendemos que a maior aproximação do *pop* brasileiro à língua nacional junto à inserção de marcas “anglofones” – que tanto nos remete para a origem do *rock* quanto à possibilidade de alcance universal – pode indicar a pretensa universalidade dos artistas *pop* brasileiros que, segundo Pinho (2007, p. 86), trazem no *ethos* de liberdade “a questão da globalização, do conflito entre o nacional e o estrangeiro (interno *versus* externo), do local e do global”.

Pela ausência de traços que possam aludir a uma cultura, a uma nação ou a um lugar específicos, como bem nos esclarece Costa (2001, p. 155), “os músicos *pop* tendem a enfatizar o direcionar os ouvidos para o planeta [...]. Ser ‘antenado’, estar ‘conectado’ à realidade mundial”.

Seja no âmbito das fronteiras nacionais ou em qualquer outro que consideremos dentre aqueles abordados pelo *pop*, esse posicionamento assume, no discurso literomusical brasileiro, o *ethos* da mulher e do homem livres, em investimentos que, para Costa (2001), diferenciam-se entre o *ethos* da rebeldia e o *ethos* da leveza (ou da “cuca legal”).

A indicação desses investimentos éticos foi – como já mencionamos – o despertar de nossa investigação acerca do posicionamento de Arnaldo Antunes e de outros cancionistas que, de acordo com nossa leitura, seguem uma tendência que explora *ethé* ideologicamente distantes destes que se afirmam na tradição do *pop* nacional.

4 HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS

Partimos do reconhecimento de que, no campo literomusical brasileiro, Arnaldo Antunes adere ao posicionamento *pop*, contudo, assume uma prática discursiva que se distancia da ideologia que funda o *pop* nacional e que é passível de ser relacionada ao fenômeno de tribalização a que se refere Maffesoli (2006).

4.1 Hipóteses

Considerando que a canção de Arnaldo Antunes assume um posicionamento relacionado ao fenômeno de tribalização – que, por conseguinte, denominamos posicionamento tribalista –, sugerimos que: *i)* o posicionamento tribalista é uma tendência do posicionamento *pop* do discurso literomusical brasileiro; e *ii)* o pertencimento da canção de Arnaldo Antunes à prática discursiva tribalista implica em redirecionamento do sujeito quanto aos valores a seguir na relação do ser humano consigo, com o outro e com as dimensões de espaço e tempo.

Guiados pela ideia de que a canção de Arnaldo Antunes investe em uma tendência tribalista do posicionamento *pop*, investigamos em sua produção literomusical: *i)* que elementos da obra desse cancionista permitem associá-la a um posicionamento tribalista; e *ii)* que implicações éticas advêm da assunção do discurso tribalista no campo literomusical brasileiro.

4.2 Procedimentos

Para a análise das canções que compõem o *corpus* desta investigação, tomamos como referência sua interdiscursividade com o tribalismo, seja no que toca os temas privilegiados, o modo de produção e difusão das canções, o *ethos*, o código linguístico, melódico e imagético investidos na obra, enfim, elementos discursivos que possam nos indicar relações entre os ritos pessoais do cancionista e os ritos coletivos da comunidade tribalista.

A análise dessas categorias não acontece igualmente sobre todo o *corpus*, pois cada canção tem suas peculiaridades, que às vezes são atreladas ao subgênero, outras vezes decorrentes mesmo das escolhas feitas pelo cancionista.

No mais, também nossa análise tem uma especificidade de foco. Uma vez que buscamos reconhecer nas canções a prática discursiva tribalista, a depender de cada canção ou álbum, alguns elementos podem nos ser mais importantes que outros.

4.3 Delimitação do universo

A produção artística de Arnaldo Antunes contempla mais que a linguagem da canção e, mesmo aí, sua produção dirige-se a diversos públicos, inclusive ao público infantil, dialogando com outras linguagens, como as artes visuais, o cinema, a dança, a performance e a literatura.

Não podemos deixar de considerar a amplitude da produção artística de Arnaldo Antunes ou de fazer observações sobre suas relações interdiscursivas – que certamente podem nos auxiliar na interpretação do *corpus* deste trabalho –, mas, como ora tratamos especificamente do discurso literomusical, é sobre as canções que nos debruçamos.

As contribuições artísticas de Arnaldo Antunes para o *pop* brasileiro são bastante numerosas e significativas, e, ainda que nos limitemos ao campo da canção, um novo recorte faz-se necessário. Aqui não alcançamos, por exemplo, sua produção no grupo *Os intocáveis*¹⁴, formada com Paulo Miklos, Go e Nuno Ramos, em fase anterior aos contratos com gravadoras, ou mesmo na chamada banda *Titãs do le-iê*¹⁵, que após o contrato com a WEA, em 1984, passou a ser chamada e, logo depois, internacionalmente conhecida simplesmente como *Titãs*.

Considerando os álbuns apresentados no *site* oficial do artista (ANTUNES, out. 2009), Arnaldo Antunes conta com:

- a) 10 álbuns lançados em carreira a solo, entre 1995 e 2009;

¹⁴ É esse grupo que, com participação especial de Nando Reis – futuro integrante de Titãs – apresenta pela primeira vez a canção *Bichos escrotos*, no teatro Lira Paulista, São Paulo, em 1982. (TITÃS, out. 2009).

¹⁵ “No fim dos anos 70, em plena ditadura militar, um colégio em São Paulo se tornou um dos poucos pontos de resistência cultural. No palco do Equipe se apresentavam artistas de peso da música brasileira como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Clementina de Jesus e Cartola. Com essa efervescência, foi natural que os jovens com interesses artísticos acabassem se aproximando e criando espaços próprios. O evento “A Idade da Pedra Jovem”, promovido por essa turma em 1981, marcou a estréia de Sérgio Britto, Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Marcelo Fromer, Nando Reis, Ciro Pessoa e Tony Bellotto num mesmo palco. Juntos, eles formavam o grupo Titãs do lê-lê, uma brincadeira para descontrair uma programação apresentada por gente com mais experiência do que aqueles meninos.”. (TITÃS, out. 2009).

- b) 7 álbuns lançados com Titãs, entre 1984 e 1991;
- c) 1 álbum lançado com Tribalistas, em 2003;
- d) 4 participações em álbuns lançados como trilha sonora de filmes, entre 1996 e 2004;
- e) 26 participações em álbuns lançados por outros artistas, entre 1995 e 2009¹⁶.

Nossa análise contempla a produção musical de Arnaldo Antunes desde o lançamento de *Nome* (1993), primeiro álbum em carreira a solo, até o lançamento de *Iê-iê-iê* (2009), incluindo sua coautoria no projeto *Tribalistas* (2002). Deixamos para outra oportunidade, além do álbum *Ao vivo lá em casa* (2010) – DVD lançado durante o período de finalização desta pesquisa –, as participações do cancionista em trilhas sonoras e em álbuns lançados por outros artistas, assim como suas gravações enquanto integrante da banda Titãs (1984 – 1992) e em *Pequeno cidadão* (2009) – álbum lançado em parceria com Edgard Scandurra, Taciana Barros e Antonio Pinto, dirigido ao público infantil. No caso dos álbuns *Ao vivo no estúdio*, *Nome* e *Tribalistas*, contamos também com a apresentação dos respectivos DVDs, o que nos dá oportunidade para melhor observarmos a cena enunciativa do posicionamento assumido pelo cancionista.

4.3.1 De Arnaldo Antunes em carreira a solo

Bem de acordo com a perspectiva intersemiótica da produção artística de Arnaldo Antunes, sua participação nos álbuns costuma ir além da composição e interpretação das canções. Algumas vezes envolvido com a produção gráfica, a produção técnica, a direção artística, os arranjos, a arregimentação ou mesmo com a mixagem das canções, o cancionista articula o diálogo entre diversas linguagens do discurso literomusical, estratégia que podemos notar em vários dos álbuns selecionados e indicados a seguir.

¹⁶ Vale notarmos que a lista de álbuns com participação de Arnaldo Antunes não apresenta o álbum *Paraíso*, de Belchior, em que pela primeira vez uma canção de Arnaldo Antunes foi gravada por outro intérprete. O álbum foi lançado em 1982, segundo a biografia do artista (ANTUNES, out. 2009). Também não constam na lista suas participações em álbuns lançados pelos Titãs após sua saída da banda, como no álbum *Acústico*, de 1997, em que Arnaldo Antunes participa tanto como compositor quanto como vocalista.

a) Lançamentos em áudio (CDs):

1. *Nome* (ANTUNES, 1993)¹⁷;
2. *Ninguém* (ANTUNES, 1995)¹⁸;
3. *O silêncio* (ANTUNES, 1996)¹⁹;
4. *Um som* (ANTUNES, 1998);
5. *O Corpo* (ANTUNES, 2000)²⁰;
6. *Paradeiro* (ANTUNES, 2001)²¹;
7. *Saiba* (ANTUNES, 2004)²²;
8. *Qualquer* (ANTUNES, 2006a)²³;
9. *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007);
10. *Iê iê iê* (ANTUNES, 2009)²⁴.

b) Lançamentos em vídeo (DVDs):

1. *Nome* (ANTUNES, 2006b);
2. *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007);
3. *Ao vivo lá em casa* (ANTUNES, 2010).

4.3.2 Do projeto Tribalistas

O grupo *Tribalistas*, formado por Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown, lança um projeto com o mesmo nome, distribuído em CD e DVD, cuja análise nos será particularmente interessante devido à explícita textualização de sua proposta, como podemos ver adiante, nos comentários desta análise. O projeto *Tribalistas* cumpre mesmo um só álbum, lançado pela EMI²⁵ em CD e DVD (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a; 2002b).

¹⁷ Arnaldo Antunes participa da produção e também da mixagem, capa e coordenação gráfica do álbum.

¹⁸ Arnaldo Antunes Faz capa e coordenação gráfica em parceria com Zaba Moreau.

¹⁹ Arnaldo Antunes participa da produção técnica, da capa e coordenação gráfica.

²⁰ Originalmente trilha sonora do balé *O Corpo*, de 1999, conta com a participação de Arnaldo Antunes na edição do álbum.

²¹ Arnaldo Antunes participa dos arranjos e da arregimentação.

²² Além da produção, Arnaldo Antunes participa do projeto gráfico e faz a direção artística.

²³ Arnaldo Antunes participa da capa e do projeto gráfico.

²⁴ Arnaldo Antunes não tem participação extra neste álbum.

²⁵ Arnaldo Antunes participa da coprodução, ao lado de Carlinhos Brown e Alê Siqueira.

4.3.3 Recortes

Seguindo o objetivo de descrever o posicionamento tribalista como uma tendência do posicionamento *pop*, buscamos observar sua conjunção com os investimentos que reconhecemos nas canções de Arnaldo Antunes. Assim, do universo dos álbuns selecionados, procedemos a um recorte que contempla canções das quais possamos fazer emergir essa relação de pertencimento do posicionamento desse cancionista à prática discursiva tribalista.

Além da coautoria no álbum *Tribalistas* e em algumas outras canções dos demais álbuns – que destacaremos a seguir –, selecionamos uma canção cuja autoria não inclui Arnaldo Antunes, mas que, sendo por ele cantada, entendemos receber nisso seu investimento autoral, de modo semelhante ao que Costa (2001) concebe na ação dos intérpretes²⁶.

São essas as canções que destacamos para a discussão do posicionamento em análise:

1. *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 13);
2. *Na massa* (ANTUNES, 2001, faixa 5);
3. *Exagerado* (ANTUNES, 2001, faixa 10);
4. *Se tudo pode acontecer* (ANTUNES, 2001, faixa 4);
5. *Um a um* (ANTUNES, 2007, faixa 7);
6. *Agora* (ANTUNES, 2006, faixa 23);
7. *Atenção* (ANTUNES, 2001, faixa 1);
8. *Envelhecer* (ANTUNES, 2009, faixa 7).

Uma vez que nosso objetivo é qualitativo e que não almejamos qualquer comparação entre a força de adesão ao posicionamento tribalista e a outros posicionamentos que por ventura sejam reconhecidos nesse universo, não consideramos importante a quantidade total de canções contempladas por este recorte ou, da mesma forma, a quantidade de canções selecionadas de cada álbum. De todo modo, embora este recorte não constitua assim uma amostra – no sentido de que nossa interpretação fosse passível de generalização – procuramos trazer a análise de canções que bem exemplifiquem a assunção de posicionamento tribalista.

²⁶ Para Costa (2001), *intérprete* é uma categoria que contempla somente aqueles que, enquanto cancionistas e no que refere à autoria das canções, limitam-se ao papel de cantor.

Das canções deste recorte, apenas *Agora* é de autoria exclusiva de Arnaldo Antunes. Essa excepcionalidade no recorte nos foi totalmente casual, assim como o foi na seleção de *Exagerado*, canção de Cazuzza, Ezequiel Neves e Leoni, única a não contar com a autoria de Arnaldo Antunes. Embora não tenhamos nos dedicado a quantificar os casos, o trabalho desenvolvido em grupo, assim como a participação em diferentes instâncias da produção, parece-nos mesmo ser recorrente na produção do cancionista.

Por vezes, mencionamos observações sobre algumas canções das quais não trazemos uma análise pormenorizada. De fato, muitas canções em que reconhecemos o discurso tribalista ainda poderiam ser incluídas neste recorte, mas isso torna-se inviável, diante da natureza deste gênero de divulgação científica e do próprio limite de tempo dado ao cumprimento deste mestrado acadêmico. Esperamos, contudo, que os comentários que apresentamos sejam suficientes para, nesses casos especiais, oferecer coerência à nossa interpretação.

5 ANÁLISE DAS CANÇÕES

Ao lidarmos com as canções, percebemos que a audição anterior a uma análise sistematizada por vezes nos leva a aderir a uma canção antes mesmo de atentarmos para alguns sentidos que essa canção suscita. Viver é perigoso²⁷. O ouvido do analista, embora não esteja livre de coerções que nem sempre reconhece, lhe defronta com a necessidade de identificar e escolher sentidos, racional e metodologicamente. Em dado momento, o sentido que havia sido aceito – talvez, mais sensitivamente – desaparece. E, depois, até mesmo se reconstrói, ou não. Para cada canção e em cada álbum, a interpretação, embora não seja arbitrária, é singular, estejamos nos referindo à execução feita pelos cancionistas ou a esta nossa análise.

5.1 A unidade dos álbuns

Reconhecendo que há um propósito na produção de cada álbum, que faz com que um conjunto de elementos relacionados à produção gráfica, ao arranjo instrumental e à interpretação seja associado à proposta artística das canções, observamos que os álbuns deste *corpus*, além de serem organizados segundo uma unidade temática, investem em certa incitação para a reflexão sobre essas temáticas.

No caso do álbum *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a), somos levados a crer que a atenção sobre essa unidade temática justifique-se ainda mais, por tratar-se de um projeto que, como se diz na canção homônima, é um antimovimento e, sendo assim, é explicitamente movido por um propósito definido pelos autores. *Tribalistas* parece-nos mesmo tecido pelo modo de produção comunitária, que intersecciona a participação dos cancionistas e deixa marcas textuais e visuais dessa intersecção, sem ainda falarmos na própria manifestação tribalista de que tratamos na análise da faixa treze do álbum.

Iê-iê-iê (ANTUNES, 2009), o mais recente álbum considerado para o nosso *corpus*, retoma a ambiência dos primórdios da arte *pop*. Essa retomada revela-se desde a apresentação visual do encarte, que traz o colorido e a

²⁷ Como diz Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 1986).

pigmentação característicos das produções plásticas da primeira geração, até a recuperação do próprio conceito literomusical atrelado à expressão “iê-iê-iê”, que, além de ser ícone do *rock* nacional desenvolvido no Brasil no período de surgimento da estética *pop* – anos 60 –, também remete ao primeiro nome dado à banda Titãs – *Titãs do iê-iê* –, em que Arnaldo Antunes se lançou como cancionista no mercado brasileiro²⁸.

