



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

CRISTIANE ALVES SILVA

**A RUPTURA DA NARRATIVIDADE TRADICIONAL NAS CENAS ENUNCIATIVAS
DAS CANÇÕES DO TROPICALISMO**

**FORTALEZA
2010**

CRISTIANE ALVES SILVA

A RUPTURA DA NARRATIVIDADE TRADICIONAL NAS CENAS ENUNCIATIVAS
DAS CANÇÕES DO TROPICALISMO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Departamento de Letras Vernáculas 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
2010

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

-
- S579r Silva, Cristiane Alves.
A ruptura da narratividade tradicional nas cenas enunciativas das canções do tropicalismo /
Cristiane Alves da Silva. – 2010.
165 f. : il. ; 31 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento
de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2010.
Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

1. Análise do discurso. 2. Tropicalismo (Movimento musical). I. Título.

CDD 782.42164014

CRISTIANE ALVES SILVA

A RUPTURA DA NARRATIVIDADE TRADICIONAL NAS CENAS ENUNCIATIVAS
DAS CANÇÕES DO TROPICALISMO

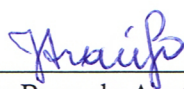
Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa
Coorientador: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo

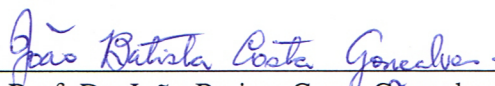
Aprovada em: 16 / 08 / 2010

BANCA EXAMINADORA

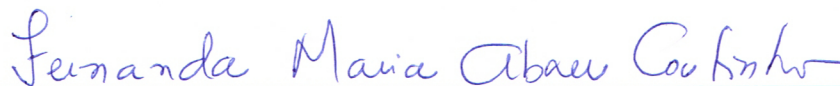
Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo (Coorientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves (1º examinador)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)



Profª Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (2º examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico a meus pais, Garcês e Maria, pelo apoio e amor que me dão a cada dia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me guiar em todos os momentos de minha vida;

Às minhas duas grandes amigas, Jeane e Aline, que me incentivaram a lutar pelos meus objetivos e a superar os obstáculos encontrados no meio do caminho;

Aos meus colegas de mestrado da turma de 2008, por, muitas vezes, termos compartilhado as alegrias e angústias da vida acadêmica;

Às minhas amigas Cinthya, Cássia, Carla, Mary e Georgyana, pelas vezes em que precisei de um ombro amigo;

Ao Professor Nelson Barros da Costa, com quem descobri o prazer pela nossa Música Popular Brasileira;

Aos professores Alber, Claudiana, Bernardete, Júlio César, Maria Elias, Ednilza e a todos que contribuíram para minha formação acadêmica;

Ao professor Vanderlei Carneiro, pelo empréstimo de livros;

Ao nosso grupo de Pesquisa Discuta, pelas nossas calorosas discussões;

À Capes, pelo apoio financeiro;

A todos as pessoas que amo e com as quais amadureço a cada dia.

Muito Obrigada!

“Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís
de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar a criar confusões de prosódia
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
Gosto do Pessoa na pessoa
Da rosa no Rosa
E sei que a poesia está para a prosa
Assim como o amor está para a amizade
E quem há de negar que esta lhe é superior?
E deixe os Portugais morrerem à míngua
‘Minha pátria é minha língua’”

(Caetano Veloso)

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de mostrar como o texto tropicalista rompe com a estrutura de textos tradicionais. Para isso caracterizamos a narratividade tradicional e mostramos como ela é rompida no posicionamento tropicalista, por meio da descrição de procedimentos utilizados na desestruturação de seus textos, bem como de fatores que geram a desconstrução das cenas das canções. Nosso estudo fundamenta-se em dois aportes teóricos principais: na perspectiva da Análise do Discurso de linha Francesa, desenvolvida por Dominique Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2002, 2006, 2008), com destaque para conceitos como **cenografia, gênero e códigos de linguagem, intertextualidade e interdiscursividade**, e no Discurso Literomusical, desenvolvido por Costa (2001). Para a análise, lançamos mão dos estudos de Adam e Revaz (1996) no que diz respeito à concepção de narratividade baseada em um modelo canônico, pautado pela seguinte estruturação: situação inicial, transformação e situação final. Seguindo essa estruturação, foi explorada a relação entre o texto e suas condições de produção e os aspectos que nos permitiram verificar de que forma se dá a ruptura da narratividade no movimento tropicalista a partir da época da Ditadura militar, do processo histórico da Pós-Modernidade e da concepção de sujeito que esse processo implica, dentre outros aspectos sócio-históricos e culturais propostos por Hall (2006) e Sanches (2000).

Palavras-chave: Análise do discurso. Tropicalismo. Narratividade. Pós-Modernidade.

ABSTRACT

This work aims at showing how the tropicalist text breaks with the structure of traditional texts. For that purpose, we characterize the traditional narrativity and show how this rupture happens in the tropicalist positioning through the description of the procedures used in the non-structuring process of tropicalist texts as well as the factors that create the deconstruction in the song scenes. This research is grounded in the French Discourse Analysis developed by Dominique Maingueneau (2001), enhancing important concepts as scenography, genre and language codes, intertextuality and interdiscursivity, and in the Literomusical Discourse developed by Costa (2001). In the analysis we rely on the studies of Adam and Revaz (1996) about the narrativity conception based on a canonical model, according to the following structure: initial situation, transformation and final situation. According to this structure, we explored the relation between the text and its production conditions in analyzing the aspects which permit us the verification of how the narrativity rupture happens in the tropicalist movement from the Military Dictatorship, from the Post-Modernity historical process, and from its conception of subject, among other socio-historical and cultural aspects proposed by Hall (2006) and Sanches (2000).

Keywords: Discourse analysis. Tropicalism. Narrativity. Post-Modernity.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 –	Os constituintes da situação inicial	20
Quadro 2 –	A estrutura ternária da narrativa	21
Quadro 3 –	Tipo 1 de estrutura dramática da narrativa	21
Quadro 4 –	Tipo 2 de estrutura dramática da narrativa	22
Quadro 5 –	Esquema narrativo canônico	23
Quadro 6 –	Esquema tipológico das relações intertextuais	40
Quadro 7 –	Esquema adaptado para as relações interdiscursivas	42

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CONCEPÇÃO DE NARRATIVA	15
2.1	Conceitos de narrativa e modelos estruturais de narrativa	16
2.2	O declínio da narrativa tradicional	25
2.3	O contexto da Pós-Modernidade e o tropicalismo	27
3	DISCURSIVIDADE E NARRATIVIDADE	32
3.1	Princípios gerais da discursividade	32
3.1.1	<i>O primado do interdiscurso</i>	32
3.1.2	<i>Dialogismo</i>	33
3.1.3	<i>Heterogeneidade(s) enunciativa(s)</i>	35
3.1.4	<i>Posicionamento</i>	37
3.2	Enunciação e narratividade	38
3.2.1	<i>Relações intertextuais</i>	39
3.2.2	<i>Relações interdiscursivas</i>	41
3.2.3	<i>Cenas enunciativas</i>	43
3.2.4	<i>Código de linguagem</i>	44
4	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	47
4.1	Tipo de pesquisa	47
4.2	Delimitação do corpus	48
4.3	Descrição dos procedimentos metodológicos	51
5	ANÁLISE DA RUPTURA DA NARRATIVIDADE TRADICIONAL EM CANÇÕES TROPICALISTAS	52
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
7	REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu da necessidade de compreender o modo como as canções tropicalistas eram construídas, a partir da percepção de que grande parte delas não seguia padrões convencionais, primando pela inovação tanto das letras das canções quanto das melodias. Procuramos também observar os elementos que atuam no processo de construção das letras dessas canções e de que forma eles contribuem para romper com o esquema tradicional de narrativa em textos tropicalistas. Esse esquema caracteriza-se por apresentar uma estrutura canônica bem definida de começo, meio e fim, com a qual o tropicalismo rompe, já que não a segue.