Desde *Paradeiro* (ANTUNES, 2001) até *Saiba* (ANTUNES, 2004) e *Qualquer* (ANTUNES, 2006a), parece-nos haver uma penetração mais direta do cancionista nas reflexões que constituem seu posicionamento tribalista. E é justamente nesses álbuns que vão se tornando mais presentes as coparticipações de Marisa Monte e Carlinhos Brown, seus parceiros tribalistas.

Nesse mesmo movimento, *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007) nos parece reunir, de álbuns anteriores, canções que encenam a adesão da canção de Arnaldo Antunes ao tribalismo. Depois de conhecermos todos os álbuns e, a partir de uma análise mais geral e preliminar, selecionarmos e analisarmos as canções de nosso recorte, percebemos que *Ao vivo no estúdio*, mais do que o próprio álbum *Tribalistas*, traz uma seleção de canções muito próxima daquela que fizemos para esta análise. Não simplesmente por algumas coincidências das seleções em si, mas pela natureza dos investimentos dessas canções em sua relação com o tribalismo.

O corpo (ANTUNES, 2000) é um álbum que preferimos considerar separadamente, uma vez que é um projeto destinado a compor uma peça musical para execução de balé, algo mais específico. Embora consideremos que esse álbum também siga o caminho da produção literomusical traçado por Arnaldo Antunes, preferimos não analisá-lo neste trabalho.

Continuando a traçar este panorama, observamos que *Ninguém* (ANTUNES, 1995) e *Um som* (ANTUNES, 1998) – ambos esgotados no mercado nacional – são álbuns em que se concentram reflexões que focalizam, no primeiro, a condição do sujeito consigo e, no segundo, com o mundo. Devido à indisponibilidade desses álbuns para aquisição, só pudemos contar com o registro das gravações e com a imagem das capas, que podem ser encontradas na Internet.

²⁸ Uma curiosidade: no mesmo ano em que Arnaldo Antunes lança o álbum *Iê iê iê*, Erasmo Carlos lança o seu *Rock'n'Roll*. Embora seja uma palavra que não consta no dicionário, a expressão ‘iê-iê-iê’ é conhecida popularmente e costuma ser associada aos artistas da Jovem Guarda, movimento que antecedeu a formação do chamado *rock* nacional e do qual Erasmo Carlos é forte representante. Um, ícone do *rock* nacional dos anos 80; o outro, ícone do iê-iê-iê dos anos 60, ambos trocando figurinhas do *pop* brasileiro.

Em *O silêncio* (ANTUNES, 1996) e *Nome* (ANTUNES, 1993), destaca-se o enfoque das relações entre a origem do homem e a da linguagem. Os álbuns trazem canções cujas letras jogam com os recursos e os significados da língua. O que também notamos na composição dos encartes, especialmente em *Nome*, onde a exploração de recursos visuais está mais presente.

Percebemos como algo marcante na produção literomusical de Arnaldo Antunes, sua participação direta na produção gráfica de alguns desses álbuns. Embora essa seja uma prática comum a muitos outros cancionistas – e não somente brasileiros ou adeptos do *pop* –, a atenção dada a essa construção discursiva – intersemiótica – de cada produção mostra-nos uma inegável definição de propósitos não meramente estéticos²⁹ ou mercadológicos vinculada ao lançamento dos álbuns.

A seguir, apresentamos algumas considerações sobre as temáticas mais recorrentes nas canções, não necessariamente relacionadas à temática geral de cada álbum. Nessas considerações, focalizamos especialmente a análise de como o enunciador das canções se posiciona em relação aos temas ali investidos, e que serão mais bem explicitadas no próximo item, onde trazemos, uma a uma, a análise das oito canções selecionadas. O propósito desta organização é, com base nas temáticas privilegiadas, oferecer primeiramente um panorama do que alcançamos na análise para, assim, facilitar as articulações que podem ser construídas a seguir.

Por outro lado, como dissemos há pouco, menções a leituras de outras canções deste mesmo *corpus* estão aqui presentes sem, contudo, serem seguidas por um detalhamento maior. É que, do mesmo modo que é inviável apresentar aqui a análise pormenorizada de todas as canções do *corpus*, parece-nos difícil não deixar emergir certas associações.

5.1.1 Massa e tribalismo

Agrupamos neste tópico os temas massa e tribalismo, por entendermos que seus conceitos estão intimamente ligados, uma vez que consideramos a massa como a ambiência do universo pós-moderno que dá vez à tribalização.

Dentre as canções do *corpus* que tocam nessa temática, destacamos aqui *Na massa* (ANTUNES, 2001, faixa 5) e *Tribalistas* (ANTUNES, 2002, faixa 13), pois,

²⁹ Aqui, usamos o termo 'estético' no sentido de conceituação do belo.

respectivamente, contemplam os temas massa e tribalização de forma bastante direta, como já podemos notar nos próprios títulos das canções.

De acordo com a análise que apresentamos mais adiante, a canção *Na massa*, explorando a cenografia de um dia de lazer urbano, promove uma reflexão sobre a constituição da massa, sobre como os sujeitos se representam e de como os símbolos distribuídos pela globalização permeiam o cotidiano das grandes cidades do mundo pós-moderno.

Já a canção *Tribalistas*, tratando do tribalismo, toma-o como referente, incorpora-o e, ainda, interpela o coenunciador, inserindo-o também na cena tribalista. Esses movimentos da canção – e isso detalhamos mais à frente – são construídos em diferentes partes, de forma que temos estrofes que dão andamento à enunciação, onde o enunciador posiciona-se e interpela seu coenunciador; o refrão, que articula os elementos da tríade que sustenta o tribalismo; e o para-refrão, que apresenta a incorporação, pelo enunciador, daquela transição do dualismo moderno – Indivíduo/Estado – para essa mesma tríade da ambiência pós-moderna.

Outro destaque que também trazemos por associação a essa temática é a ocorrência de chamamentos que fazem emergir a cena englobante do *show* ou da gravação da canção e, nesse movimento, enunciam explicitamente a adesão dos cancionistas ao tribalismo. É o que notamos nas canções *Um a um* (ANTUNES, 2007a, faixa 7) e *Carnavália* (ANTUNES, 2002, faixa 1), que igualmente apresentam esses chamamentos como uma espécie de prelúdio ao iniciar da canção.

No caso de *Carnavália*, o chamamento “Bom dia, comunidade!” inicia a sonoridade do próprio álbum *Tribalistas*. Não vemos como duvidar de que, encabeçando um álbum de tal título, a noção de “comunidade” aí enunciada esteja associada ao sentido tribalista. A própria concepção da organização comunitária já é um princípio básico do tribalismo, seja ele pós-moderno ou ancestral.

A canção *Um a um*, embora também presente no álbum *Tribalistas* (ANTUNES, 2002), só traz o chamamento introdutório na gravação de *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007a). É neste álbum que ouvimos o afetuoso “Meus queridos tribalistas” que, antecedendo o desenrolar da canção, registra a resposta vibrante do público e, nisso, parece integrar público e cancionistas, ambos na esfera do tribalismo.

5.1.2 O eu e o outro

O enfoque dado à relação entre o “eu” enunciador e o “outro” coenunciador – além do já indicado caráter de transitoriedade – investe, ao tratar de relações amorosas, em uma relação de “carne e osso”, não idealizada, em que se aprova a independência e não competitividade entre os parceiros.

Veremos que, da canção *Um a um* (ANTUNES, 2002, faixa 2) – como exemplo desse posicionamento não competitivo –, podemos construir o sentido de que o enunciador deseja, na relação com o outro, a ausência de competição e o investimento na cooperação, na participação mútua: “Eu não quero ganhar / Eu quero chegar junto / Sem perder / Eu quero um a um / Com você”.

Em outra canção, *Cabimento* (ANTUNES, 2004, faixa 5), essa dualidade equipotente faz par com a impossibilidade de um caber no outro.

só nós dois, meu amor
 não cabemos em mim
 ou em você
 como toda gente tem
 que não ter cabimento
 para crescer (ANTUNES, 2004, faixa 5, fragmento)

A letra dessa canção cita diversas possibilidades de cabimento entre coisas, e opõe a isso a necessidade de uma pessoa não caber na outra, como uma condição para que se possa crescer.

Na canção *Se tudo pode acontecer* (ANTUNES, 2001, faixa 4), reconhecemos certa ironia diante da possibilidade de um par estável. Essa canção – como veremos em sua análise pormenorizada – põe em comparação diversos eventos muito pouco prováveis e a possibilidade de encontrar alguém com quem se viva bem a vida inteira, e ainda “além da vida”. A idéia do par romântico “felizes para sempre” é, então, satirizada.

5.1.3 A transitoriedade do aqui e agora

Dentre os temas mais recorrentes nos álbuns analisados, encontramos o enfoque na transitoriedade do estar no mundo. Transitoriedade que, seja referentemente ao tempo, ao espaço ou às relações interpessoais, remete-nos à inevitabilidade do *aqui-e-agora* como único espaço efetivo.

Na canção *Agora* (ANTUNES, 1993, faixa 3), a letra é simplesmente “já passou”. A interpretação dessa letra é feita de forma truncada, como se o tempo presente não fosse suficiente para cantá-la inteira, porque já passou. No mesmo álbum – e associado à canção *Armazém* (ANTUNES, 1993, faixa 11) – o encarte traz impresso o enunciado “O tempo todo o tempo passa”, que também remete à ideia de transitoriedade. Esse enunciado é estruturado na forma do símbolo do infinito (∞) – que sugere um movimento incessante –, reiterando no domínio visual o que se diz verbalmente.

Figura 2 - Encarte do álbum Nome (1)



Fonte: Antunes (1993)

A questão não é simplesmente de se ter conhecimento de que o tempo passa incessantemente. O que vemos na canção de Arnaldo Antunes é uma atenção especialmente dedicada à importância de se saber que o presente é o único momento que de fato temos para agir no mundo. Além desse aspecto referente à ideia do *carpe diem*, precisamos destacar que a canção *Armazém* tem o referido enunciado como letra – tanto no encarte quanto no site oficial de Arnaldo Antunes – mas o que se canta é o próprio título “armazém”. O canto separa bem a pronúncia de *arma-* e *-zém*. O que nos leva a outra estrutura – ao sintagma *Arma zen*, em que outros sentidos são ativados. Temos, então, a ideia de uma arma caracterizada por ser *zen*, por seguir uma ideologia *zen*. E essa arma, entendemos, é a enunciação da canção. Assim, construímos o sentido de que o enunciador reconhece o poder da canção de promover mudanças, de influenciar a atitude de seus coenunciadores.

Seguindo a mesma perspectiva do *carpe diem*, a canção *Fim do dia* (ANTUNES, 2007a, faixa 3), em “Não há o que lamentar/ Quando chega o fim do

dia”, destaca a inevitabilidade do resultado de nossas escolhas. Assim, a vida nada mais é do que uma sucessão de momentos presentes, que vão se tornando *ontem* e que antes eram *amanhã*. O foco no presente, como vemos, não descarta os vínculos com o passado nem a responsabilidade com o futuro, apenas não antecipa este nem se prende àquele. Em “O cara que anda tem que chegar a algum lugar”, da mesma canção, temos esse vínculo entre ontem-hoje-amanhã. O que se declara na letra pode parecer simplório, óbvio. E é. O que faz a diferença é o efeito de sentido que podemos construir, ao observar que quem anda escolhe alguma direção a seguir. Nessa perspectiva, são as escolhas do “cara” que constroem seu “fim do dia”.

Também assumindo esse sentido presenteísta – que associamos à ideia de *carpe diem* – destacamos aqui a canção *Atenção* (ANTUNES, 2001, faixa 1), em que notamos uma incitação à ação do sujeito sobre a própria vida, como uma oportunidade única e unicamente pessoal. Essa canção, assim como *Agora*, está detalhadamente analisada mais adiante.

Também no âmbito das relações amorosas, a transitoriedade encontra-se investida, não no sentido de amores fortuitos mas no sentido de não se ter mesmo garantia da perpetuidade da união entre duas pessoas. A relação amorosa, assim como qualquer outro aspecto da vida, só pode ser vivida no presente.

Observemos o seguinte trecho da canção *é Você* (ANTUNES, 2002, faixa 6):

É você
Só você
Que na vida vai comigo agora
[...]
Na vida só resta seguir
Um risco, um passo, um gesto rio afora

Embora a expressão “só você” tenha um efeito de exclusividade do coenunciador – no sentido de ter a companhia do enunciador –, essa exclusividade é ameaçada pelo “agora”, pelo “risco”, pelo “rio afora”. A plenitude do estar-junto só tem garantia no aqui-e-agora. Mas há plenitude. Não é necessário pensar num sentido de incosequência ou falta de compromisso, o que pensamos é no movimento incessante de todas as relações que se estabelecem entre o sujeito e o mundo.

5.1.4 O homem e a linguagem

Também relacionada a outros temas, mas especialmente no que tange o homem e sua relação com a linguagem, notamos no *corpus* analisado uma reflexão acerca da origem da vida.

Em *O macaco* (ANTUNES, 1993, faixa 7), a semelhança – ou a diferença – do homem com outros animais é relativizada, depende da perspectiva e de que aspectos se observam. No todo, a canção parece sugerir a mesma origem. Não se retoma aí a ideia de que o homem evoluiu do macaco, mas apresenta-se a ideia de que todos os seres têm uma origem comum e, portanto, todos se parecem e se diferem, ou “todos se parecem/ pois se diferem”. A aproximação ou distanciamento do que caracteriza um e outro não se limita aos aspectos físicos, envolve atitude, comportamento.

[...]
o homem veio do macaco
mas antes o macaco veio do cavalo
e o cavalo veio do gato então
o homem veio do gato
[...]
os papagaios falam o que as pessoas falam
mas não parecem pessoas
para os cegos os papagaios parecem pessoas
[...]
pessoas se parecem com peixes
quando nadam
pessoas se parecem com peixes
quando olham o vazio
pessoas se parecem com peixes
quando ainda não nasceram (ANTUNES, 1993, faixa 7)

A canção faz associações mais facilmente aceitáveis, como entre homem e macaco, e outras estranhas, como entre cavalo e gato. Mais adiante, esse estranhamento pode ser desfeito: em princípio, a comparação entre cavalo e gato não seria mais estranha que outra entre homem e peixe, uma vez que a natureza das associações construídas não tem base meramente biológica: é a explicitação das semelhanças que nos leva a aderir à comparação.

Já na canção *O silêncio* (ANTUNES, 1996, faixa 1), vemos a relação entre homem e linguagem mais diretamente focalizada. A canção traz um encadeamento de eventos que se sucederam no tempo até alcançar um suposto elemento original: o silêncio. Grande parte desses eventos trazidos pela canção pertence à esfera da

comunicação – “computador”, “tevé”, “enciclopédia”, “alfabeto” – cuja construção é posta, nesse mesmo encadeamento, *pari passu* à instituição do próprio homem.

Em um movimento circular, a canção retoma o encadeamento, mas apresentando novos elementos, até chegar ao coração humano, onde se poderia ouvir esse silêncio original.

vamos ouvir esse silêncio meu amor
amplificado no amplificador
do estetoscópio do doutor
no lado esquerdo do peito esse tambor
(ANTUNES, 1996, faixa 1, fragmento)

Ouvir “a primeira coisa que existiu” – o silêncio – no próprio peito parece sugerir que qualquer um de nós tem em si esse evento original. Indicando a indissociável relação entre o homem e a linguagem, a canção nos traz a circularidade da existência, a ideia de que tudo está ao mesmo tempo agora³⁰.

Pudemos observar que os álbuns *Nome* (ANTUNES, 1993) e *Silêncio* (ANTUNES, 1996), particularmente, investem bastante nessa reflexão acerca da origem da vida, assim como da origem da linguagem humana. São vários os casos em que encontramos a exploração dos recursos da língua.

Nome até parece reunir poemas musicados, e não exatamente canções. Discutindo a natureza das coisas e das palavras – e também de como elas se relacionam –, o álbum joga com o sentido e as formas de construção e de uso da palavra.

Para exemplificar, citamos algumas canções desse álbum. A primeira – *Fênix* (ANTUNES, 1993, faixa 1) – sequer conta com voz ou instrumentos musicais em sua execução. É respiração e programação. O ar é então mostrado, entendemos, como o elemento primeiro da propagação do som. Parece-nos, ao mesmo tempo, uma experimentação e uma divulgação sensível de como se constrói a linguagem pela intervenção consciente sobre o som.

Já em *Cultura* (ANTUNES, 1993, faixa 5), encontramos uma reflexão acerca do significado dos nomes, em que se observa a relatividade do significado – “bactérias num meio é cultura” / “o cavalo é o pasto do carrapato”. Assim como na canção *Acordo* (ANTUNES, 1993, faixa 21) – cuja letra é apenas “Concordo / Discordo / Acordo” –, em que nos parece haver uma brincadeira, um jogo com os

³⁰ Intertextualidade com Titãs.

sentidos da palavra ‘acordo’, que, pronunciada com o “o” central aberto, associa-se ao sentido de despertar do sono, mas que, ao lado de palavras como concordo e discordo, também assume o sentido de entrar em harmonia.

E, então, precisaríamos mais que algumas páginas para fazermos nosso acorde. De fato, essa reflexão acerca da linguagem é um aspecto da obra de Arnaldo Antunes que apresenta tópicos importantes a serem estudados no âmbito da Linguística. Desde já, guardamos boas anotações para um trabalho posterior a este.

5.2 De canto a canto

Apresentamos então a interpretação das oito canções que selecionamos para uma análise pormenorizada. Pensando nas condições de acompanhamento do leitor, trazemos para cá a transcrição das letras e algumas das imagens apresentadas nos encartes.

Consideramos que a composição gráfica da letra traga elementos importantes para nossa análise. Assim, embora tenhamos digitado as letras de cada canção, procuramos seguir a mesma formatação de fonte e paragrafação observada nos álbuns, inclusive, respeitando os casos de iniciais minúsculas e maiúsculas, que diferem de álbum a álbum. Apenas quanto à diagramação, em geral, optamos pela disposição em coluna única; e, no que se refere à fonte, optamos por aplicar a todas as digitações o mesmo estilo desta dissertação, uma vez que a maioria dos encartes segue um estilo similar, e, quando isso não ocorre – caso do álbum *Saiba* – podemos trazer comentários que permitam ao leitor recuperar tal imagem.

A apresentação das canções segue nosso enfoque sobre os investimentos associados ao tribalismo, especialmente guiado pelo tratamento dado às temáticas contempladas pelos conceitos de: *i)* massa e tribalismo; *ii)* a relação eu e o outro; e *iii)* *carpe diem* e responsabilidade ecológica.

5.2.1 Tribalistas

Antes de apresentarmos a análise da canção *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 13), queremos trazer algumas observações sobre a composição gráfica do encarte do álbum, que também é intitulado *Tribalistas*. O

encarte, ao lado dos investimentos feitos no âmbito da canção, nos traz importantes indicações do posicionamento assumido nesse conjunto intersemiótico. Daquilo que depreendemos das imagens analisadas, destacamos a *união em pontilhado* e o *estar-junto*, elementos cruciais ao tribalismo de que trata Maffesoli (2006).

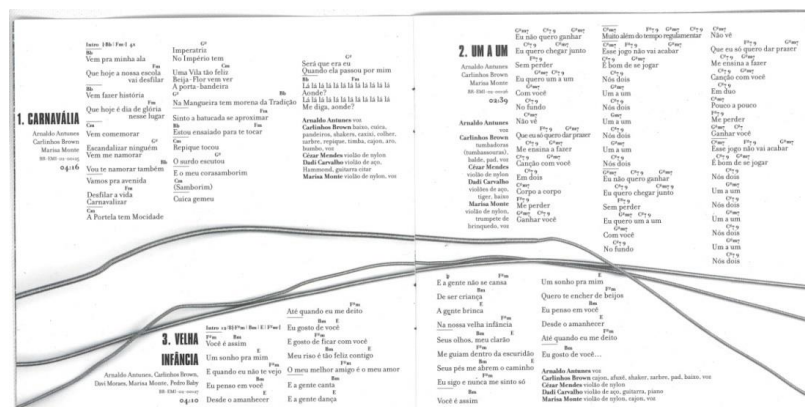
Figura 3 - Capa do álbum Tribalistas



Fonte: Antunes; Brown; Monte (2002).

Em vários itens, o encarte do álbum *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a) traz um *entrelaçamento* nas imagens apresentadas. Na capa, a imagem de Araldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, juntamente a do título – “Tribalistas” –, recebe o efeito gráfico de ser formada por líquido, em uma composição que define mas não separa a figura de cada componente do trio. Além de provocar essa integração dos membros em uma mesma imagem, o efeito visual de líquido – substância palpável mas que facilmente muda de forma, estado, densidade – oferece a essa definição a impressão fluídica de que, se passarmos a mão sobre a imagem, já não teremos a mesma definição, e tampouco poderemos reconstituí-la. A definição é nítida, porém instável.

Figura 4 - encarte do álbum Tribalistas (1)



Fonte: Antunes; Brown; Monte (2002a)

Como vemos na Figura 4, embora com outro formato, um entrelaçamento semelhante está presente nas páginas ocupadas pelas letras das canções, em que a imagem de três cabos de aço – que também se cruzam, se aproximam e se afastam – atravessa o fundo branco que dá suporte ao texto. Canções construídas e reconstruídas em grupo. Também em uma imagem que põe em *close* os dedos dos integrantes do trio, há forte proximidade entre esses dedos, que se cruzam sem que possamos facilmente identificar a quais dos tribalistas pertencem. Outra imagem que provoca essa espécie de interseção é dada também em *close*: palhetas de violão de diversas cores, e de alguns diferentes formatos, misturadas feito balas *Soft*. Umas deixam transparecer outras; algumas se sobrepõem; e outras quase não são vistas, mas estão todas ali, juntas, misturadas e distintas.

Destacamos ainda no encarte a imagem bem aproximada de um trecho de pista asfaltada, em que incontáveis pontos claros e escuros se destacam e se misturam, formando um corpo denso e heterogêneo, como mostra a Figura 5.

Figura 5 - Encarte do álbum Tribalistas (2)



Fonte: Antunes; Brown; Monte (2002a)

Enquanto o *estar-junto* é mais claramente representado na imagem dos cabos de aço que dividem páginas com as letras das canções, a imagem da manta asfáltica, especialmente, é a que associamos mais nitidamente à ideia de *união em pontilhado*. Nela os elementos que compõem esse suposto chão de asfalto se destacam e, ao mesmo tempo, se confundem em uma massa que, de longe, parece homogênea. As outras imagens que mencionamos também nos permitem construir esse sentido, ora em forma semelhante ao que observamos na imagem da manta

asfáltica – como na imagem das palhetas –, ora mais figurativamente – como na imagem do trio que se (in)constitui liquidamente na capa.

Focalizando agora a canção *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 13), destacamos sua natureza metadiscursiva. A canção constrói um manifesto ao tribalismo, que é enunciado a partir de aspectos pontuais da tribalização tratada por Maffesoli (2006), como sua organização triádica e o não pertencimento a instituições.

Tribalistas (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown/ Marisa Monte)

Tríade, trinômio, trindade, trímero, triângulo, trio
Trinca, três, terno, triplo, tríplice, tripé, tribo

Os tribalistas já não querem ter razão
Não querem ter certeza, não querem ter juízo nem religião
Os tribalistas já não entram em questão
Não entram em doutrina, em fofoca ou discussão
Chegou o tribalismo no pilar da construção

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Os tribalistas saudosistas do futuro
Abusam do colírio e dos óculos escuros
São turistas, assim como você e o seu vizinho
Dentro da placenta do planeta azulzinho

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé
Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

O tribalismo é um antimovimento

Que vai se desintegrar no próximo momento
 O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser
 Não tem que fazer nada, basta ser o que se é
 Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no pé

Pé em Deus
 E fé na Taba
 Pé em Deus
 E fé na Taba (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 13)

Como nada é tão contundente em uma canção quanto a presença de um refrão, começemos a análise de *Tribalistas* por ele: “Pé em Deus / Fé na Taba”. Consideremos uma oposição entre “pé” e “fé”, em que pé remeta a algo já estabelecido e fé a algo que se queira alcançar: passado e futuro, respectivamente, sustentação e propulsão de um presente reinventado a cada momento. Temos em “Pé em Deus” a indicação de *Deus* como base, como chão em que os tribalistas se apoiam; em “Fé na Taba”, considerando que a palavra “taba” relaciona-se ao conceito de habitação coletiva indígena, a canção aponta para um modo de vida tribal, para o *estar-junto* de que nos fala Maffesoli (2006). Nisso, reconhecemos uma base (Deus), uma busca (o estar-junto) e um elemento capaz de integrar os dois primeiros (o momento presente). Esses são os três eixos que compõem o tripé da construção enunciada pela canção, que é o tribalismo.

A natureza triádica do tribalismo, assim como sua transitoriedade, fica marcada desde a própria formação do grupo, e seu sentido é reiterado em alguns outros trechos dessa canção, que apresentaremos adiante. Mas, especialmente, destacamos aqui a introdução³¹ “Tríade, trinômio, trindade [...]”, onde várias expressões associadas a essa noção são postas em contato, incluindo aí a palavra “tribo”, que, embora seja a única palavra a não trazer em “tri-” a mesma origem etimológica que as demais, é posicionada então na mesma esfera conceitual que as demais e, portanto, estruturada por três elementos.

A noção do *terceiro*, como vimos em Maffesoli (2006), está relacionada à mudança do social para a socialidade, em que há um deslocamento do dualismo Indivíduo-Estado para a heterogeneidade e multiplicidade da tríade.

³¹ A introdução dada à canção *Tribalistas*, que aqui tivemos o cuidado de destacar em itálico, é cantada nessa gravação, mas não consta na letra registrada no encarte nem no site oficial do artista. Consultando os sites oficiais dos coautores, vimos que essa parte da letra está registrada por Carlinhos Brown (BROWN, abr. 2011), mas sequer é cantada na versão divulgada por Marisa Monte (MONTE, abr. 2011).

De acordo com Maffesoli (2006, p. 172):

A metáfora do triadismo permite fazer ressaltar o paradoxo, o estilhaçamento, o dilaceramento, o contraditório em ação em uma palavra, a pluralidade constitutiva desse neotribalismo contemporâneo.

Além dessa introdução, a letra da canção é montada por três tipos de estrofes: a) estrofes que chamaremos aqui de *estrofe de desenvolvimento*, pelo caráter de dar progressão ao enunciado; b) o *refrão* propriamente dito, que identificamos assim pela exata repetição em intervalos regulares; e c) um *para-refrão*, por acompanhar o refrão, mas não em todas as vezes e nem com a mesma ordenação dos versos.

As estrofes de desenvolvimento são três e alternam seu tópico entre “tribalistas” e “tribalismo”, deixando claro o foco temático da canção. Nelas, o enunciador posiciona-se ora descrevendo o tribalismo ou a atitude tribalista, ora interpelando o coenunciador ou inserindo-o na ambiência que dá lugar à tribalização, como em “São turistas, assim como *você* e o seu vizinho” e “O tribalismo pode ser e deve ser o que *você* quiser” (grifos nossos).

Enquanto o refrão, como já dissemos, articula os elementos da tríade que sustenta o tribalismo; o para-refrão apresenta a incorporação, pelo enunciador, daquela transição do dualismo moderno – Indivíduo-Estado – para essa mesma tríade da ambiência pós-moderna. No trecho “Um dia já fui chipanzé / Agora, eu ando só com o pé”, vemos a oposição entre as duas posições de andar – apoiado em quatro bases *versus* apoiado no pé, que leva-nos à oposição entre o equilíbrio da modernidade e a instabilidade característica da pós-modernidade; como também aí vemos, embreado em “fui” e “eu ando”, o enunciador posicionar-se na enunciação e, assumindo esse deslocamento do dualismo para a heterogeneidade e multiplicidade da tríade, aderir ao tribalismo. A embreagem³² do enunciador contempla ainda a própria cena englobante, fazendo menção aos nomes dos autores da canção, o que reitera a adesão dos próprios cancionistas ao tribalismo.

Na primeira estrofe de desenvolvimento, notamos a ausência de vinculação do tribalismo às instituições socialmente estabelecidas, que são representadas aí por “razão”, “certeza”, “juízo”, “religião”, “doutrina”, “fofoca” e “discussão”. Essa *não adesão* – tipicamente tribalista – a valores institucionalizados

³² Em outras perspectivas – como na Semiótica Discursiva –, “Arnaldo, Carlinhos e Zé” indicaria uma debreagem, uma vez que os nomes próprios afastam a responsabilidade do enunciador com o enunciado.

poderia nos levar ao sentido de total desvinculação de qualquer juízo ou valor. Contudo, entendendo e seguindo o pensamento de Maffesoli (2006), o que percebemos é uma ausência de compromisso com qualquer instituição estabelecida dentro da dualidade Indivíduo-Estado. E isso não quer dizer que não haja aí valores, princípios, atitudes a serem seguidos. Há sim uma grande diversidade que, mesmo considerando sua origem matricial, não oferece condições de ser estabilizada, de ser unificada.

A estrofe encerra-se com o verso “Chegou o tribalismo no pilar da construção”. O enunciado apresentando o tribalismo como um posicionamento que se acrescenta à constituição desse pilar, em oposição àquele em que se encontram os já citados valores institucionais. Nessa oposição entre os dois posicionamentos, observamos uma mudança de estado, marcada por “já”, em construções como “já não querem” e “já não entram”. Esses enunciados nos levam a considerar que os sujeitos que aderem ao tribalismo, na verdade, antes aderiam a esse mesmo posicionamento institucional a que hoje se opõem.

A canção, então, enuncia o conhecimento dessa transição na organização da sociedade que, segundo o vai-e-vem de sensibilidades que a organiza, faz agora novamente emergir o tribalismo.

Logo após o refrão – e a seu acompanhante –, temos dois pares aparentemente contraditórios: “Os tribalistas *saudosistas* do futuro / Abusam do *colírio* e dos *óculos escuros*” (grifos nossos). “Saudosistas” e “futuro” parecem ter sentidos antagônicos, mas, pensando na socialidade que é reinventada no neotribalismo, vemos perfeita harmonia na expressão “saudosistas do futuro”, pois aí está justamente a sensibilidade que une o tribalismo clássico ao tribalismo pós-moderno, uma espécie de atualização de uma sensibilidade já vivida e, ao mesmo tempo, nova. Assim, os tribalistas têm saudades, querem recuperar uma sensibilidade já vivida, mas inevitavelmente reorganizada pelas relações atuais. O segundo verso – que lembra Raul Seixas em “Quem não tem colírio usa óculos escuros” – apresenta, diferentemente desse outro cancionista, não uma coisa em alternativa à outra, mas a possibilidade de usufruir de ambas. Colírio é claridade; óculos escuros é sombra. Os tribalistas não tendem para luz ou para a obscuridade, penetram nos dois universos e não pertencem a nenhum.