Remonta de narrativas antigas e passadas de geração a geração – como o conto, o mito e a fábula – essa estrutura linear bem definida, geralmente apresentada numa ordem canônica de acontecimentos distribuída em começo, meio e fim. No entanto, na contemporaneidade e com a rapidez dos meios de comunicação, dificilmente são encontradas formas do contar baseadas em estruturas rígidas. É o que presenciamos nas canções do tropicalismo é que elas, em sua maioria, deixam de seguir a tradicional sequência canônica disposta em situação inicial, transformação e situação final, apresentando, assim, uma nova forma de expor os acontecimentos narrados.

É necessário salientar que alguns textos tropicalistas não possuem o estatuto de narrativa propriamente dita, dispendo de todos os elementos e do desenvolvimento das sequências normalmente vistos em um texto narrativo. Destarte, os textos tropicalistas carregam apenas alguns resquícios do que poderia ser considerada uma narrativa, na medida em que contêm elementos da situação inicial, como circunstâncias de tempo e lugar (quando e onde), e componentes da ação, divididos em *agente* e *acontecimentos* (quem e o quê).

Ademais, esses textos não desenvolvem a situação inicial, permitindo que não haja transformações dos predicados iniciais, nem o desfecho da situação final. A ausência dessas transformações nas canções analisadas acaba por “quebrar” a expectativa do que é anunciado no início do texto, pois não ocorre o desenvolvimento do que foi apresentado. Investigamos, portanto, de que forma algumas categorias, como código de linguagem, interdiscursividade e intertextualidade podem contribuir para o rompimento da situação inicial das canções tropicalistas e de que maneira esses elementos atuam no processo de construção dos textos pesquisados.

O movimento tropicalista tem como uma de suas características a desvinculação do modelo narrativo canônico. Como já foi mencionado, percebe-se, no movimento tropicalista, uma desvinculação do modelo narrativo canônico, na medida em que há sobreposição de blocos textuais e mistura de ritmos, o que denota uma estreita relação com outras artes, por exemplo, a literatura e as artes plásticas. O objetivo principal desta pesquisa consiste, pois, em mostrar como esse movimento tropicalista promoveu rupturas nas quais as descontinuidades e a fragmentação da estrutura da cena enunciativa consegue descentrar a linearidade da narrativa. Assim, nossa intenção é mostrar que as canções são construídas com a utilização de uma série de eventos, citações, resíduos e fragmentos de outros textos, provando que o acontecimento narrado nas cenas das canções não ocorre de forma linear. Pretendemos ainda explicitar quais os elementos que contribuem para romper com o esquema tradicional de narrativa, e de que forma eles fazem esse rompimento com o esquema tradicional.

Os demais objetivos que nos incitaram a desenvolver essa pesquisa são:

- a) Explicitar o papel da desconstrução do fio narrativo para realização da proposta estético-ideológica do movimento tropicalista;
- b) Esclarecer como elementos que compõem a cenografia do movimento tropicalista – enunciador, cronografia, topografia – colaboram no processo de desconstrução do esquema narrativo tradicional;
- c) Analisar o papel da interdiscursividade/intertextualidade em tal processo;
- d) Mostrar como se dá a relação entre o investimento linguístico no posicionamento tropicalista e o processo de desconstrução das cenas.

Os problemas correspondentes a esses objetivos são:

- a) Por que ocorre a descontinuidade do fio narrativo nas canções tropicalistas?
- b) De que forma os elementos da cenografia – enunciador, cronografia, topografia – colaborarão para ressaltar a ruptura da narratividade tradicional?
- c) De que maneira a interdiscursividade e a intertextualidade participam no desencadeamento desse processo?
- d) Como ocorrem o investimento linguístico no posicionamento tropicalista e a sua influência no processo de desconstrução das cenas tropicalistas?

Nossa investigação tem como base a perspectiva da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, desenvolvida pelo pesquisador francês Dominique Maingueneau. Dessa perspectiva, destacamos as seguintes categorias: investimentos, posicionamento, gênero, cena enunciativa, dialogismo, código de linguagem e heterogeneidade discursiva. Para a análise

dos dados a partir das categorias supracitadas, trabalhamos com os seguintes teóricos: Authier-Revuz (1990, 2004), Bakhtin (1992, 2002, 2005) e Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2004, 2006). No que diz respeito ao estudo da estrutura narrativa, optamos pelos teóricos Adam (1992); Adam e Revaz (1997) e Propp (2006).

Além disso, intentamos aplicar conceitos teóricos da AD francesa à canção popular brasileira, em específico ao movimento tropicalista. Para tanto, pautamo-nos, também, pelas pesquisas dos seguintes estudiosos: Sant'Anna (1980), Perrone (1988), Campos (1993), Favaretto (2000) e Sanches (2000).

Sant'anna (1980) e Perrone (1988) tratam do desenvolvimento do movimento tropicalista. O primeiro faz importantes considerações sobre a proposta estético-ideológica desse movimento, revelando suas origens e sua relação com gêneros artísticos e não-artísticos, bem como ressalta suas características principais. O segundo teórico aborda, em sua obra, os movimentos da MPB na década de 1960 e a produção literomusical dos anos de 1970. O autor ainda destaca composições musico-poéticas de Zé Ramalho, Gilberto Gil, Tom Zé, Belchior, dentre outros, além de se aprofundar na obra de Caetano Veloso e de Chico Buarque de Holanda.

O trabalho de Campos (1993) faz remissão à moderna música popular brasileira, apresentando trabalhos de diferentes autores sobre a bossa nova e o tropicalismo, além de destacar entrevistas com Caetano Veloso e Gilberto Gil feitas no momento em que o movimento surgiu. O autor também descreve as características do tropicalismo situando-o no plano verbal e no musical.

Favaretto (2000) discorre sobre como surgiu o movimento tropicalista, enfatizando seu caráter radical, que era caracterizado por apresentar contradições históricas, ideológicas e artísticas, associadas com a realidade nacional da época – cenário da década de 1960. O autor afirma que o movimento tropicalista não atuou somente na música, mas também nos espetáculos mistos de teatro, cinema e poesia. Favaretto também discute algumas características importantes do movimento, das quais podemos citar: misturas de ritmos; a desconstrução das letras e dos arranjos; uso do antropofagismo oswaldiano; a carnavalização e descarnalização; a construção de imagens tropicalistas, que definem o movimento como sendo cafona; e o relacionamento da tropicália com o mercado. O autor também analisa as canções tropicalistas do disco-manifesto que tem como título “Tropicália ou Panis et Circensis”, lançado em (1968).

Sanches (2000) nos oferece uma contribuição de caráter jornalístico, ao analisar e tecer comentários sobre a discografia e atuação de grandes cantores e compositores da Música

Popular Brasileira, tais como Chico Buarque, Paulinho da Viola e Jorge Bem. O autor também analisa algumas composições do movimento tropicalista por meio de comentários críticos acerca dos idealizadores desse movimento: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Como se pode perceber, são vários os estudos que lidam com questões do movimento tropicalista. Entretanto, não encontramos alguma que focasse no problema da ruptura da narratividade tradicional no tropicalismo, conforme propomos aqui.

Poucos trabalhos exploram a questão da narratividade. A dissertação de Carvalho (2006), intitulada **Sinestesia, ritmo e narratividade**: interação entre imagem e música em videoclipes do U2, mostra que, embora o videoclipe não siga um modelo tradicional da trama – ação, ruptura, resolução –, apresenta uma estrutura fragmentada e não-linear que não implica em ausência de sentido. A narratividade, nesse caso, não consiste em uma propriedade do relato, mas serve para estabelecer relações entre os diferentes elementos envolvidos numa forma expressiva na configuração de sentido entre a forma de expressão e a forma de conteúdo.

Já com relação a trabalhos que analisam o movimento tropicalista com fundamentação teórica em análise do discurso, podemos citar as pesquisas de Costa (2001) e Bezerra (2005). Costa (2001) desenvolve um estudo sobre o discurso literomusical brasileiro concernente ao período de 1958 até 2001. Nesse trabalho, o autor resume as principais características do movimento tropicalista nos planos musical e verbal, baseando-se nos trabalhos de Campos e de Sant’Anna (1986). O autor afirma que a descontinuidade do fio narrativo é uma característica evidente da canção tropicalista e que esta é construída, na maioria das vezes, através de um procedimento “quadro a quadro”, que vai gradualmente compondo o cenário ou o acontecimento criado. Em nossa pesquisa, cabe a nós demonstrar como, de fato, isso ocorre, por meio da especificação de procedimentos que podem ser utilizados na desconstrução desse fio narrativo nas canções analisadas.

Bezerra (2005) examina a relação interdiscursiva entre a tropicália e a geração de 1990, representada por Chico César, Lenine e Zeca Baleiro. A autora apresenta o investimento ético, cenográfico e linguístico do tropicalismo, destacando que o texto tropicalista é construído a partir do uso de uma série de fragmentos que lembram, muitas vezes, montagens cinematográficas, tendo como consequência um amontoado de cenografias que causam a impressão de *nonsense*, ou seja, o texto parece não possuir uma lógica de sentido. No entanto, ao final do texto, essas cenografias acabam por encontrar um elo que as une. A autora, assim como Costa (2001), cita a desconstrução do texto tropicalista como um fator que se faz presente em grande parte de suas canções apesar de ambos não se

aprofundarem nessa questão. Devido às lacunas observadas quanto ao tema escolhido, sentimos a necessidade de dar prosseguimento a estudos cujo foco incidisse sobre a problemática da narrativa em canções do movimento tropicalista, como se pode ver ao longo desta dissertação, que, além desta introdução e da conclusão, está dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, apresentamos a descrição da narratividade tradicional a partir da apresentação de modelos narrativos e estruturais distintos, por meio dos estudos de Propp (2006), Bremond (2008), Adam (1992), e Adam e Revaz (1997). Também destacamos, através da perspectiva de Benjamin (1983), que as formas do contar tradicional acabam por se exaurir com o advento da tecnologia e com a grande velocidade de propagação das informações. Por último, baseando-nos nas ideias de Sanches (2000) e Hall (2006), procuramos fazer a relação entre a Pós-Modernidade e o tropicalismo.

No segundo capítulo, descrevemos os princípios gerais da discursividade, observados na teoria de Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2002, 2006, 2008). Posteriormente, discutimos algumas das categorias da teoria da análise do discurso, como as cenas enunciativas, código de linguagem, bem como os elementos da enunciação, intertextualidade e interdiscursividade, que podem estar a serviço da ruptura da narratividade tradicional. Tentamos apresentar uma prévia de como essas categorias e elementos podem contribuir para a “quebra” da estrutura das narrativas tropicalistas.

O terceiro capítulo volta-se para a metodologia aplicada para o desenvolvimento da pesquisa, para os métodos de abordagem e para os critérios da escolha do *corpus*. E, no quarto capítulo, apresentamos a análise das canções tropicalistas que selecionamos, explicitando como elas rompem com o esquema tradicional de narrativa, além de apontar os procedimentos utilizados nessa ruptura.

2 CONCEPÇÕES DE NARRATIVA

O objetivo deste capítulo é descrever como a narratividade tradicional se caracteriza a partir da apresentação de modelos narrativos distintos. Para isso, realizamos uma revisão do conceito de narrativa dentro de uma perspectiva estrutural. A partir de um apanhado crítico da literatura sobre o tema em questão, buscamos os principais teóricos que trabalham com a definição de narrativa, conceito-chave de nossa pesquisa. Posteriormente, destacamos como esses modelos narrativos entraram em declínio, apontando os fatores que contribuíram para desestabilizar essas narrativas, que antes eram estruturadas em esquemas bem definidos. Ainda neste capítulo, abordamos a narratividade inserida no movimento tropicalista através do conceito de Pós-Modernidade, a fim de mostrar que alguns textos não seguem mais uma estrutura linear. Destarte, os textos tropicalistas são construídos a partir de novos procedimentos, e essa nova forma de compor pode estar relacionada às idéias e às influências da Pós-Modernidade.

Observamos, inicialmente, os estudos da teoria da narrativa estrutural desenvolvidos por Propp (2006), Bremond (2008), Adam (1992), e Adam e Revaz (1997). É importante destacar, em nossa pesquisa, que esses teóricos filiam-se à narratologia estrutural, cuja visão de narrativa é pautada por esquemas tradicionais, que segue uma estrutura distribuída em começo, meio e fim. A influência mais significativa para esses vem de Aristóteles, que foi um dos primeiros filósofos a desenvolver uma teorização sobre narrativa. Vale ressaltar que, neste estudo empregamos o termo estrutural com a mesma acepção de tradicional, pois ambos compartilham de ideias afins, ou seja, o termo estrutural surge tomando por base a concepção tradicional clássica.

Vale também ressaltar que o fato de apresentarmos alguns modelos estruturais não implica na aplicação direta desses modelos em nossa análise. Nosso intuito consiste em mostrar como a narratividade tradicional se comporta, ou seja, mostrar como os modelos tradicionais de textos são construídos, para, a partir disso, compreender como tais estruturas são desconstruídas nos textos tropicalistas, bem como atentar para os possíveis procedimentos utilizados nessa desconstrução.

Em nossa pesquisa, utilizamos o termo **narratividade** quando fazemos referência ao regime geral que governa as narrativas, o qual engloba o pensamento histórico e social que se localiza nos textos. Em contrapartida, o termo **narrativa** é mais específico por tratar apenas da estrutura interna do texto, ou seja, de sua composição. Já a narratividade, justamente por ser mais geral, é um fenômeno que pode ser observado em épocas distintas,

manifestando-se em várias formas de expressão artística. Em muitas delas, os conceitos de narrativa estão presentes. A narrativa, portanto, reconstrói a história da vida cotidiana sob um regime de narratividade articulado a um pensamento histórico, que é atualizado no processo de leitura.