Na mesma estrofe e pela primeira vez, o enunciador interpela o coenunciador – em “São turistas, assim como você e o seu vizinho”, que traz a ideia

de um estado atual porém passageiro – algo como dizer: estamos todos aqui, mas não viemos para ficar nem aqui começamos. Do mesmo modo, percebemos a transitoriedade no trecho “O tribalismo é um antimovimento/ Que vai se desintegrar no próximo momento”, que inicia a derradeira estrofe de andamento. O momento é este; não há nada que dure por mais que o momento presente. O Projeto Tribalista, elaborado pelo trio de cancionistas, é também pontual, no sentido de ser uma construção única, concentrada em um momento único, para ser assim mesmo e “se desintegrar” logo em seguida. O que é inevitável, de acordo com essa sensibilidade de que nos fala Maffesoli (2006).

É também nessa estrofe que o enunciador novamente interpela o coenunciador, dessa vez, convidando-o a assumir esse posicionamento: “O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser / Não tem que fazer nada, basta ser o que se é”.

Lançada dentro de um projeto *(co)incidentemente* chamado Tribalistas, de autoria do trio Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, a canção também assim intitulada parece, como vemos, ser um manifesto do discurso tribalista. Embora encontremos outros eventos de parceria e colaboração entre esses artistas brasileiros, o projeto *Tribalistas* foi pontual no sentido de concentrar o trio nesse evento único, produzido mesmo para ser único.

5.2.2 Na massa

Na massa (Arnaldo Antunes/ Davi Moraes)

vai de mon amour
blusa de abajur
óculos escuro apaziguando o sol
no domingo a caminho da praça

óculos ray-ban
raio de tupã
no pulso pulseira,
no corpo collant
mostra a pele pelo rasgo da calça

pode ser de farda ou fralda
arrastando o véu da cauda
jóia de bijuteria
lantejoula e purpurina
manto de garrafa pet
tatuagem de chiclete
de coroa ou de cocar
pode se misturar

na massa
some na massa

sai de chafariz
bico de verniz
saia de safári sorriso de miss
camiseta de che guevara

plástico metal
árvore de natal
de biquíni xale bata ou avental
e uma pinta pintada na cara

pode vir de esporte ou gala
de uniforme com medalha
braço cheio de pacote
nada debaixo do short
derramando seu decote
gargantilha no cangote
segue a moda de ninguém
usa o que lhe convém

vai de my cherri
vai de mon amour
vai de bem-me-quer
vai do que vier

na massa
some na massa

anda de abadá
dança o bragadá
turbante importado
lá de Bagdá
fantasia de anjo sem asa

sola de pneu
todo mundo é eu
roupa de princesa
em pele de plebeu
no passeio de volta pra casa

passa de cabelo moicano
ou com lenço de cigano
méxico chapéu cabana
capacete de bacana
de sarongue ou de batina
tanga de miçanga fina
moda tem a sua só
passo de carimbó

na massa
some na massa

usa a pele da roupa
da pele da roupa da pele
usa a pele da roupa da
roupa da pele da roupa

na massa
some na massa (ANTUNES, 2001, faixa 5)

Na massa (ANTUNES, 2001, faixa 5) nos traz uma cena urbana em que as pessoas passam, entre suas casas e a praça, indo e vindo, em um dia de lazer. Esse percurso, claramente indicado nos trechos “no domingo a caminho da praça” e “no passeio de volta pra casa”, se constrói no ambiente de uma grande metrópole, a tirar pela diversidade de influências culturais representadas na linguagem e na descrição do vestuário usado pelos tipos que participam da cenografia e, ainda, pelo próprio título da canção – *Na massa* –, estrutura que também se destaca no refrão e indica uma organização social típica das grandes cidades pós-modernas. Basta ver que, na descrição desse diversificado vestuário, a letra traz expressões, como “ray-ban”, “tupã” e “collant”, que, numa só estrofe brasileira fazem rimar as línguas britânica, tupi e francesa. Expressões linguísticas que, captadas de diferentes origens, costumam ser adotadas indiscriminadamente na linguagem cotidiana da massa.

A exuberância dos tantos tipos apresentados nessa cena poderia também nos levar a construir uma cenografia de carnaval. Até porque não temos aí simplesmente modas diferentes, e sim vestuários que definem muito bem os tipos encenados. Algumas palavras ou expressões remetem mesmo à imagem de fantasias carnavalescas – como em “de coroa ou de cocar”, “anda de abadá”, “fantasia de anjo sem asa” e “roupa de princesa em pele de plebeu”.

Contudo, mais uma vez, levamos nossa atenção para uma análise ainda mais cuidadosa da letra da canção – o que nos tem parecido sempre inevitável –. E essa releitura, como mostramos logo a seguir, acaba por nos afastar da possível associação ao sentido de carnaval em si, cuja desconstrução fazemos a partir das mesmas expressões que nos remeteriam à sua esfera.

Vejam. Em “fantasia de anjo sem asa”, se olharmos apenas para o sintagma “fantasia de anjo” é improvável imaginá-la sem asas. Contudo, “sem asas” é também parte do sintagma nominal que a letra apresenta e, nele, modifica o sentido que, por ventura, fôssemos construindo dessa fantasia de anjo. Entendemos, então, que o enunciador diz de uma vestimenta que torna o sujeito parecido com um anjo, mas que não é exatamente uma fantasia de anjo como costumamos perceber, por exemplo, numa folia de carnaval.

De forma semelhante, vemos que em “anda de abadá” – para analisarmos outro exemplo –, o verbo “andar” assume o sentido de *usar habitualmente*, o que nos leva a interpretar abadá pelo seu sentido original de um camisolão usado pelos negros malês³³, e não como aquela vestimenta que identifica os blocos de carnaval. Sentido esse do qual ainda mais nos afastamos ao observarmos que o abadá carnavalesco, remetendo à identificação de um bloco, viria mais claramente expresso por alguma referência a seu aspecto plural.

No mais, não nos parece nada improvável que tal diversidade no modo de vestir o corpo possa encontrar-se em uma cena de cotidiano. É claro, talvez não no cotidiano de qualquer cidade, mas naquele de uma megalópole como São Paulo, que reúne gente e culturas vindas das mais diversas partes do globo. Gente que, incorporando essa diversidade, se mistura no espaço público das grandes cidades do mundo pós-moderno, e cuja heterogeneidade constrói a massa urbana. Preferimos, então, assumir que, nesse ambiente urbano e pós-moderno, a canção *Na massa* explora uma cena não tão específica quanto à cena do carnaval, embora possa a ele ser comparada, pela festividade da situação de lazer e, de forma ainda mais importante, pelo investimento em figurinos que localizam os papéis pontualmente assumidos pelos sujeitos nas relações cotidianas.

Outros elementos poderiam ainda ser evidenciados, mas não nos convém exaurir aqui essa direção da análise. Até porque nos parece que haja mesmo, assim como se mostra nos tipos que compõem a cena, uma *vontade de parecer* também na cenografia, de forma que, parecida com o carnaval, a cena cotidiana pós-moderna exponha sua carnavalização³⁴. E isso, embora estreitamente ligado à sociabilidade que fundamenta o tribalismo pós-moderno, pediria, sem dúvida, uma nova dissertação.

Acerca dessa vontade de parecer – sobre a qual ainda há comentários adiante – é interessante destacarmos dois vocais que, em momentos diferentes e depois simultaneamente, se contrapõem à voz do refrão, em suas duas derradeiras execuções. Os vocais cantam “se resume na massa” e “sede de parecer”, em um volume que quase não se permite ouvir, feito uma mensagem subliminar.

³³ **malê** – denominação atribuída, esp. na Bahia, a negro islamizado trazido do Noroeste da África (HOUAISS, 2009).

³⁴ **carnavalização** – (1.1) mistura de elementos diversos em que as regras ou padrões (sociais, morais, ideológicos) comumente seguidos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos, formas e conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, à expansão do riso e da sensualidade (HOUAISS, 2009).

Consideramos a participação desses vocais como uma estratégia de reiteração do que já se diz na letra do primeiro plano, feita, paradoxalmente ao volume dado à voz, de forma mais clara e direta.

Diante dessas considerações, entendemos que a canção, ao explorar a cenografia de um dia de lazer urbano, joga com uma cena festiva porém trivial, em que a identificação do *ser* se confunde com a do *parecer ser*, pelo uso que os sujeitos enunciados fazem de símbolos já de tal forma desgastados pela popularidade, que torna difícil garantir-se sua ligação com a autenticidade da representação. São símbolos como a imagem de Che Guevara, que é largamente reproduzida em camisetas cujos usuários não necessariamente aderem aos ideais políticos pelos quais se tornou mártir esse guerrilheiro³⁵.

A canção, por esse caminho, revela a presença de uma estética *kitsch*³⁶ no estilo de vestir da massa. Dentre as expressões que nos indicam essa estética – “óculos ray-ban”; “jóia de bijuteria”; “tatuagem de chiclete”; “sorriso de miss”; “camiseta de che guevara”; “uma pinta pintada na cara”; “capacete de bacana” – talvez seja “jóia de bijuteria” a que melhor esclareça esta nossa leitura. Bijuteria é a imitação da joia e, embora seja imitação, no discurso da massa, incorpora o valor daquilo que imita. É assim que, seguindo essa estética *kitsch*, o sujeito toma para si o que o faz parecer ser, muitas vezes, independentemente de assumir em sua prática social os valores representados pelos sinais que incorpora à própria aparência.

Notamos também um destaque dado aos materiais usados na composição do vestuário, que lembram o lixo urbano – plástico, metal, garrafa pet – e, nisso, seu caráter descartável porém reciclável. Aspecto que entendemos estar estreitamente ligado ao da imitação, que mencionamos há pouco, pois, enquanto o autêntico ainda é indicação de durabilidade, a imitação é instável como a “tatuagem de chiclete”. A imitação é, portanto, circunstancial e transitória. Pela força do *parecer*

³⁵ A partir da fotografia capturada por Alberto Korda, em 1960, a imagem do guerrilheiro argentino com olhar distante, de cabelos longos debaixo de uma boina com uma estrela, já virou ícone popular onipresente do século XX. Além de ser uma das fotos mais reproduzidas do mundo, a imagem de Che se tornou uma das mais usadas em publicidade de produtos dos mais variados. (MATOS, maio 2011).

³⁶ **kitsch** – (1) que se caracteriza pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, freq. com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético); (2) estilo artístico, tendência estética que apresenta estas características. (HOUAISS, 2009).

e pela falta de estabilidade do *ser*, o sujeito encontra-se em uma zona de representação sempre suscetível a mudanças. Parece-nos que essa incorporação que se dá na indumentária pode mesmo desmanchar-se no momento em que cada um daqueles tipos despede-se do espaço público e conclui seu “passeio de volta pra casa”.

Essa dispersão que vemos mais evidenciada na letra parece-nos manifestar-se também no arranjo da melodia, que começa por alguns jatos de som, rápidos e breves, lançados um a um; para, logo depois, integrarem-se num só arranjo de instrumentos e voz. Durante todo o desenvolvimento da canção, a tensão entre letra e melodia é temática³⁷, incitando assim o movimento do corpo do ouvinte, até o final, quando, no último e breve movimento da canção, a voz cessa e o som dos instrumentos parece, por assim dizer, desfazer-se. É quase como se tirássemos o som da tomada. Entendemos que haja um paralelo entre o sentido que construímos do arranjo melódico e o sentido de volubilidade e efemeridade próprio da organização da massa, que é encenada nessa canção.

Com efeito, o que vemos mais evidenciado na letra parece-nos manifestar-se na melodia do seguinte modo: inicialmente, os primeiros elementos chegam isolados, um a um; depois, rapidamente, passam a integrar-se, constituindo um todo que se movimenta de forma interligada; e, finalmente, o todo se desequilibra, se desintegra – para, talvez, fundar uma nova organização. Assim como, na melodia, cada instrumento em interação com os demais responde pela unidade da canção; na massa, os diversos sujeitos promovem o movimento, a energia, que constitui a massa. Mas, sendo instáveis os papéis, e, por conseguinte, transitórios os laços que os conectam, a massa tende a frequentes reconstruções.

Tempo e lugar de liberdade, o domingo e a praça localizam o espaço da cena, onde diversos tipos se somam e somem na diversidade própria da massa. O desejo de parecer encontra tantos ícones quanto os que se possa imaginar, mas deles se perde na constituição da massa.

Aqui retomamos aquela clássica frase que, para nós, tão magnificamente resume as construções da pós-modernidade – “Tudo que é sólido se desmancha no ar”. Escolhemos trazer para cá a análise dessa canção justamente por sua imersão nesse universo pós-moderno que proporciona o ambiente para o fenômeno da

³⁷ Na tensão temática, a voz investe na segmentação sonora das palavras, de forma que o som das consoantes torna-se bem marcado (TATIT, 2002).

tribalização. O pertencimento do enunciador a essa ambiência é, como vemos, indubitável, pois de nenhum outro tempo temos notícia de uma cenografia tão afinada com a cena urbana construída pela globalização.

E, agora focalizando a enunciação em si, vemos o enunciador investir na assunção dessa prática discursiva cuja cenografia a canção encena. Destacamos duas situações em que percebemos esse envolvimento do enunciador, ambas, como veremos a seguir, construídas a partir de uma embreagem muito sutil.

O refrão “na massa / some na massa” tem como elemento central o verbo “some”, que nos proporciona duas leituras: a) seguindo a flexão verbal do presente do indicativo, temos aí o sentido de *sumir*, mas b) também podemos ler esse verbo como *somar*, no imperativo afirmativo. E os dois sentidos são cooperativos em nossa interpretação, pois, percebemos que os tipos que formam a massa só podem ser vistos de perto; de longe, só se vê a massa. Daí o sentido de sumir. Por outro lado, a massa só existe pela união desses tipos. A partir da admissão desse segundo – mas não secundário – sentido, vemos que o enunciador, então, convoca seu coenunciador a “somar”, a acrescentar novos elementos à composição da massa.

Quase da mesma maneira e pelas mesmas formas flexionais, podemos ler em cada um dos verbos que conduzem os demais enunciados da canção tanto o sentido de descrição quanto o de interpelação dos tipos que perpassam a cena. A diferença – e por isso dissemos “quase” – está em todos esses outros casos manterem, em qualquer das duas leituras, o mesmo significado na raiz mórfica, enquanto em “some” temos dois significados distintos. Encontramos aí um primeiro sinal de embreagem do enunciador: a forma imperativa do verbo localiza-o na enunciação.

Com essa possibilidade de deslocamento da forma verbal indicativa para a imperativa, alterna-se a posição do enunciador na enunciação e também se modifica o conjunto da cena, que também se alterna entre duas perspectivas cenográficas. Em uma – com a forma indicativa –, temos o enunciador como observador dos tipos que passam, como se ele, posto à parte, assistisse ao desfile de todos aqueles diversos figurinos; na outra – com a forma imperativa –, o enunciador dirige-se ao coenunciador, como dissemos há pouco, interpelando-o.

Considerando a cooperação dessas duas leituras, admitimos um sujeito que, imerso na massa, alterna seu próprio ponto de vista, para ora observá-la, ora nela interferir. Nessa sutil alternância de papéis, o enunciador investe em um *ethos*

de pensador, cujo fiador, conhecendo e refletindo sobre a realidade da massa, autoriza-o a dirigir a atitude de seus coenunciadores.