Em seguida, mostramos, a partir da discussão de Benjamin (1983), como os esquemas tradicionais da narrativa entraram em declínio. Por último, fazemos uma relação entre o Tropicalismo e a Pós-Modernidade, com base na visão de Sanches (2000) e Hall (2006).

2.1 Conceitos de narrativa e modelos estruturais de narrativa

Os estudos sobre narrativa surgiram por volta do ano de 335 a.C a partir da publicação da *Poética*¹ de Aristóteles. Nessa obra, o filósofo aborda questões que envolvem a epopeia e a tragédia, fazendo comparações entre ambas. Suas observações foram de suma importância para a história da narrativa, servindo como referência para outros estudos que discorrem sobre o tema.

A problemática da narrativa foi retomada no ano de 1928, quando o teórico russo Vladimir Propp (2006)² publica sua obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*³, em que analisou contos de fadas russos, propondo-se a elaborar uma morfologia desses contos, descrevendo suas partes constituintes – e a relação que possuem entre si e o todo – em modelos que explicassem a constituição das narrativas, a partir do isolamento da estrutura do conto.

Essa estrutura é definida pelo autor da seguinte maneira: i) os elementos constantes do conto maravilhoso são as funções das personagens, responsáveis por formar suas partes constituintes; ii) - O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado; iii) A sequência das funções é sempre idêntica, mas nem todo conto maravilhoso apresenta todas as funções; iv) Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.

As funções das personagens representam as partes fundamentais do conto. Propp também as compreende como segmentos de ações abstratas, determinadas como afastamento, proibição, transgressão, interrogação, engodo, cumplicidade e informação. Essas funções

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

² A pesquisa de Propp em relação à estrutura do conto tem como fundamento as bases da teorização da narrativa proposta por Aristóteles. Em nossa pesquisa, apesar de os teóricos pertencerem a épocas diferentes, resolvemos dar esse salto passando da narrativa clássica à narrativa estrutural, pois a segunda se fundamenta na primeira.

apresentam-se idênticas em todos os contos, independentemente dos personagens que realizam as ações.

Todas essas funções do conto maravilhoso se resumem a trinta e cinco, mas elas nem sempre aparecem em todos os contos. Abaixo, segue a descrição das mesmas:

I - um dos membros da família sai de casa; II- impõe-se ao herói uma proibição; III- a proibição é transgredida; V- o antagonista procura obter uma informação; V- o antagonista recebe informação sobre sua vítima; VI- o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens; VII- a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo; VIII- o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família; VIII- falta alguma coisa a um membro da família, ele deve obter algo; IX- é divulgada a notícia do dano ou carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou o deixam-no ir; X- o herói – buscador aceita ou decide reagir; XI- o herói deixa a casa; XII- o herói é submetido a uma prova; a um questionário; a um ataque etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico; XIII- o herói reage diante das ações do futuro doador; XIV- o meio mágico passa às mãos do herói; XV- o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura; o herói e o antagonista se defrontam em combate direto; XVII- o herói é marcado; XVIII- o antagonista é vencido; XIX- o dano inicial ou a carência são reparados; XX- regresso do herói; XXI- o herói sofre perseguição; XXII- o herói é salvo de perseguição; VIII - os irmãos tiram de Ivan aquilo que ele obteve; X-XI . o herói reinicia sua busca; XII- o herói passa novamente pelas ações que o levam a receber o objeto mágico; XIII. nova reação do diante das ações do futuro doador. XIV. coloca-se à disposição do herói um novo objeto mágico; XV. o herói é transportado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto de sua busca; XXIII. o herói chega incógnito à sua casa ou a outro país; XXIV. Um falso herói apresenta pretensões infundadas; XXV. é proposta ao herói uma tarefa difícil; XXVI. a tarefa é realizada; XXVII. o herói é reconhecido; XXVIII. o falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado; XXIX. o herói recebe nova experiência; XXX. o inimigo é castigado; XXXI. o herói se casa e sobe ao trono. (PROPP, 2006, p. 27-60).

As funções agrupam-se, logicamente, seguindo determinadas esferas. Essas esferas são correspondentes aos personagens que compõem as funções, sendo, por isso, esferas de ação. No conto maravilhoso, encontramos as seguintes esferas de ação: i) A esfera de ação do agressor; ii) A esfera de ação do doador; iii) A esfera de ação do auxiliar; iv) A esfera da ação da princesa e do seu pai; v) A esfera de ação mandante; vi) A esfera de ação do herói; vii) A esfera de ação do falso herói. As esferas são repartidas entre os diferentes personagens do conto maravilhoso por meio de três possibilidades: i) A esfera da ação correspondente ao personagem; ii) Um só personagem ocupa várias esferas de ação; iii) Uma única esfera divide-se entre vários personagens.

Propp (2006) ainda afirma que os contos podem ser desmembrados segundo suas partes constituintes:

³ PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Um conto pode compreender várias sequências, e quando se analisa um texto deve-se determinar, em primeiro lugar, de quantas sequências esse texto se compõe. Uma sequência pode vir imediatamente após a outra, mas também podem aparecer entrelaçadas como se detivessem para permitir que outra sequência se intercale [...], contudo, mesmo tendo definido convencionalmente o conto como uma sequência, isto não significa, ainda, que o número de sequências corresponda rigorosamente aos números do conto. (PROPP, 2002, p.90-91).

A função presente no conto nos possibilita construir sua estrutura. Propp foi o primeiro teórico a chamar a atenção para a forma estrutural dos enunciados narrativos. Depois dele, surgiram outros trabalhos que também fazem remissão à estrutura do texto narrativo. Bremond (2008) faz uma revisão crítica da obra de Propp, quando contesta o modelo do encadeamento das funções por ele proposto, por ser bastante rígido e não abrir espaços para escolhas. Além disso, Bremond (2008) recusa a função linear de Propp, na qual se postula que todo conto apresenta uma estrutura idêntica, por acreditar que as narrativas não sejam unilineares, porque, em seu ponto de vista, elas podem ser constituídas a partir de uma série possibilidades.

Em sua obra *A lógica dos possíveis narrativos*, publicada pela primeira vez em 1966, Bremond sugere um modelo narrativo triádico que pudesse ser utilizado nas narrativas em geral, não se limitando somente aos contos. Esse modelo a corresponde a três fases: i) uma função que abra a possibilidade do processo sob forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever; ii) uma função que realize sua virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação; iii) uma função que feche o processo sob forma de resultado esperado.

Tais funções podem ser substituídas pelas partes da narrativa denominadas convencionalmente por introdução, desenvolvimento e conclusão. Todavia nenhuma dessas funções, segundo Bremond (2008), necessita obedecer a uma sequência. Dessa forma, o a narrativa define-se como uma série de acontecimentos de interesses humanos na unidade de uma mesma ação. De acordo com o autor, Onde não há a integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente *cronologia*, enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados. Onde enfim não há implicação de interesse humano [...] não pode haver narrativa, porque é somente por relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada. (BREMOND, 2008, p.118, grifo do autor).

Portanto, a narrativa na visão de Bremond (2008) não pode ser resumida apenas a uma lógica causal e à sucessão cronológica de fatos. Para ele, o mais importante são os papéis que a personagem pode desempenhar na narrativa.