No desenrolar da letra, outra estrutura nos chama a atenção: “todo mundo é eu”. Destacamos essa estrutura pela presença do embreante “eu”, pronome que, independentemente de sua posição na oração, ocuparia a função de sujeito oracional e, assim, determinaria a flexão “sou” para o verbo. Diferentemente de tal norma, nesse enunciado, “eu” é predicativo e o verbo “é” pode ser visto como sinal de igualdade, alinhando “todo mundo” e “eu” nesse mesmo universo que integra o ser e o parecer ser. Teríamos aí mais uma indicação de que o enunciador, embora pareça posicionar-se como mero observador, é ele também envolvido pela cena. Nesse sentido, aquilo que *parece ser* no outro constitui também o *ser* do enunciador – e vice-versa –, de forma que não se mostre possível distinguir os limites dos sujeitos encenados, assim como não o é entre o ser e o parecer ser de cada um desses sujeitos.

Mais do que observação, a canção promove uma reflexão sobre a constituição da massa, sobre como os sujeitos se representam e de como os símbolos distribuídos pela globalização permeiam o cotidiano das grandes cidades deste nosso globo. A cenografia construída na canção, imersa na ambiência da massa, envolve a enunciação no universo pós-moderno que dá vez à tribalização e, embora não possamos assegurar que o cancionista incorpore os valores da prática discursiva aí constituída, pensamos que o enunciador se mostre nessa imersão.

5.2.3 Exagerado

A canção *Exagerado* (ANTUNES, 2001, faixa 10) teve sua primeira gravação na voz de um de seus compositores – Cazuzza –, que a registrou em álbum homônimo, o primeiro de sua carreira a solo, em 1985. A diferença entre a interpretação originalmente gravada por Cazuzza (CAZUZA; NEVES; LEONI, 1985) e esta, mais recente, cantada por Arnaldo Antunes no álbum *Paradeiro* (ANTUNES, 2001) é gritante ou, poderíamos mesmo dizer, *silenciante*. Pois, enquanto a voz de Cazuzza incorpora a “paixão cruel, desenfreada” que se encena na letra da canção, Arnaldo Antunes parece satirizar esse sentimento “exagerado” da letra, ao investir em um canto de ritmo mais lento, arrastado, que se opõe nitidamente ao vigoroso arranjo levado por Cazuzza.

Única canção de nosso recorte a não ter na composição a autoria de Arnaldo Antunes, *Exagerado* recebe do cancionista um investimento vocal que, modificando o arranjo originalmente feito por Cazuzza, imprime nisso sua autoria – de modo semelhante ao que Costa (2001) concebe na ação dos intérpretes – e, com esse investimento, assume em um *ethos* que evidencia a oposição do enunciador ao discurso romântico.

Exagerado (Cazuzza/ Ezequiel Neves/ Leoni)

Amor da minha vida
Daqui até a eternidade
Nossos destinos foram traçados
Na maternidade

Paixão cruel, desenfreada
Te trago mil rosas roubadas
Pra desculpar minhas mentiras
Minhas mancadas

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado
Eu nunca mais vou respirar
Se você não me notar
Eu posso até morrer de fome
Se você não me amar

Por você eu largo tudo
Vou mendigar, roubar, matar
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais

Exagerado
Jogado aos teus pés
Eu sou mesmo exagerado
Adoro um amor inventado

Que por você eu largo tudo
Carreira, dinheiro, canudo
Até nas coisas mais banais
Pra mim é tudo ou nunca mais (ANTUNES, 2001, faixa 10)

A letra parece enunciar o amor romântico e, assim, traz expressões que declaram o sentimento exacerbado do enunciador pelo ser amado, como lemos em “Te trago mil rosas roubadas”. Envolvido nessa esfera romântica, o enunciador se diz capaz de abrir mão de qualquer coisa para ter a atenção e o amor de seu coenunciador, podendo mesmo renunciar à própria vida, caso não seja correspondido. Isso fica bem marcado na estrofe central da letra – “Eu nunca mais

vou respirar / Se você não me notar / Eu posso até morrer de fome / Se você não me amar” –, que traz o ápice do exagero sentimental enunciado nessa canção.

Desde a primeira estrofe da canção – “Nossos destinos foram traçados / Na maternidade” –, o enunciador declara-se original e eternamente ligado a seu par amoroso, atrelando sua existência a do outro. Há aí a idéia de complementaridade de um sujeito pelo outro. Na falta do outro, de acordo com a letra da canção, o sujeito se aniquila.

Diferentemente dessa dependência existencial entre os pares, na sensibilidade tribalista, a relação com o outro é de não dependência, de suplementação. Tal qual lemos na canção *Um a um* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 2), em que o enunciador promove a interação igualitária e prazerosa entre os parceiros da cena que analisamos um pouco mais adiante.

Na interpretação de Arnaldo Antunes para a canção *Exagerado* (ANTUNES, 2001, faixa 10), também notamos um investimento nessa relação de suplementação, uma vez que interpretamos o ritmo tomado pela voz do cancionista como uma sátira ao amor romântico, aparentemente declarado na letra da canção.

Uma leitura mais atenta mostra-nos, contudo, que trazer à tona a realidade de “mentiras” e de “amor inventado” – que vemos investida na letra – já se opõe à própria ideia de “destinos traçados”, de “paixão desenfreada” e, assim também, à valorização do sentimento sobre a razão – atitude que seria típica do romantismo. Essa interpretação de Arnaldo Antunes, portanto, descortina uma ironia já presente na letra, embora camuflada pela cenografia da declaração de amor, que aí é posta em primeiro plano.

O ritmo levado pela voz de Cazuzza (CAZUZA; NEVES; LEONI, 1985) – marcada pelas batidas da bateria e em diálogo com os sons da guitarra elétrica – aproxima o enunciador da exacerbação aí enunciada e contrapõe-se claramente ao arrastado melódico da interpretação gravada por Arnaldo Antunes em *Paradeiro* (ANTUNES, 2001), onde é acompanhado pelo dedilhado suave do violão de César Mendes e pelos “ruídos vespertinos do Candeal”.

A menção à origem dos ruídos incluídos na gravação é feita no próprio encarte do álbum e, acreditamos, não está ali à toa, nem na canção nem no encarte. Candeal é um bairro de Salvador – Bahia –, aqui indicando o chamado Candeal Pequeno, habitado por pessoas de baixa renda, onde Carlinhos Brown nasceu e orientou, além de outros projetos musicais e sociais, a formação do bloco Timbalada,

cujos ensaios, até meados da década de 1990, aconteciam em plena via pública, concentrando dezenas de jovens timbaleiros e envolvendo a comunidade local.

Os ruídos presentes na canção são muito sutis, quase imperceptíveis, se não estivermos de ouvidos bem atentos. São sons de cigarras, de palmas e vozes de crianças que parecem estar brincando, correndo, gritando pela rua. É final de tarde, em um bairro onde as pessoas interagem com seus vizinhos, crianças brincam na rua e ainda há árvores para receber as cigarras. A encenação de um ambiente comunitário, que – assim como a ironia da letra – está camuflada na canção, e também nos aproxima do espírito tribalista.

5.2.4 Se tudo pode acontecer

Se tudo pode acontecer (Arnaldo Antunes/ Paulo Tatit/ Alice Ruiz/ João Bandeira)

se tudo pode acontecer
se pode acontecer
qualquer coisa
um deserto florescer
uma nuvem cheia não chover

pode aparecer alguém
e acontecer de ser você
um cometa vir ao chão
um relâmpago na escuridão

e a gente caminhando
de mão dada
de qualquer maneira
eu quero que esse momento
dure a vida inteira
e além da vida
ainda de manhã
no outro dia
se for eu e você
se assim acontecer (ANTUNES, 2001, faixa 4)

Uma marcha³⁸ inicia e leva, até o final da canção, um mesmo e bem marcado ritmo, que parece simular as batidas do coração. Embora outros elementos se juntem à interpretação, como o som do violão e do teclado que acompanha a voz, ou mesmo o destaque dado à entrada mais melodiosa do saxofone, são os sons da

³⁸ **marcha** – composição em compasso binário ou quaternário, com forte acentuação no primeiro tempo, servindo como acompanhamento para desfiles militares, procissões etc. (HOUAISS, 2009).

caixa baixa³⁹ e dos chimbaus⁴⁰ que conduzem, em um só e repetido ritmo, o desenvolvimento de toda a canção.

Enquanto temos na melodia essa clara regularidade, a letra menciona a possibilidade de eventos improváveis, como o de “um deserto florescer” e “uma nuvem cheia não chover”. Ao lado de eventos como esses, o enunciador traz a possibilidade de acontecer alguém que o acompanhe, unida e descontraidamente, durante a vida inteira – e até mesmo “além da vida” –.

À primeira audição, podemos perceber aí uma adesão do enunciador ao ideal romântico de um par perfeito e eterno, como se esse enunciador se mostrasse disposto a esperar o tempo que fosse preciso para viver eternamente ao lado de seu par amoroso. Contudo, esse outro sequer participa da enunciação. A expressão “você”, que poderia remeter diretamente ao coenunciador, dele se distancia, tratada mesmo como uma abstração.

Em “pode alguém aparecer / e acontecer de ser você”, vemos que, embora “alguém” sugira indefinição e “você” não, ambos os pronomes sinalizam um mesmo sujeito – uma abstração do par idealizado, esse alguém indefinido por quem o enunciador parece esperar.

Assim como em *Exagerado*, o enunciador da canção só superficialmente parece posicionar-se no discurso do amor romântico. Ele aparenta expressar seu desejo de estar eternamente junto ao outro – como podemos observar na derradeira estrofe:

e a gente caminhando
de mão dada
de qualquer maneira
eu quero que esse momento
dure a vida inteira
e além da vida
ainda de manhã
no outro dia
se for eu e você
se assim acontecer (ANTUNES, 2001, faixa 4, fragmento)

No entanto, “você”, como dissemos há pouco, não é alguém já atingido, e sim alguém a ser atingido, a ser alcançado – é o alguém que supostamente satisfaz

³⁹ **caixa baixa** – também chamada de caixa clara, é um tipo de tambor que produz um som repicado, característico das marchas militares, geralmente usada na marcação dos contratempos ou na execução de células rítmicas ou exercícios musicais mais complexos.

⁴⁰ **chimbau** – originalmente chamado *hi-hat* (inglês), é um dos pratos da bateria, que tem a função de conduzir o ritmo.

às condições de par ideal. Segundo a canção, o acaso, então, é o que faria a realização do sentido centrado na expressão “você”, que é uma idealização do par almejado pelo enunciador. Acontece que a canção coloca em uma mesma perspectiva a possibilidade de acontecer esse alguém e de acontecer outros eventos normalmente tidos como improváveis, ou mesmo impossíveis.

se tudo pode acontecer
 se pode acontecer
 qualquer coisa
 um deserto florescer
 uma nuvem cheia não chover
 pode aparecer alguém
 e acontecer de ser você (ANTUNES, 2001, faixa 4, fragmento)

O trecho que destacamos anteriormente poderia mesmo nos levar ao reconhecimento do discurso romântico, contudo, ao atentarmos para a perspectiva dada à possibilidade de realização desse ideal, vemos que, de fato, há aí certa ironia. Nessa canção, pelo que vemos, o enunciador coloca-se em oposição ao sujeito romântico, denunciando a inviabilidade de se constituir um par que o acompanhe, de um mesmo jeito, pela vida inteira.

Notamos três principais investimentos que atuam para a construção desse sentido na canção. Embora só tenhamos destacado até aqui o sentido da letra, dois desses investimentos nós já mencionamos – a regularidade, expressa pela marcha; e a probabilidade do impossível, expressa pela letra. O terceiro elemento, que viemos articular aos demais nessa construção, é o tratamento melódico da voz.

Embora não tratemos aqui de analisar detalhadamente a tensão entre letra e melodia, podemos observar que, enquanto o ritmo marcado pela marcha é segmentado; a voz prolonga a duração das vogais e, investindo assim na *modalidade do ser*⁴¹, o cancionista parece mesmo envolver-se na sentimentalidade de estar com o outro.

É claro, segundo nossa análise, que essa adesão não encontra coerência na letra. E o mais interessante é que a marcha, com sua persistente regularidade, justamente se opõe à imprevisibilidade de realização desse sentimento, assim como de qualquer outro dos improváveis fenômenos a que se refere a letra. De forma que, se podemos reconhecer certa disjunção entre o dito na letra e os impulsos melódicos da voz, a marcação do ritmo, por outro lado, dá base, não somente ao andamento

⁴¹ Quando, na tensão letra-melodia, o cancionista amplia a duração e a frequência da voz, ele, assim, imprime na progressão melódica a modalidade do /ser/ (TATIT, 2002).

da melodia – como já lhe é a função primeira – mas consolida a força da regularidade a que o enunciador adere e que o afasta a possibilidade de realização desse par ideal, assim como a de outros eventos não menos improváveis. A voz atua, então, como uma estratégia de disfarce para a oposição do enunciador ao discurso romântico, cuja evidência talvez dificultasse a adesão do público.

O sujeito desse discurso, portanto, é aquele que apoia suas expectativas no real e não no ideal. Mesmo que possamos supor seu desejo de que aquele par perfeito aconteça, o enunciador deixa claro seu reconhecimento de que isso é pouco provável. De forma característica ao sujeito tribalista, esse enunciador reconhece a instabilidade das relações, uma vez que não aposta na eternidade dos laços nem no amor ideal. Ao contrário, investe no reconhecimento da regularidade que rege os acontecimentos naturais, como não deixa de ser na própria relação amorosa.

5.2.5 Um a um

Um a um (Araldo Antunes/ Carlinhos Brown/ Marisa Monte)

Minha tribo, meus queridos tribalistas

Eu não quero ganhar
 eu quero chegar junto
 Sem perder
 Eu quero um a um
 Com você
 No fundo
 Não vê
 Que eu só quero dar prazer
 Me ensina a fazer
 Canção com você
 Em dois
 Corpo a corpo
 Me perder
 Ganhar você
 Muito além do tempo regulamentar
 Esse jogo não vai acabar
 É bom de se jogar

Nós dois
 Um a um
 Eu não quero ganhar
 Eu quero chegar junto
 Sem perder
 Eu quero um a um
 Com você
 No fundo
 Não vê
 Que eu só quero dar prazer

Me ensina a fazer

Canção com você
 Em duo
 Pouco a pouco me perder
 Ganhar você
 Esse jogo não vai acabar
 É bom de se jogar

Nós dois
 Um a um

*Me ensina a fazer
 Canção com você
 Em dois, em duo
 Em duo, em dois (ANTUNES, 2007a, faixa 7)*

Dentre as duas gravações disponíveis da canção *Um a um*, escolhemos focalizar a análise sobre a versão do álbum *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007a, faixa 7), embora também façamos alguma menção ao álbum *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002a, faixa 2), onde foi originalmente difundida. A predileção deve-se, primeiramente, ao acréscimo de um chamamento que introduz a canção, fazendo emergir a cena englobante assim como a relação tribalista entre os intérpretes; e deve-se, ainda, à própria agradabilidade da audição – coisa, talvez, bem pessoal.

O álbum *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007a) é resultado de uma gravação que, embora feita em estúdio, dá-se ao vivo. À primeira vista, uma contradição, pois, “no estúdio” e “ao vivo” usualmente indicam modos bem diferentes de se gravar canções. No estúdio, costumamos ter diferentes momentos de gravação para as vozes e instrumentos que interpretam a canção e que, só posteriormente, serão mixados em um mesmo arranjo; enquanto uma gravação ao vivo pressupõe o registro simultâneo de todos os sons que compõem a canção, podendo mesmo captar sons que eventualmente sejam acrescentados pela participação do público ou pelo improvisado dos artistas.