Adam (1992) compartilha das ideias de Bremond (2008) ao adotar como um dos critérios para a definição de narrativa a concepção de que toda narrativa é constituída por uma sucessão de eventos que estão relacionados entre si para formar um todo. A narrativa, então, deve apresentar suas partes coordenadas por uma mesma ação, que deve constituir sua base fundamental.

Adam e Revaz (1997), seguindo a mesma linha da concepção anterior, abordam o conceito de narrativa também tomando como objeto principal a ação. A ação caracteriza-se por se desenrolar no decorrer da narrativa, e por apresentar um encadeamento de fatos, uma personagem e uma ação principal, bem como uma ação contínua destinada a um fim. A ação também é constituída pela relação sucessiva de uma personagem. Sendo assim, “[...] a narrativa é a representação de ações” (ADAM; REVAZ, 1997, p.18). A ação também representa um agente – ator humano ou antropomórfico – que irá provocar a mudança, ou tentar impedi-la. Vale destacar que o acontecimento é oriundo do efeito de causas, sem a interferência intencional de um agente.

Os teóricos ainda explicam que a cronologia, ou seja, a sucessão de ações, em um texto, pode não servir para garantir a sua homogeneidade. Para que o texto narrativo apresente unidade, é necessário que tenha, além do encadeamento cronológico, que consiste em uma ação seguida de outra, um encadeamento causal, que ocorre quando uma ação resulta de outra ação.

Aristóteles (1993, p. 47) definiu **ação una** como um todo constituído por três partes: princípio, meio e fim. O estudioso pensava a narrativa da seguinte maneira: “[...] o princípio é o que tem depois de si algo com que está ou estará unido; o meio é o que está depois de alguma coisa; o fim é o que depois de si nada tem”. Essa característica do texto narrativo nasceu com os poetas clássicos e persiste até hoje com os teóricos estruturalistas da narrativa, como com Adam (1997). Por esse motivo, decidimos empregar a expressão narratividade tradicional, no sentido de ser a narrativa constituída por um esquema rígido, formado por uma estrutura ternária de começo, meio e fim, sendo essa sequência dotada de princípios lógicos e ações que se desenrolam cronologicamente.

Adam e Revaz (1997) postulam que a narrativa deve ser constituída por elementos que fazem parte de uma situação inicial. A narrativa precisa contar com, pelo menos, um ator. Além disso, é necessário que haja uma relação entre a sucessão temporal e uma transformação, na situação final, dos predicados que estavam relacionados à personagem na situação inicial. Esses constituintes podem ser resumidos da seguinte forma:

Quadro 1 – Os constituintes da situação inicial

Situação inicial	Circunstâncias	Tempo	Quando?
		Lugar	Onde?
	Componentes	Agente (s)	Quem ?
		Acontecimentos	O quê ?

Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 64).

Em nosso trabalho, é de suma importância a estrutura acima mencionada porque, nas letras das canções tropicalistas, encontramos níveis diferentes de narratividade e vestígios de uma narrativa, já que não há propriamente uma narrativa bem delineada. Os textos tropicalistas, em sua maioria, apresentam os constituintes citados acima, mas somente em uma situação inicial. Podemos tomar o acontecimento como o elemento mais importante da narrativa, pois é por meio dele que as ações se desenvolvem. Contudo, nesses textos, não há transformações das ações – processo –, tampouco a resolução de um problema final, que se torna, posteriormente, resultado final. É como se a narrativa estagnasse na situação inicial e isso desenvolvesse expectativa, havendo uma consequente quebra no eixo temático, o que acaba por gerar estranhamento à continuidade do texto. Isso ocorre porque, ao invés de o texto seguir uma sequência lógica, ele é logo interrompido por uma sequência descritiva. O texto, assim, não progride, pois há um rompimento na sua estrutura.

O fato de um texto narrativo apresentar uma sucessão cronológica temporal em seus acontecimentos ao passar de um estado inicial a um estado final não é condição *sine qua non* para que tenhamos, de fato, uma narrativa. Para que esta ocorra, é necessário que “[...] haja, pelo menos, uma tentativa de transformação dos predicados iniciais no decurso de um processo” (ADAM; REVAZ, 1997, p. 61). Dessa forma, um texto narrativo é constituído por um processo que envolve uma mudança. Portanto, a simples sucessão cronológica de acontecimentos não é suficiente para constituir uma narrativa, como podemos ver no quadro a seguir, que toma por base a concepção aristotélica:

Quadro 2 – A estrutura ternária da narrativa

SITUAÇÃO INICIAL	TRANSFORMAÇÃO (PRATICADA OU SOFRIDA)	SITUAÇÃO FINAL
ANTES	PROCESSO	DEPOIS
PRINCÍPIO	MEIO	FIM

Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 67).

No quadro apresentado acima, observamos claramente que o texto narrativo avança quando há uma transformação/mudança que desnorteia a situação inicial, provocando seu desequilíbrio. Essa mudança é designada **nó**, componente da narrativa que determina todo o desenrolar dos acontecimentos. A essa noção de nó, pode ser incorporada outra noção o conceito de **tensão dramática** que, segundo Adam e Revaz (1997), não ocupa um lugar definido na estrutura da narrativa, sendo uma noção puramente semântica.

Os teóricos, a partir do desenvolvimento da tensão dramática na estruturação da narrativa, apresentam duas formas em sua transformação:

- i) ou a transformação suprime a tensão e a situação final pode ser problemática;
- ii) ou a transformação não suprime a tensão, sendo a situação final considerada como problemática.

Uma estrutura ou outra pode ser utilizada na construção da intriga. Podemos verificá-las nos seguintes quadros:

Quadro 3 – Tipo 1 de estrutura dramática da narrativa

SITUAÇÃO INICIAL	TRANSFORMAÇÃO	SITUAÇÃO FINAL
Problemática TENSÃO	• Extinção → da tensão	Não problemática
	• Manutenção → da tensão	problemática TENSÃO

Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 69).

Quadro 4 – Tipo 2 de estrutura dramática da narrativa

SITUAÇÃO INICIAL	TRANSFORMAÇÃO		SITUAÇÃO FINAL
	NÓ	DESENLACE	
não problemática	TENSÃO introduzida	-Extinção da tensão → -Manutenção da ação →	não problemática problemática TENSÃO

Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 69).

Podemos concluir que a narrativa tradicional está pautada pela estrutura marcada por uma situação inicial e por uma situação final que apresenta sempre uma transformação. No entanto, para que, de fato, um texto possa ser considerado uma narrativa, é necessário que haja a construção de uma intriga.

Tal construção, segundo Aristóteles, em sua obra *Poética*, é dividida em duas partes importantes: o enredo e o desenlace. O enredo é constituído por acontecimentos internos e externos à história, formando o prólogo, parte que vai desde o princípio à inversão. Já o desenlace apresenta acontecimentos internos da história, além da inversão que conduz para a boa ou a para a má fortuna.