No caso do álbum *Ao vivo no estúdio* (ANTUNES, 2007a), a produção reúne, no estúdio, elementos de uma execução ao vivo. Dessa forma, a gravação é feita no estúdio mas ao modo de uma gravação ao vivo. Assim, aliadas à qualidade sonora do estúdio, há a presença de público e, principalmente, a interação simultânea de todos os artistas envolvidos na interpretação, feita em um único dia, no Mosh Studios (São Paulo). Com essa interação direta, temos muito mais naturalidade à interpretação, que é ainda acentuada pela presença de público no estúdio.

Destacamos essa estratégia da produção, por entendermos que gravar ao vivo representa registrar o presente tal como ele é, ou melhor, da forma que melhor se aproxime de sua representação. Esse desejo de viver intensamente o presente – já o comentamos em outros trechos desta dissertação – está intrinsecamente ligado à sensibilidade tribalista que ora focalizamos.

E, por falar nisso, é em uma indicação textual com o tribalismo que percebemos a emersão da cena englobante a que nos referimos logo no início desta análise. Arnaldo Antunes introduz a canção *Um a um* com o apelativo “Minha tribo, meus queridos tribalistas”. O vocalista, assim embreado, dirige-se a seus interlocutores, interpelando-os e mencionando a relação existente entre eles. Relação nada mais nada menos do que tribalista.

Esse apelativo, podemos entendê-lo como uma anúncia da entrada de Marisa Monte e Carlinhos Brown, coautores de Arnaldo Antunes nessa canção, que são assim convidados a participarem da interpretação. Observando esse chamamento e, logo a seguir, a resposta do público presente – que ovaciona o momento com aplausos, assovios e uivos de aprovação –, podemos imaginar os dois cancionistas entrando e, já no “palco”, agradecendo a recepção do público.

A embreagem do enunciador nesse chamamento, ao mesmo tempo em que traz à tona a cena englobante de um palco de show musical, evidencia também a relação tribalista existente entre os três cancionistas. Relação essa que podemos estender ao público, que parece também incorporar o sentido compartilhado pelo trio.

A proximidade entre esses cancionistas também está presente no encarte do álbum – uma foto de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown apresenta o trio enlaçado num único abraço, um abraço triádico.

Vamos, agora, nos aproximar um pouco mais da canção *Um a um*. Nela, elementos da esfera lúdica são transpostos para a esfera literomusical, onde constroem novas relações de sentido. Jogo e canção se aproximam no objetivo de se ter prazer no fazer; e se afastam entre a proposta do embate e a do empate, respectivamente relacionados ao jogo e à canção, da forma como é proposta pelo enunciador. Isso porque, no jogo, embora o empate seja possível, o que se busca é a dominação de um participante sobre o outro; e, como veremos, é outro o caminho procurado na cena dessa canção.

O enunciador é um cancionista que se dirige a outro com quem deseja compartilhar o fazer canção. Adentrando a esfera do jogo – através de expressões como “ganhar”, “perder”, “um a um”, “jogo”, “jogar” –, desvia os sentidos usuais do universo da competição para o da cooperação. A proposta de parceria entre os cancionistas não se pauta em qualquer gênero ou tema, mas em uma maneira de fazer – “Um a um”. O enunciador propõe um fazer junto em que haja igualdade na participação e envolvimento mútuo.

Ao lado de “Um a um”, analisamos as expressões “Chegar junto”, “Com você”, “Em dois”, “Corpo a corpo”, “Nós dois”, “Em duo”, que promovem o envolvimento entre os coenunciadores. Especialmente em “Corpo a corpo”, cuja estrutura sintática se assemelha a de “Um a um”, percebemos uma influência sobre o sentido tomado para essa última expressão, que interpretamos em parte como uma *(re)apresentação* do sentido de “Corpo a corpo” – uma interação física muito aproximada entre dois elementos igualmente dispostos e mutualmente relacionados. Esse sentido de interação equilibrada entre as partes não aconteceria com uma estrutura do tipo “um e um”, que não destaca o sentido de interação, apenas adiciona uma coisa a outra, podendo mesmo fazer sumir o indivíduo. Em “um a um”, cada um permanece inteiro, e a interação de ambos é que promove algo maior do que qualquer dos dois e, ainda, do que a soma das partes.

O sentido de aproximação e interação fica, nessa direção, muito mais forte do que o de oposição. “Um a um” remete-nos ao empate, ao equilíbrio entre duas forças que se encontram. Então, há sim certa oposição – uma vez que temos a heterogeneidade de dois elementos –, mas não um embate. O que o enunciador propõe é justamente o encontro, a comunhão de seu fazer artístico ao de seu coenunciador. O enunciador não quer ganhar nem perder, quer construir junto, sem disputa, sem concorrência, sem dependência. É o que nos confirma o trecho “Eu não quero ganhar / Eu quero chegar junto / Sem perder”. O enunciador não quer ganhar nem perder; quer construir junto, sem disputa.

No DVD do álbum *Tribalistas* (ANTUNES; BROWN; MONTE, 2002b), há uma cena de Marisa Monte e Arnaldo Antunes decidindo, juntos, a interpretação de *Um a um*. A cena mostra um cancionista apresentando uma sugestão ao outro, que concorda de maneira tão harmoniosa com o que lhe apresentado, que até passa a impressão de que seja como se a ideia sugerida houvesse partido dele mesmo, em um entendimento bem sincronizado. Talvez seja até desnecessário dizer – mas, por

via de dúvidas, dizemos – que percebemos a apresentação dessa cena como uma reiteração na cena englobante do que a canção diz na cenografia.

Assim como no tribalismo propõe-se a participação igualitária tanto nos direitos quanto nos deveres dos membros da comunidade; na canção *Um a um*, o enunciador promove esse igualitarismo como base do fazer artístico. A orientação é de que a interação entre os cancionistas seja de independência e autonomia, embora juntos.

Por seu lado, o outro cancionista – coenunciador dessa cena – parece ter uma perspectiva do fazer artístico diferente da que propõe o enunciador. É o que notamos, mais evidentemente, a partir do trecho “No fundo / Não vê / Que eu só quero dar prazer”. Dessa forma, entendemos que o enunciador queira despertar no coenunciador a incorporação de sua atitude interativa.

Assim como em *Atenção*, que analisamos um pouco mais adiante, percebemos certo *ethos* advertidor dirigido ao público, na canção *Um a um* encontramos um *ethos* orientador da interação com o outro. Em ambos os casos, vemos o interesse em definir uma direção a seguir.

Na execução da canção, temos as vozes de Arnaldo Antunes, Marisa Monte e Carlinhos Brown seguindo uma melodia que se desenvolve em um movimento pendular. Duas forças se equilibram, pra lá e pra cá, “um a um”. Mais do que na gravação do álbum *Tribalistas*, em *Ao vivo no estúdio*, o agudo e o grave das vozes de Marisa Monte e Arnaldo Antunes se evidenciam sobre a de Brown na extensão da canção. Nisso, podemos perceber a reiteração da imagem de um pêndulo, em que a voz de Brown seria o eixo a sustentar o movimento entre o agudo e o grave das outras duas vozes, de forma semelhante ao que nos mostra a estrutura sintática de “um a um”, em que a preposição “a” seria o eixo a sustentar a relação entre os dois termos que liga.

Para construirmos esse sentido, é interessante notarmos que as vozes do trio distinguem-se gradualmente na altura, de forma que temos em Marisa Monte a voz mais aguda, em Arnaldo Antunes a mais grave e em Carlinhos Brown a voz em uma altura intermediária em relação às de seus parceiros. Entendemos que não seja por acaso o arranjo dado a essas vozes. A interação entre os cancionistas fica, assim, simbolizada em um movimento equilibrado entre forças simetricamente opostas e sustentadas por um eixo que, alternadamente – como em um pêndulo

simples – separa-as e une, com igual intensidade e duração, num “jogo que não vai acabar”, embora sejam diferentes as suas ‘massas’, queremos dizer, alturas.

5.2.6 Agora

Agora (Araldo Antunes)

já passou (ANTUNES, 1993, faixa 23)

A letra da canção⁴² *Agora* (ANTUNES, 1993, faixa 23) é mesmo só isso – “já passou”. Na execução, somente voz e programação sonora são os instrumentos utilizados. Nenhuma guitarra, violão ou berimbau. No encarte, junto às informações técnicas da canção, há uma imagem retangular, como suporte para o texto “agora outro agora”, escrito em três linhas onduladas e sobrepostas. A imagem – fotográfica – parece ser a vista superior de um bloco de carnaval, com incontáveis participantes vestidos de branco, dos quais apenas um – posto bem na base central do recorte visual – mira a câmera que o fotografa.

Figura 6 - encarte do álbum Nome (2)



Fonte: Antunes, 1993.

E nós, mirando a canção em si, notamos que a gravação é resultante da programação sonora através da qual o cancionista fragmentou o registro da voz e construiu o efeito que ouvimos na gravação registrada no álbum *Nome* (ANTUNES, 1993). Como resultado, a voz parece a fala de uma pessoa gaga. Esse efeito de gagueira é muito mais acentuado do que o comum, de forma que, após algumas

⁴² Embora tratemos *Agora* como canção, sua estrutura não segue o que se costuma esperar desse gênero. Assim como as demais composições do álbum *Nome*, parece-nos algo entre uma canção e um poema. E vale ainda dizer, cá a comparação é a um poema nada tradicional.

duras tentativas, até desistimos de registrar aqui uma escrita que o representasse. Durante cerca de um minuto e meio, a voz parece tentar pronunciar as palavras, que lhe escapam, como se não houvesse tempo suficiente onde cada uma coubesse inteira.

Sabemos que essa não simultaneidade é própria mesmo da linearidade do signo linguístico, em cujo eixo sintagmático as unidades sucedem-se umas às outras. E isso, de fato, não é um problema para a execução de uma canção. Mas o importante aqui é observamos o efeito de sentido que pode ser construído em se trazer à tona essa peculiaridade da língua, que, na canção, dialoga com o tema da transitoriedade do tempo, tão caro ao tribalismo.

Paralelamente, se observarmos a composição da imagem que acompanha a canção no encarte (Figura 6), podemos focalizar o olhar sobre o rosto daquele único participante voltado para a câmera. Ali está o registro de um presente, de um “agora”, que, certamente, “já passou” e desapareceu em meio à multidão de outros participantes daquele suposto bloco de carnaval.

A canção, por meio da voz, encena a incapacidade de o enunciador dominar o tempo. Sua ação se dá em sucessivos ‘agora’, que passam, um a um, em um encadeamento linear, tal qual denuncia a linearidade do signo linguístico. A imagem do encarte congela um instante, que, somente por um meio assim, é possível revisitar. Ela também denuncia essa sucessão de ‘agora’, não apenas pelo enunciado “agora/outro/agora”, mas também pela própria cena fotografada – o olhar daquele único folião que parece fitar o observador poderá, no instante seguinte ao da fotografia, perder-se em meio à multidão.

Nessa direção, encontramos na canção *Agora* uma reflexão acerca do movimento incessante do tempo, em que o presente – aí representado pelo título *Agora* – a todo instante torna-se passado e assume o futuro, *ad infinitum*. O foco no presente como – apesar de sua efemeridade – o único tempo apreensível é o que nos remete ao tribalismo.

O enunciador, contudo, é o sujeito que enfrenta a tentativa de superar a transitoriedade do presente. Durante todo o desenvolvimento da canção, sua voz parece querer concentrar em um só tempo todas as unidades discretas que formam a estrutura “já passou”. Inutilmente. A canção evidencia a impossibilidade de fazê-lo, destacando, assim, um conceito básico do tribalismo – o *carpe diem*.

5.2.7 Atenção

Atenção (Arnaldo Antunes/ Alice Ruiz/ João Bandeira)

Atenção
Essa vida contém
cenas explícitas de tédio
Nos intervalos da emoção

Atenção
Quem não gostar
que conte outra,
encontre, corra atrás,
enfrente, tente, invente
sua própria versão

Aqui não tem
segunda sessão
Aqui não tem
segunda sessão (ANTUNES, 2001, faixa 1)

Embora por uma estratégia discursiva um tanto diferente, assim como na análise da canção *Agora*, nesta análise também observamos a adesão do cancionista ao tribalismo pelo investimento no *carpe diem*.

A canção *Atenção* (ANTUNES, 2001, faixa 1) explora a cenografia da apresentação de um espetáculo, em que temos como enunciador alguém que, recepcionando o público, faz advertências sobre esse espetáculo e incita o público, coenunciador dessa cena, a nele posicionar-se. O tom de advertência é construído a partir da chamada “Atenção”, palavra que, localizada no início das duas primeiras estrofes e cantada pelo cancionista de forma bem compassada, anuncia o que se diz a seguir.

Na primeira estrofe, expressões como “cenas explícitas” e “intervalos” nos remetem para o campo discursivo do *teatro* ou da *televisão*. O enunciador apresenta ao público o conteúdo do espetáculo, destacando o que é principal – “emoção” – do que é secundário – “tédio” –, mas inevitável. Já na segunda estrofe, a canção nos leva para o campo da *contação de histórias*, com a expressão “quem não gostar que conte outra”, típico epílogo das contações. É neste momento que o apresentador incita o público a atuar no espetáculo, construindo “sua própria versão”.

Retomando o campo do *teatro*, ou da *televisão*, a terceira e última estrofe da canção – embora não seja como as anteriores iniciada pela palavra “Atenção” – reitera e acentua o tom de advertência, com o enunciado “Aqui não tem/ segunda sessão”. De acordo com esta leitura, o espetáculo pode ser simplesmente assistido

ou – e é o que a canção suscita – também receber a interação do público, que deixa de ser mero espectador para tornar-se ator do espetáculo, posto na canção como uma oportunidade única.

O tom de advertência a que nos referimos no início desta análise é sustentado pela figura do apresentador, cujo conhecimento presumido e papel que lhe é atribuído autorizam-no a prever o espetáculo que virá. Enquanto o apresentador tem um papel que pressupõe o profundo conhecimento do espetáculo que ele anuncia, o público é tomado como um sujeito a quem se precise despertar para a responsabilidade de sua própria participação no espetáculo. Assim, a canção investe em um *ethos* advertidor, que, a partir da exploração do papel de apresentador na cenografia da recepção do espetáculo, procura direcionar a atitude a ser incorporada pelo público.

Embora os termos que sustentam a cenografia da canção estejam no campo do teatro, da televisão ou da contação de estórias, o “espetáculo” aí encenado é a vida, referência que está bem definida no início da primeira estrofe, pela expressão “Essa vida”, que parece ser recuperada pelo dêitico “Aqui”, no final da canção.

Considerando que a canção se refere à vida, e não exatamente ao espetáculo artístico cuja cenografia ela explora, entendemos que o enunciado indica duas possibilidades de participação do sujeito: em uma, a vida e o sujeito simplesmente existem e, em outra, a vida é construída pelo sujeito. Ao lado disso, a canção avisa que essa construção se dá no “aqui e agora”, pois não há outro tempo em que se possa viver a mesma experiência ou, igualmente, em que se possa ter a mesma oportunidade.

Lembremos de que a ideia de *carpe diem*, no tribalismo, é associada a uma atenção especialmente voltada para reconhecer o presente como único tempo efetivo e, assim, para usufruir responsavelmente das oportunidades que ele oferece. As construções individuais no cotidiano são, para o Sujeito tribalista, o que constitui sua contribuição para o estabelecimento da qualidade de vida, tanto no âmbito pessoal quanto no coletivo, que, por sinal, são tidos como indissociáveis.

Assim, entendemos que, por meio dessa metáfora da vida pela arte, a incitação do enunciador para que o público participe ativamente do espetáculo é, junto à advertência de que aquela é a oportunidade única, uma defesa do *carpe diem* tribalista. Esse caráter de oportunidade única, expresso em “Aqui não tem /

segunda sessão”, percebemos na canção como o que diferencia a vida da arte. Aparentemente, a arte costuma ser revisitada: uma peça teatral pode ser exibida em várias sessões, em diversas salas públicas ou particulares; e uma estória pode ser contada várias vezes, e até por pessoas diferentes. Contudo, permanece a questão: Todas essas “sessões” trazem a mesma experiência?

5.2.8 Envelhecer

De modo geral, apresentamos a letra das canções em coluna alinhada à esquerda, seguindo, do respectivo encarte ou *site*, a mesma distribuição dos “versos” e a marcação de iniciais maiúsculas, quando há. No caso da canção *Envelhecer* (ANTUNES, 2009, faixa 7), chamou-nos atenção a formação da figura de uma ampulheta pelo entorno da letra. E, por ser o tempo o principal aspecto analisado nessa canção, preservamos a formatação centralizada trazida do encarte do álbum *Iê iê iê* (ANTUNES, 2009).

Envelhecer (Arnaldo Antunes/ Marcelo Jeneci/ Ortinho)

a coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer
a barba vai descendo e os cabelos vão caindo pra cabeça aparecer
os filhos vão crescendo e o tempo vai dizendo que agora é pra valer
os outros vão morrendo e a gente aprendendo a esquecer

não quero morrer pois quero ver
como será que deve ser envelhecer
eu quero é viver pra ver qual é
e dizer venha pra o que vai acontecer

eu quero que o tapete voe
no meio da sala de estar
eu quero que a panela de pressão pressione
e que a pia comece a pingar
eu quero que a sirene soe
e me faça levantar do sofá
eu quero por Rita Pavone
no ringtone do meu celular
eu quero estar no meio do ciclone
pra poder aproveitar
e quando eu esquecer meu próprio nome
que me chamem de velho gagá

pois ser eternamente adolescente nada é mais demodé
com os ralos fios de cabelo sobre a testa que não pára de crescer
não sei porque essa gente vira a cara pro presente e esquece de aprender
que felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr
(ANTUNES, 2009, faixa 7)

Encontramos na canção *Envelhecer* (ANTUNES, 2009, faixa 7) a oposição entre duas tendências de o sujeito lidar com o tempo: a) o sujeito aceita que o tempo passa e, juntamente a outras mudanças trazidas por isso, as pessoas envelhecem; e b) o sujeito nega a passagem do tempo.

A letra começa com “a coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer”. Dentre outras expressões presentes na canção, esta é diretamente atrelada aos valores da comunidade de que participa o enunciador, pois é usada quando nos referimos a algo que está em moda, que é considerado atual no conjunto de opiniões e gostos compartilhados coletivamente. Sabemos que não é em todos os grupos sociais que as pessoas aceitam o envelhecimento com naturalidade; e muito menos frequentes são os casos em que encontremos, como nessa canção, admiradores do envelhecimento. Esse valor que o enunciador assume é contrário ao discurso que costumamos ver na mídia ou nas conversas familiares, mas encontra ressonância no discurso tribalista, tanto no que tange a responsabilidade com o próprio bem-estar no mundo quanto com a dedicação ao presente como único espaço efetivo.

Em posição oposta, está uma gente que “vira a cara pro presente”. Por meio dessa outra expressão, localizada no final da letra, a canção contrapõe aquela maneira de ser com a de pessoas que, comportando-se como se ainda fossem adolescentes, não aceitam “que felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr”. Se no início da letra, a canção introduz um posicionamento valorizado pelo discurso do enunciador; nessa última estrofe, há menção ao posicionamento que a ele se opõe. É até interessante lembrar que, no encarte do álbum, a escrita da letra tem um formato que se assemelha ao de uma ampulheta, em que as estrofes que concentram cada um desses dois posicionamentos encontra-se em locais simetricamente opostos.

Nessa mesma oposição entre a primeira e a última estrofe da canção, as expressões “a coisa mais moderna” e “nada é mais demodé” sinalizam, respectivamente, o que merece apreço e o que deve ser evitado. Vemos, assim, a adesão do enunciador a um posicionamento de aceitação e admiração pelo passar do tempo, sem o qual os fatos não teriam como acontecer. Assim, o enunciador parece mesmo gostar de ser incomodado.

O ritmo da canção é levado pelas batidas fortes e rápidas da bateria. O som é de vitalidade, com alguns momentos de impacto, que parecem acompanhar o

desenvolvimento do sentido enunciado na letra. Tal qual no desenho da ampulheta, a melodia se inicia mais larga do que no centro, onde se afunila, se adensa, para novamente ganhar espaço e, então, concluir a canção. Embora a vitalidade esteja presente em todo o desenvolvimento da melodia, é possível perceber mudanças na aceleração do ritmo, que é mais suave na introdução e no encerramento; e intensifica-se no corpo central da canção, onde, justamente, adensa-se também o sentido de viver intensamente o que vier – “eu quero que o tapete voe / no meio da sala de estar / eu quero que a panela de pressão pressione / e que a pia comece a pingar / [...]”.

A canção *Envelhecer* traz à tona alguns fatos que costumam incomodar as pessoas e, portanto, serem encarados como negativos – envelhecer; ter os cabelos caindo; presenciar um ciclone; esquecer o próprio nome; ser chamado de velho gagá. Contudo, o enunciador diz querer viver tudo isso, não exatamente por opção mas por aceitação e curiosidade acerca da realidade. Como podemos observar no seguinte trecho:

não quero morrer pois quero ver
 como será que deve ser envelhecer
 eu quero é viver pra ver qual é
 e dizer venha pra o que vai acontecer (ANTUNES, 2009, faixa 7, fragmento)

Embora os fatos que mencionamos não sejam em si apresentados como elementos positivos, a interação com eles representa vitalidade e, portanto, é oposta à morte. Envelhecer é viver; não envelhecer é morrer. E é nessa direção que o enunciador quer “dizer venha pra o que vai acontecer”.

Ao dizer “eu quero por Rita Pavone/ no ringtone do meu celular”, o enunciador promove a união entre o antigo e novo. A música dos anos 60 pode ser considerada ultrapassada na época dos aparelhos celulares, assim como o enunciador poderia ser considerado antiquado pelos convivas de hoje, mesmo por aqueles que sejam também de sua geração. Com isso, o que a canção nos mostra a despreocupação do enunciador frente ao possível julgamento de um discurso contrário ao seu posicionamento.

No próprio uso de fórmulas como “a coisa mais moderna que existe” – que por si já marcam certas épocas e comunidades –, assim como pela presença de outras expressões como “ringtone” e “Rita Pavone”, a linguagem do enunciado localiza o enunciador em um tempo e um estilo próprios de sua geração. Temos aí

um sujeito urbano que vive no século XXI e une ao presente influências de experiências dos anos 60 ou 70.

Além da forte presença dessas expressões a que nos referimos, a letra se constrói no presente do indicativo. Entendemos que isso privilegia o foco no presente, ainda mais acentuado no que poderíamos chamar de uma espécie de presente contínuo – formação composta por um verbo no presente seguido de outro no gerúndio –, estrutura que indica-nos uma atualização contínua do presente.

Parece-nos inegável a defesa do *carpe diem* pelo enunciador. Essa expressão, que atribuímos à sensibilidade tribalista, refere-se à atitude de aproveitar as oportunidades do momento presente, ou seja, de viver intensamente o presente de acordo com o que ele nos oferece. Isso não quer dizer o mesmo que desconsiderar o passado ou o futuro. Como vemos na canção, o enunciador mostra-se atento ao passar do tempo e às mudanças que essa passagem traz.

Na verdade, uma atitude imediatista e consumista estaria bem de acordo com o posicionamento que lhe é oposto – o do sujeito que quer viver hoje algo que já, ou ainda, não lhe está disponível, como acontece em querer “ser eternamente adolescente”, que marca o posicionamento a que opõe o enunciador. Preso a uma realidade passada que, portanto, já não é realidade, esse Sujeito esgota suas forças – tentando tirar leite de pedra⁴³ – e deixa, dessa forma, de usufruir o que realmente dispõe.

Ao mesmo tempo em que encontramos enunciada a inevitabilidade do envelhecimento, encontramos também uma perspectiva positiva desse processo. O enunciador apresenta a perda de algo que lhe é caro como oportunidade para que ele ganhe outra vantagem. É o que percebemos no trecho “a barba vai descendo e os cabelos vão caindo pra cabeça aparecer”, em que uma proteção física – os cabelos – é substituída por uma proteção mental – a sabedoria –, aí representada pela expressão “cabeça”.

Enquanto seu Outro cultua a eterna juventude, o enunciador valoriza o amadurecimento e, percebendo que “felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr”, reconhece as mudanças desagradáveis e agradáveis que vêm em consequência disso.

⁴³ “Tirar leite de pedra” é uma expressão popular no Brasil, que significa fazer algo impossível.

6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de apresentarmos algumas considerações que sintetizem os resultados da análise, queremos reconhecer a importância de termos adotado a perspectiva da AD para o desenvolvimento deste trabalho. Essa orientação teórica veio, passo a passo, nos permitindo alcançar clareza na interpretação das canções, assim como apurar nossa compreensão de como os investimentos discursivos colaboram para a construção do sentido.

Em nossa interpretação, focalizamos a categoria *posicionamento*, mas, para contemplá-la, várias associações se fizeram presentes. Vemos que, assim como a própria teoria tem natureza transdisciplinar, a análise de um investimento discursivo inevitavelmente traz à tona quase todas as outras categorias de análise do discurso.

Procuramos seguir o caminho do reconhecimento das temáticas mais recorrentes nos álbuns ao reconhecimento de como o enunciador se posiciona sob essas temáticas. Para tanto, consideramos os investimentos na cenografia, no *ethos* – especialmente no que se refere ao investimento vocal e ao tom –, assim como também observamos a tensão entre letra e melodia – que é uma relação específica do gênero canção – e as relações que percebemos construídas também na composição do encarte dos álbuns ou na emergência da cena englobante de produção ou de execução desses álbuns e canções.

Dos temas reconhecidos, destacamos aqueles mais propícios a nos revelar a *ausência* ou a *presença* do posicionamento tribalista. Assim, temas relacionados à passagem do tempo, à natureza dos relacionamentos interpessoais e a conceitos da pós-modernidade nos foram particularmente caros, uma vez que se referem a aspectos determinantes para a constituição do tribalismo, seja pela referência à ambiência em que este se funda, seja pela referência às instâncias dessa ambiência em que se destaca o Sujeito tribalista.

A análise das canções mostra-nos a construção de um sujeito atento ao caráter transitório da existência, destacando essa transitoriedade nos âmbitos do próprio tempo, do espaço e das relações interpessoais. Seu posicionamento não é o de simplesmente reconhecer que o tempo passa incessantemente. O que vemos na canção de Arnaldo Antunes é uma atenção especialmente dedicada à importância de se saber que o presente é o único momento que de fato temos para agir no

mundo. E, assim consciente da inevitabilidade do resultado de suas escolhas, o sujeito não descarta os vínculos com o passado nem a responsabilidade com o futuro, apenas não antecipa este nem se prende àquele.

Também no âmbito das relações amorosas, o enunciador investe na transitoriedade, não no sentido de amores fortuitos, mas no sentido de não se ter garantia da perpetuidade da união entre duas pessoas. Embora invista na plenitude e no compromisso do *estar-junto*, o sujeito percebe a relação amorosa, assim como qualquer outro aspecto da vida, na mesma dimensão do *aqui-e-agora*.

Além do caráter de transitoriedade, no âmbito da relação amorosa, o enunciador investe em uma relação de “carne e osso”, não idealizada, em que se adere à independência e não competitividade entre os parceiros, portanto, onde prevalece a ausência de competição e o investimento na cooperação. Nesse âmbito, reconhecemos como seu Outro o Sujeito romântico, a que o enunciador de algumas canções analisadas – como *Exagerado* e *Se tudo pode acontecer* – satiriza, ao mesmo tempo em que se apoia em cenografias e subgêneros da canção romântica, como a lançar uma isca ao coenunciador que incorpora esse discurso.

Sob os temas *massa* e *tribalismo* – conceitos que consideramos estreitamente ligados no universo pós-moderno – a canção de Arnaldo Antunes traz a enunciação de cenas que, seja na exploração da cenografia ou até mesmo na emersão da cena englobante, fazem incorporar, enunciador e coenunciador, o discurso tribalista.

Os sentidos que pudemos alcançar pela análise das canções – considerando a natureza intersemiótica letra-melodia-imagem dos álbuns em que essas canções são registradas – permitem-nos depreender vínculos entre os investimentos reconhecidos nas canções e a formação discursiva tribalista.

Esses investimentos, como demonstramos na explicitação da análise, acontecem em diversos âmbitos da enunciação. Algumas vezes, encontramos a relação com o discurso tribalista diretamente representada na escolha da temática das canções ou mesmo nos chamamentos trocados entre os cancionistas que, na cena englobante, parecem manifestar sua adesão ao tribalismo. De maneira mais difusa, essa adesão ao tribalismo também pode ser reconhecida na exploração de outras temáticas que, sendo menos específicas de suas práticas sociais, nesse discurso, assumem um posicionamento bastante característico.

A tribalização se constitui na canção de Arnaldo Antunes também na cenografia que dá corpo à letra, no *ethos* construído pelo papel do enunciador – em que incluímos o arranjo dado à voz –, ou mesmo na relação de camuflagem entre a cenografia e a cena genérica, que por não poucas vezes percebemos presente na enunciação.

A camuflagem, na verdade, apresenta-se na canção de Arnaldo Antunes não somente através desse jogo entre cenografia e cena genérica, mas também pode ser notada na relação nem sempre harmoniosa entre letra e melodia e, ainda, na sobreposição de vozes que, em volumes diferenciados, também diferenciam a explicitude do posicionamento assumido pelo enunciador. Consideramos que essa seja mesmo uma estratégia que considere vários planos, ou níveis, de interpretação para a canção. Nesses casos, a canção parece vincular-se ao discurso a que ela, no fundo, se opõe. O que pode facilitar a adesão de um público mais abrangente.

Por essas considerações, e com base na análise das referidas canções que compõe nosso recorte do *corpus*, concluímos pela validade de indicarmos o posicionamento tribalista como tendência do *pop* nacional. E acrescentamos que, embora este trabalho tenha se dedicado especificamente à obra literomusical de Arnaldo Antunes, a partir desta nossa análise, outros cancionistas – como certamente o são Marisa Monte e Carlinhos Brown – podem mais facilmente ser reconhecidos nessa mesma prática discursiva.

As idéias de Maffesoli (2006), como ele mesmo caracteriza, pertencem a uma tendência sonhadora da Sociologia, com a qual em muito nos identificamos. Até mesmo a canção *Tribalistas*, em “Os tribalistas saudosistas do futuro”, mostra-nos uma perspectiva otimista, de busca da atualização de atitudes da sensibilidade vivida em outras épocas. Entre o passado e o futuro, está este momento presente, que, inevitavelmente é o elo entre o ontem e o amanhã, e é o espaço em que, de fato, podemos viver e fazer a diferença. Assim, não será com muito esforço que alguma outra investigação poderá nos reconhecer também como tribalistas.

O trabalho foi instigante. A vontade de verdade, no que se refere às ligações entre o posicionamento *pop* e o tribalismo, está, por ora, satisfeita. Isso apesar de não se ter esgotado o desejo de continuar analisando outras canções e construindo novos sentidos, sobretudo porque a intimidade com as canções acaba por nos mostrar outros aspectos que merecem ser vistos com acuidade. Neste momento, desperta-nos especial interesse os álbuns *O silêncio* (ANTUNES, 1996) e

Nome (ANTUNES, 1993), não mais pelo suposto envolvimento com o discurso tribalista, mas pela abordagem das relações entre a origem do homem e a da linguagem, assim como pelos jogos de linguagem que o cancionista parece construir, que almejamos observar mais atentamente em um projeto especialmente elaborado para esse fim ou, melhor dizendo, para um novo começo.