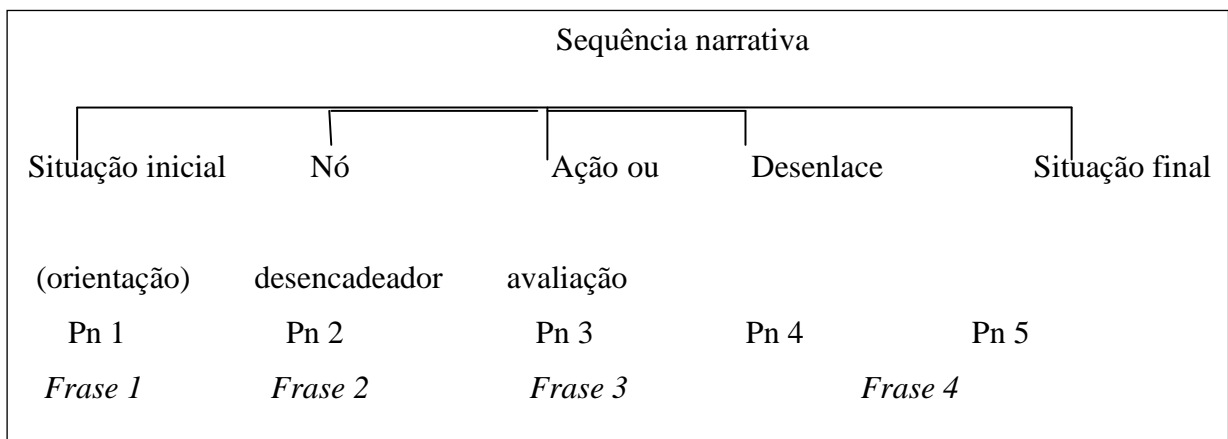
Muitos tratados retóricos e literários também trabalharam com o conceito de intriga. Primeiramente, esses tratados partiram da concepção aristotélica de que um texto narrativo possui uma ação “una”. Depois, reformularam as três partes do todo aristotélico, integrando a noção de enredo e de desenlace. Ademais, os teóricos clássicos reaproximam-se da noção de intriga aristotélica, quando acrescentam à história propriamente dita o prólogo – que seria a exposição do assunto – bem como o nó – obstáculo no desenrolar da ação –, e o desenlace – resolução da história.

Adam e Revaz (1997) discorrem sobre o princípio de composição do texto narrativo. Para isso, mostram como o leitor realiza agrupamentos de proposições em macroproposições e de sequências em textos, tendo como base o esquema canônico da intriga. Eles também debatem a noção de sequência, que seria designada como unidade textual, consistindo em uma espécie de rede de relações hierárquicas formada pelas proposições

unidas entre si – macroposições – que são ligadas ao todo – sequência– que elas constituem, apresentando-se também como entidade relativamente autônoma. Assim, a sequência passa a ter uma relação de dependência e de independência com o texto a que ela pertence.

Adam e Revaz (1997) também adotam o modelo de intriga clássica afirmando que a relação entre o nó e o desenlace determina toda a construção da intriga. A partir dessa relação, eles adotam o seguinte esquema narrativo, organizado em uma estrutura de cinco proposições:

Quadro 5 – O esquema narrativo canônico



Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 80).

Os estudiosos, ao sistematizarem o modelo narrativo canônico, realizam agrupamentos de proposições designadas macroposições narrativas, representadas por <PN>. Nesse esquema, caso o desenlace esteja claramente expresso, a situação final não precisa estar explicitada, podendo o impasse ser estabelecido no desenlace se a situação final estiver determinada. Vale ressaltar que o nó é um elemento indispensável a qualquer narrativa. Dessa forma, é irrelevante que um texto apresente uma estrutura linear, em que a ordem cronológica determinada por ações sucessivas se sobreponha, pois o que determina se um texto é narrativo é justamente o elemento nó, o qual provoca uma dificuldade no desenrolar da ação. Portanto, só haverá “[...] uma construção em forma narrativa quando uma ou várias proposições foram interpretáveis como nó-Pn 2 e como DESENLACE Pn 4” (ADAM; REVAZ, 1997, p. 81).

Um texto narrativo pode conter todos os componentes que o definem como tal, sem, muitas vezes, apresentar a tensão como constituinte da intriga. Isso significa dizer que nem toda intriga é dotada de uma tensão dramática, podendo a narrativa, perfeitamente, seguir

somente uma estrutura canônica, como situação final, nó, ação, desenlace e situação inicial. Entretanto, o contrário também pode acontecer. Há textos que apresentam uma dimensão dramática, embora não possuam o elemento que causa o desequilíbrio na sequência – o nó. Dessa forma, o que se percebe é apenas a descrição sucessiva de ações.

Adam e Revaz (1997) definem o texto narrativo, portanto, como uma “[...] estrutura hierárquica complexa que compreende um número n de sequências elípticas ou completas” (ADAM; REVAZ, 1997, p. 86). E, ao estabelecerem o conceito de texto narrativo, partiram da definição de sequência do conto, de Vladimir Propp (2006), que permite compreender que um conto possui várias sequências. Deve-se, porém, determinar sua quantidade, que possibilitam uma série de combinações.

Apesar de se notar que os textos narrativos sigam, tradicionalmente, paradigmas rígidos definidos em começo, meio e fim, percebe-se, mais recentemente, que estes passaram a ter uma linguagem mais descontínua e fragmentada e que, inclusive, pode ser caracterizada pelo hibridismo de gêneros, e não pela mera ruptura com uma estrutura padrão:

A relação do texto singular com a série de textos que constituem o gênero aparece, na concepção de Jauss, como um processo de criação e de modificação contínua de um “horizonte de expectativa” e a “mistura dos gêneros”, que na teoria clássica, seria o correlato negativo dos “gêneros puros”, transforma-se desse modo numa categoria metodicamente produtiva. (CAMPOS, 1977, p. 11).

Os teóricos em que nos baseamos buscaram propor modelos estruturais de narrativa com esquemas tradicionais que revelam a forma geral do enunciado narrativo. Observamos, em textos diversos, que existem muitas diferenças na construção desses esquemas narrativos, o que, no entanto, não excluiu a observação de semelhanças entre eles. A relação cronológica e lógica entre os eventos e as ações das personagens, que é um dos aspectos que caracterizam a narratividade tradicional, é essencial para compreendermos a proposta da nossa pesquisa, que é mostrar como o esquema tradicional é rompido, ou seja, como ocorre a desestruturação da ordem canônica de começo, meio e fim das narrativas clássicas.

Como veremos a seguir, a narrativa tradicional, baseada nesse ordenamento lógico-sequencial, começa a entrar em declínio na modernidade devido a fatores histórico-culturais que interferem diretamente na construção das narrativas, o que acarreta em mudanças em suas formas de difusão, bem como alterações no seu aspecto estrutural.

2.2 O declínio da narrativa tradicional

A narrativa tradicional foi construída com base nos acontecimentos e experiências cotidianas presentes na história de cada povo, estando sujeitas a constantes mudanças. Como exemplo, podemos citar a forma de contar nos tempos remotos da civilização, quando a experiência vivenciada era transmitida oralmente de geração para geração. Já na modernidade, há uma inversão desses valores, por conta do próprio momento histórico, situado numa época em que a tecnologia acelera a divulgação das informações, não existindo mais a tradição do contar como ocorria antigamente.

Benjamin (1983), ao postular que a narrativa tradicional está pautada pela troca de experiências, afirma que há dois tipos de narradores, que apresentam estilos de vida diferentes: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro tipo é caracterizado por conhecer bem sua terra e, devido a isso, sabia muito bem sobre histórias e tradições. Já o segundo, como viajava muito, tinha sempre o relato dos povos e dos lugares visitados. A narrativa, então, relaciona-se ao tempo e ao espaço do contar e do viver:

Se camponeses e homens do mar tinham sido os velhos mestres da narração, a condição de artífice era a sua academia. Nela se reunia o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajado, com o conhecimento passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário. (BENJAMIN, 1983, p. 58).

O teórico afirma que o narrador retira da sua experiência e das experiências trocadas com seus ouvintes o material que é narrado. Ele também destaca que a narrativa é um recontar, um passar adiante a experiência vivida por meio das histórias contadas oralmente e, por poder ser contada ou ouvida por todos, não eram necessários muitos conhecimentos para a sua difusão.

Com a imprensa e com a propagação do romance, surgiu uma nova forma de contar histórias, em que se encontra uma modificação na forma de narrar, que passou de material oral para material impresso. Entretanto, não houve uma mudança apenas na forma: a narrativa tornou-se restrita aos que dominavam a leitura e a escrita, que são atos individuais, e não coletivos como os orais, tradicionais no passado.

Benjamin postula que a narrativa possui significado histórico-sociológico. Em sua obra *O narrador* (1983), a narrativa a que o autor se refere existe somente na tradição oral, devido ao diálogo que há entre o narrador e o ouvinte, permitindo que a história pudesse ser contada várias vezes e de diferentes formas. Ademais, o autor chama a atenção sobre o passar

do tempo e sobre a chegada dos tempos modernos, que provocou o declínio da arte de contar histórias e, conseqüentemente, a incapacidade de trocar experiências.

Benjamin (1983) também afirma que a informação só apresenta valor se for verificável, verdadeira, sem a autoridade da experiência das narrativas tradicionais. Com o advento da informação, os fatos passaram a ser explicados, o que não acontecia na arte de contar narrativas, que permitia ao ouvinte interpretar a história conforme ele queria. Outra característica da informação é o fato de ela ser fugaz, passageira, precisando logo ser substituída. Assim, o mérito da informação trouxe consigo uma nova relação com o tempo, que começou a ser concebido como extremamente passageiro. A narrativa tradicional, por ser contada oralmente, precisa de um tempo maior para ser elaborada e transmitida, em contraposição à velocidade de propagação das informações e as suas mudanças.

As histórias que antes eram contadas de geração para geração acabaram liquidadas, por não serem recontadas. Benjamin (1983) chegou à conclusão de que o fundamental é a experiência do narrador e do ouvinte na construção das narrativas tradicionais, o que não era percebido nas formas do narrar do romance e da informação. É por meio dessa experiência que se mantém viva uma tradição, que também é uma forma de dialogar com os nossos antepassados.

Além disso, o autor declara o estado moribundo em que se encontra a arte narrativa na modernidade, porque não há a valorização da experiência de vida nas grandes metrópoles, o que faz com que a tradição oral perca ainda mais espaço para as novas tecnologias. A experiência é um elemento fundamental porque o sujeito, como ouvinte e coautor das narrativas, inteira-se de si mesmo quando tem contato com a experiência resgatada da memória coletiva, somando a ela elementos próprios da experiência pessoal.

Benjamin (1983) confronta-se com os espaços da modernidade, buscando um resgate da história e da figura do narrador e de sua experiência. A reconstrução do sujeito no mundo moderno, fragmentado pelo cotidiano, acaba, por perder os valores de toda uma tradição, que são justamente a troca de experiências. O autor ainda relata que a difusão da informação reduz-se ao instante em que ela é nova, ou seja, ela se dispersa rapidamente, enquanto que a narrativa não se exaure, conseguindo desdobrar-se mesmo depois de muito tempo.

Ademais, com o advento da tecnologia, as narrativas tradicionais não apenas perdem sua força por não haver mais a oralidade que lhes era peculiar, como também por não haver, atualmente, uma preocupação com sua estruturação, que passam a apresentar um aspecto de desordem por não obedecerem à canônica ordem de acontecimentos.

Nesta pesquisa, mostramos que as narrativas tropicalistas se encaixam nessa nova forma de narrativa, porque elas se distanciam dos modelos clássicos de construção dos textos. Veremos, agora, como a Pós-Modernidade influenciou significativamente na desestruturação do esquema narrativo tradicional que é visto em canções tropicalistas.

2.3 O contexto da Pós-Modernidade e o tropicalismo

A definição do que seria Pós-Modernidade costuma gerar bastante polêmica, porque são observadas grandes divergências sobre o tema. Um dos pontapés iniciais que dá origem a essa definição deve-se à questão do sujeito contemporâneo fadado a uma crise de identidade por ser oriundo de um processo de mudança na sociedade em que está ancorado. A partir daí, surgem importantes questões relativas a esse momento histórico, tais como mudança na identidade cultural dos indivíduos, a concepção do descentramento do sujeito e a influência da globalização na construção das identidades.

Hall (2005) questiona como as culturas nacionais eram compostas, postulando que “[...] não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2006, p. 50).

A “identidade cultural”⁴ nasce a partir do discurso sobre o nacional, a “narração da ação” constituída pela tradição e pelos mitos de criação de um povo, o que acaba influenciando na formação das identidades, apesar de algumas vezes a narrativa ser forçada, artificial, pois gera homogeneidade onde não há. O autor ainda defende que o sujeito pós-moderno é caracterizado como fragmentado, descentrado, o que contribui para que sofra uma “crise de identidade”⁵.

Nessa época, o processo de industrialização tornou-se bastante intenso, o que provocou transformações também nas tradições de contar histórias, haja vista que o avanço tecnológico contribuiu para a propagação de informações, tornando-as cada vez mais rápidas e dispersas. Destarte, as novas tecnologias permitiram que os indivíduos assumissem mais de uma identidade ao mesmo tempo, o que os tornou fragmentados. Além disso, elas estimulam o imaginário e também são responsáveis pelas mudanças na estrutura e nos processos de criação das narrativas na contemporaneidade. Com seu uso, percebemos que houve uma

⁴ Hall (2006) utiliza este termo para se referir à identidade nacional na forma como essa está sendo afetada ou deslocada pelo processo de globalização.

⁵ Termo cunhado por Hall (2006) para explicar as mudanças na sociedade moderna que afetam as identidades pessoais, abalando as ideias que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta “perda de um sentido” estável é chamada de deslocamento ou descentramento do sujeito.

mudança na percepção do tempo e do espaço e isso ocasionou uma reorganização na mente dos indivíduos provocada pelas novas descobertas:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial, ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representadas ou interpretadas nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p. 12-13, grifo do autor).

Em meio a essa revanche pós-moderna, o sujeito percebe o mundo como um espetáculo fragmentado e desordenado. Quanto às narrativas, o romance tradicional perde sua credibilidade, dando abertura para criação de novas estruturas que utilizassem processos de montagens, que, por conseguinte, rompam com o paradigma tradicional clássico, cujo esquema segue uma ordem canônica de começo, meio e fim.