BIBLIOGRAFIA

ALBANO, José. Biografia. In: *Fotografias de José Albano*. Fortaleza. Disponível em: <<http://josealbanofotografias.wordpress.com/alternativos>>. Acesso em: 28 maio 2011a.

_____. Alternativos. In: *Fotografias de José Albano*. Fortaleza. Disponível em: <<http://josealbanofotografias.wordpress.com/alternativos>>. Acesso em: 28 maio 2011b.

ANTUNES, Arnaldo. Biografia. In: *Arnaldo Antunes: site oficial*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.arnaldoantunes.com.br>>. Acesso em 23 out. 2009.

_____. *Como é que se chama o nome disso*: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. *As coisas*. 8. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ALLOWAY, Lawrence. American Pop Art. Catálogo da exposição. Nova York, 1974 *apud* MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Casac Naify, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes; Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. *Tropicalismos na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90*. Fortaleza, 2005. 149 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza – CE, 2005.

_____. “Jack soul brasileiro”: identidade cultural e globalização na música de Lenine. In: COSTA, Nelson Barros da. *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

_____. O nordeste falando para o mundo: o plurilinguismo em canções de Lenine, Chico César e Zeca Baleiro. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Les sens pratique*, Paris: Minuit, 1980 *apud* MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas (SP): Unicamp, 2004.

BROWN, Carlinhos. Todas as letras. In: *Carlinhos Brown*: site oficial. Salvador. Disponível em: <<http://www.carlinhosbrown.com.br/musicas/todas-as-letras/buscar-por/trecho/tribalistas/cd-tribalistas>>. Acesso em: 16 abr. 2011.

COSTA, Nelson Barros da. O objeto e o sujeito na pesquisa da canção: uma reflexão bakhtiniana sobre a análise do discurso literomusical. In: COSTA, Nelson Barros da. *O charme dessa nação*: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

_____. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas*: exercícios analíticos. Campinas: Pontes, 2005.

_____. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001. 486 f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, São Paulo – SP, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2001.

FARACO, Carlos Alberto. Apresentação. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas*: exercícios analíticos. Campinas: Pontes, 2005.

FARIAS, Patrícia Silveira de. *O território do Rock Brasil*: música popular e nacionalidade no Brasil dos anos 80. Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 9. Ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GREIMAS, A. J. *Semiótica do discurso científico*: da modalidade. São Paulo: Difel, 1976. *apud* TATIT, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS. *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2009.

IPEMA. Sobre o IPEMA. *IPEMA*. Ubatuba. Disponível em: <<http://www.ipemabrazil.org.br>>. Acesso em: 28 maio 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Saturação*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/codemidias001733.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2010.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola, 2008a.

_____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008b.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008c.

_____. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008c.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *O contexto da obra literária*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Analisando os discursos constituintes (trad. Nelson B. da Costa). In: *Revista do GELNE*, v. 2, n. 2, 2000. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano2_no2_39.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2009.

_____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. 3. ed. Campinas (SP): Unicamp/Pontes, 1997.

_____. *Genèses du discours*. 2. ed. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

_____; COSSUTTA, Frédéric. (1995). L'analyse des discours constitutants. In: MAINGUENEAU, Dominique et al. *Langages* (Les analyses du discours en France), 117, p. 112-125, *apud* COSTA (2001).

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MATOS, Guilene. Especial Che Guevara. In: *Latino americano*. Alexandre Barbosa (Org.). Disponível em: <<http://www.latinoamericano.jor.br>>. Acesso em 30 maio 2011.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. São Paulo: Casac Naify, 2002.

MCGREW, A. A global society? In: HALL, Stuart; HEKD, David; MCGREW, Tony (Orgs.). *Moderdety and ils futures*. Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992 *apud* HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MENEZES, Washington Mota. Vozes trágicas no discurso dramático-musical de *Gota d'água*. In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.

MONTE, Marisa. Discografia. In: *Marisa Monte*: site oficial. Disponível em: <<http://www.marisamonte.com.br>>. Acesso em: 16 abr. 2011.

PEIXOTO, Michael Viana; Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. *O tropicalismo e a cultura 'pop'*: um encontro interdiscursivo em Adriana Calcanhoto. Fortaleza, 2005. 129 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza – CE, 2005.

PINHO, Felipe Saraiva Nunes; Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística. *“O 'pop' não poupa ninguém”*: relações discursivas entre o *Pop Rock* e a “pós-modernidade”. Fortaleza, 2007. 133 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza – CE, 2007a.

_____. O sujeito em crise: uma análise das letras de músicas do “pop rock” nacional contemporâneo à luz da “pós-modernidade”. In: COSTA, Nelson Barros da. *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007b.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Como analisar a canção popular? In: COSTA, Nelson Barros da. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.

SCHELER, M. Nature et formes de la sympathie: contribution à l'étude des lois de l'ave émotionnelle. Paris: Payot, 1928 *apud* MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SENA COSTA, Maria de Fátima; Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. *O nome disso*: Arnaldo Antunes. Fortaleza, 2008. 129 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. Fortaleza – CE, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

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

_____.; LOPES, Ivã Carlos. Elogio à leveza: análise de “A felicidade”. In: COSTA, Nelson Barros da. *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007.

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

TINHORÃO, José Ramos. *História da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 2005.

TITÃS. História. In: *Titãs*: site oficial. Disponível em: <[HTTP://www.titas.net](http://www.titas.net)>. Acesso em: 23 out. 2009.

TRIBO. Nossa história. In: *Editora da Tribo*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.livrodatribo.com.br>>. Acesso em: 2 fev. 2011 a.

_____. *Produtos*. In: *Editora da Tribo*. São Paulo. Disponível em: <<http://www.livrodatribo.com.br>>. Acesso em: 2 fev. 2011 b.

DISCOGRAFIA

ANTUNES, Arnaldo. *Nome*. CD. Produzido por Arnaldo Antunes, Paulo Tatit e Rodolfo Stroeter. São Paulo: BMG, 1993.

_____. *Ninguém*. CD. Produzido por Liminha. São Paulo: BMG, 1995

_____. *O silêncio*. CD. Produzido por Lídia Chaib. São Paulo: BMG, 1996.

_____. *Um som*. CD. produzido por Chico Neves. São Paulo: BMG, 1998.

_____. *O Corpo*. CD. Produzido por Alê Siqueira. São Paulo: BMG, 2000.

_____. *Paradeiro*. CD. Produzido por Carlinhos Brown e Alê Siqueira. São Paulo: BMG, 2001.

_____. *Saiba*. CD. Produzido por Chico Neves e Arnaldo Antunes. São Paulo: BMG, 2004.

_____. *Qualquer*. CD. Produzido por Alê Siqueira e Arnaldo Antunes. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006a.

_____. *Nome*. DVD. Dirigido por Leonardo Netto. São Paulo: Sony/BMG, 2006b.

_____. *Ao vivo no estúdio*. CD. Produzido por Arnaldo Antunes, Betão Aguiar, Chico Salem e Marcelo Jeneci. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007a.

_____. *Ao vivo no estúdio*. DVD. Dirigido por Tadeu Jungle. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2007b.

_____. *Iê iê iê*. CD. Produzido por Fernando Catatau. São Paulo: Rosa Celeste, 2009.

_____. *Ao vivo lá em casa*. DVD. Produzido por Betão Aguiar e dirigido por Andrucha Waddington. São Paulo: Natura Musical, 2010.

_____; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa. *Tribalistas*. CD. Produzido por Marisa Monte. / DVD dirigido por Guilherme Ramalho. São Paulo: EMI, 2002a.

_____; _____; _____; *Tribalistas*. DVD dirigido por Guilherme Ramalho. São Paulo: EMI, 2002b.

CAZUZA; NEVES, Ezequiel; LEONI. *Exagerado*. LP. Produzido por Nilo Rezende e Ezequiel Neves. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985.

TITÃS. *Titãs*. CD. Produzido por Pena Schmidt. São Paulo: WEA, 1984.

_____. *Televisão*. CD. Produzido por Lulu Santos. São Paulo: WEA, 1985.

_____. *Cabeça dinossauro*. CD. Produzido por Liminha, Vitor Farias e Pena Schmidt. São Paulo: WEA, 1986.

_____. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. CD. Produzido por Liminha. São Paulo: WEA, 1987.

_____. *Go back*. CD. Produzido por Liminha. São Paulo: WEA, 1988.

_____. *Õ Blesq Blom*. CD. Produzido por Liminha. São Paulo: WEA, 1989.

_____. *Tudo ao mesmo tempo agora*. CD. Produzido por Titãs. São Paulo: WEA, 1991.

_____. *Titanomaquia*. CD. Produzido por Jack Endino. São Paulo: WEA, 1993.

_____. *Domingo*. CD. Produzido por Jack Endino. São Paulo: WEA, 1996.

_____. *Acústico*. CD produzido por Liminha. São Paulo: WEA, 1997.

ANEXOS

Letras das canções analisadas

Tribalistas (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown/ Marisa Monte)

*Tríade, trinômio, trindade, trímero,
triângulo, trio*

Trinca, três, terno, triplo, tríplice, tripé, tribo

Os tribalistas já não querem ter razão
Não querem ter certeza, não querem ter
juízo nem religião

Os tribalistas já não entram em questão
Não entram em doutrina, em fofoca ou
discussão

Chegou o tribalismo no pilar da construção

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Os tribalistas saudosistas do futuro
Abusam do colírio e dos óculos escuros
São turistas, assim como você e o seu
vizinho
Dentro da placenta do planeta azulzinho

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus

E fé na Taba

Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé
Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé

Dois homens e uma mulher
Arnaldo, Carlinhos e Zé
Um dia já fui chipanzé
Agora, eu ando só com o pé

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

O tribalismo é um antimovimento
Que vai se desintegrar no próximo
momento
O tribalismo pode ser e deve ser o que
você quiser
Não tem que fazer nada, basta ser o que se
é
Chegou o tribalismo, mão no teto e chão no
pé

Pé em Deus
E fé na Taba
Pé em Deus
E fé na Taba

Na massa (Arnaldo Antunes/ Davi Moraes)

vai de mon amour
blusa de abajur
óculos escuro apaziguando o sol
no domingo a caminho da praça

óculos ray-ban
raio de tupã
no pulso pulseira,
no corpo collant
mostra a pele pelo rasgo da calça

pode ser de farda ou fralda
arrastando o véu da cauda
jóia de bijuteria
lantejola e purpurina
manto de garrafa pet
tatuagem de chiclete
de coroa ou de cocar
pode se misturar

na massa
some na massa

sai de chafariz
 bico de verniz
 saia de safári sorriso de miss
 camiseta de che guevara

plástico metal
 árvore de natal
 de biquíni xale bata ou avental
 e uma pinta pintada na cara

pode vir de esporte ou gala
 de uniforme com medalha
 braço cheio de pacote
 nada debaixo do short
 derramando seu decote
 gargantilha no cangote
 segue a moda de ninguém
 usa o que lhe convém

vai de my cherri
 vai de mon amour
 vai de bem-me-quer
 vai do que vier

na massa
 some na massa

anda de abadá
 dança o bragadá

turbante importado
 lá de Bagdá
 fantasia de anjo sem asa

sola de pneu
 todo mundo é eu
 roupa de princesa
 em pele de plebeu
 no passeio de volta pra casa

passa de cabelo moicano
 ou com lenço de cigano
 méxico chapéu cabana
 capacete de bacana
 de sarongue ou de batina
 tanga de miçanga fina
 moda tem a sua só
 passo de carimbó

na massa
 some na massa

usa a pele da roupa
 da pele da roupa da pele
 usa a pele da roupa da
 roupa da pele da roupa

na massa
 some na massa

Exagerado (Cazuza/ Ezequiel Neves/ Leoni)

Amor da minha vida
 Daqui até a eternidade
 Nossos destinos foram traçados
 Na maternidade

Paixão cruel, desenfreada
 Te trago mil rosas roubadas
 Pra desculpar minhas mentiras
 Minhas mancadadas

Exagerado
 Jogado aos teus pés
 Eu sou mesmo exagerado
 Adoro um amor inventado
 Eu nunca mais vou respirar
 Se você não me notar
 Eu posso até morrer de fome
 Se você não me amar

Por você eu largo tudo
 Vou mendigar, roubar, matar
 Até nas coisas mais banais
 Pra mim é tudo ou nunca mais

Exagerado
 Jogado aos teus pés
 Eu sou mesmo exagerado
 Adoro um amor inventado

Que por você eu largo tudo
 Carreira, dinheiro, canudo
 Até nas coisas mais banais
 Pra mim é tudo ou nunca mais

Se tudo pode acontecer (Arnaldo Antunes/ Paulo Tatit/ Alice Ruiz/ João Bandeira)

se tudo pode acontecer
se pode acontecer
qualquer coisa
um deserto florescer
uma nuvem cheia não chover

pode aparecer alguém
e acontecer de ser você
um cometa vir ao chão
um relâmpago na escuridão

e a gente caminhando
de mão dada
de qualquer maneira
eu quero que esse momento
dure a vida inteira
e além da vida
ainda de manhã
no outro dia
se for eu e você
se assim acontecer

Um a um (Arnaldo Antunes/ Carlinhos Brown/ Marisa Monte)

Minha tribo, meus queridos tribalistas

Eu não quero ganhar
eu quero chegar junto
Sem perder
Eu quero um a um
Com você
No fundo
Não vê
Que eu só quero dar prazer
Me ensina a fazer
Canção com você
Em dois
Corpo a corpo
Me perder
Ganhar você
Muito além do tempo regulamentar
Esse jogo não vai acabar
É bom de se jogar

Nós dois
Um a um
Eu não quero ganhar
Eu quero chegar junto
Sem perder

Eu quero um a um
Com você
No fundo
Não vê
Que eu só quero dar prazer

Me ensina a fazer
Canção com você
Em duo
Pouco a pouco me perder
Ganhar você
Esse jogo não vai acabar
É bom de se jogar

Nós dois
Um a um

*Me ensina a fazer
Canção com você
Em dois, em duo
Em duo, em dois*

Agora (Arnaldo Antunes)

já passou

Atenção (Arnaldo Antunes/ Alice Ruiz/ João Bandeira)

Atenção	enfrente, tente, invente
Essa vida contém	sua própria versão
cejas explícitas de tédio	
Nos intervalos da emoção	Aqui não tem
Atenção	segunda sessão
Quem não gostar	Aqui não tem
que conte outra,	segunda sessão
encontre, corra atrás,	

Envelhecer (Arnaldo Antunes/ Marcelo Jeneci/ Ortinho)

a coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer
a barba vai descendo e os cabelos vão caindo pra cabeça aparecer
os filhos vão crescendo e o tempo vai dizendo que agora é pra valer
os outros vão morrendo e a gente aprendendo a esquecer

não quero morrer pois quero ver
como será que deve ser envelhecer
eu quero é viver pra ver qual é
e dizer venha pra o que vai acontecer

eu quero que o tapete voe
no meio da sala de estar
eu quero que a panela de pressão pressione
e que a pia comece a pingar
eu quero que a sirene soe
e me faça levantar do sofá
eu quero por Rita Pavone
no ringtone do meu celular
eu quero estar no meio do ciclone
pra poder aproveitar
e quando eu esquecer meu próprio nome
que me chamem de velho gagá

pois ser eternamente adolescente nada é mais modé
com os ralos fios de cabelo sobre a testa que não pára de crescer
não sei porque essa gente vira a cara pro presente e esquece de aprender
que felizmente ou infelizmente sempre o tempo vai correr