Essa busca desenfreada pela mudança e pelo desconhecido acabou por ocasionar transformações no espaço cultural, social e individual de todo o mundo. Neste trabalho, interessa-nos, especificamente, como essas transformações repercutem no campo artístico-cultural brasileiro. No caso especial de nosso país, temos artistas de várias áreas do conhecimento, que fazem uso dos recursos dessas novas tecnologias, expressando em suas obras novas maneiras de pensar e agir provocadas pela inovação:

A industrialização vinha inaugurar nova etapa, permitindo no caso brasileiro, a reviravolta para uma sociedade aberta à absorção da cultura e da arte como meros produtos de consumo. Modernistas que eram – de forma mais ou menos bem-sucedida, não importa –, bossa nova, Vera Cruz⁶ e TBC⁷ começavam a investigar o mercado de forma mais direta, mesmo que ainda não se relacionasse diretamente com ele. (SANCHES, 2000, p. 31).

Sanches (2000) também afirma que o processo de industrialização pode ser considerado uma das marcas definidoras da Pós-Modernidade, e afirma sua influência no Brasil na medida em que nossa sociedade se abriu para uma absorção de cultura e de arte que também vinham sendo transformadas. No entanto, essas novas concepções estariam sendo utilizadas como meros produtos de consumo. A industrialização desenfreada era maniqueísta e opressora das massas que estavam à mercê dos políticos, sendo uma espécie de joguete nas mãos destes. A arte surgia como um pretexto para libertar o povo da opressão, mas a arte

⁶ Companhia Cinematográfica

⁷ Teatro Brasileiro de comédia

engajada parecia ser politicamente ingênua e “[...] só tinha olhos e ouvidos para o presente” (SANCHES, 2000, p. 33), desprezando, assim, o passado e o futuro.

Com esse avanço tecnológico, surgiram novos meios de comunicação como a televisão e o computador, que inauguraram um novo advento da comunicação, passando a exercer uma forte influência sobre a forma de pensar das pessoas. Sanches (2000) também compartilha a tese de que a informação anula a comunicação, e de que a Internet acaba com a necessidade de organização dessas informações. Dessa forma, o homem se contenta em estar informado, mas não consegue fazer uma autocrítica do que vivencia.

Os tropicalistas, em sintonia com o seu tempo e na fase da Pós-Modernidade, denotam uma não consonância com o pensamento de ausência de autocrítica do homem nesse período, estando “[...] entre os primeiros veículos de propagação dessa nova forma de energia, dando partida a esse novo modelo (anti) comunicativo” (SANCHES, 2000, p. 25). O tropicalismo é, então, exemplo de um movimento que rompe com a tradição na Pós-Modernidade, cujo objetivo era exatamente o de desestruturar esquemas tradicionais. Por isso, os idealistas do movimento adotaram uma nova forma de compor textos e também desarticularam algumas concepções estruturais, criando uma nova maneira de se pensar na arte.

Sanches (2000) destaca que o Tropicalismo foi um projeto individualista e que os tropicalistas, participantes do movimento, surgiram menos como agentes da história do que como seus instrumentos, fato que seus líderes jamais perceberam. A partir do exposto, o autor também vai de encontro à ideia de que esse movimento foi consequência da Pós-Modernidade no Brasil, servindo apenas como veículo de propagação das novas concepções do momento. O autor ainda postula que a expressão “Pós-Modernidade” não combina com a noção de movimento, sendo, propriamente, nas palavras do autor, um “antimovimento”, ou “a-movimento”, decorrente do caos das ideias, que acabou por provocar a estagnação cultural e artística imposta pela fragmentação.

O Tropicalismo, no entanto, realiza uma constante reparação histórica na Pós-Modernidade. Na visão de Sanches (2000, p. 8), seria a “[...] constante readequação à obrigatoriedade do presente perpétuo”. Esse movimento também sofreu influência do cineasta brasileiro Glauber Rocha e do Cinema Novo, chegando ao ponto de reproduzir os modelos fixados por ele, que teve um papel muito importante no surgimento do pós-modernismo brasileiro com a produção do seu filme *Terra em Transe*.

Rocha propõe uma nova forma de narrativa, pautada pela fragmentação, pela descentralização do ponto de vista e do foco narrativo, bem como pelo “[...] deslocamento do

passado, presente e futuro em presente contínuo e perpétuo” (SANCHES, 2000, p.40). Ainda de acordo com Sanches:

No seio do próprio cinema a presença de Glauber era por demais influenciadora e, concomitantemente, influenciadora, intimidadora para quem pretendesse fazer filmes. A fórmula foi a imposição e sobrevivência encontrada pela geração que despontava foi da rebelião contra o poder instalado da negação de valores quaisquer. (SANCHES, 2000, p. 46).

Sanches (2000) enfatiza o caráter contraditório do movimento, que assume uma postura caótica, uma espécie de “metralhadora giratória”, em que a citação e a colagem de referências parecem não possuir sentido imediato. O autor também relaciona a (Pós)-Modernidade com a proposta do movimento tropicalista, revelando que pelo “uso da cultura popular passada pelo filtro demolidor do senso crítico amplificado, a cultura será unificada em sua multiplicidade” (SANCHES, 2000, p. 56).

Como já foi mencionado, é na Pós-Modernidade que encontramos um intenso rompimento com esquemas rígidos, o que pode ser observado nas mais diversas artes. No Brasil, particularmente na literatura, podemos citar o surgimento da poesia concreta, liderada por Haroldo de Campos, por Augusto de Campos e por Décio Pignatari. Essa nova forma de fazer poesia influenciou a produção de outros trabalhos, como o dos tropicalistas, principalmente no que concerne à composição das letras das canções:

[...] os poetas concretos, sem medo do aparente paradoxo que haveria nessa mudança do campo (literatura/ música) e também na mudança de faixa (da faixa de produção, ou do consumo restrito— como é o caso da poesia—, para a do consumo de massa, como é o caso da música popular , apresentada através do disco, do show, do rádio e da televisão, declaram considerar Caetano o mais importante das gerações mais jovens que se sucederam ao movimento [...] (CAMPOS, 1977, p. 49).

Além do cinema e da literatura, outras artes também romperam com a tradição, como o teatro. No Brasil, houve um grande destaque para a peça *O rei da Vela*, cujo texto foi escrito pelo modernista Oswald de Andrade, em 1933, e publicado em 1937. Essa peça foi encenada em 1967, tendo como organizador José Celso Martinez Corrêa. Porém, em sua organização, foram utilizados procedimentos pós-modernos, em vez de estritamente modernos. A peça era composta por três atos, cada um era encenado com uma linguagem própria, o primeiro era acompanhado por uma linguagem circense; o segundo forjava-se o teatro de revista, grosseiro e pornográfico; o terceiro optava pelo operístico e pela carnavalização.

Outro fator importante é que o Tropicalismo traz uma proposta culturalmente inovadora para o quadro social-político do golpe militar de 1964. Favaretto (2000) utiliza a expressão “explosão tropicalista” para apresentar o impacto de ruptura do movimento, destacando os principais temas desse novo projeto musical e cultural:

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *suis generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. (FAVARETTO, 2000, p. 13).

Em sintonia com a Pós-Modernidade, o Tropicalismo apresenta um forte caráter contraditório instaurado nas letras das canções, marcadas pela presença de colagens que acaba tornando o texto fragmentado, descentralizado e caótico:

A (pós) modernidade, para o tropicalismo, reside no uso da cultura popular passada pelo filtro demolidor do senso crítico amplificado. Nada mais igual a partir de agora, a cultura será unificada em sua multiplicidade, equilibrar-se-á os indistintamente valores que vão do vulgar ao erudito. Entre os escombros do terremoto, vai se viajando da deposição de uma “intelectuália” envelhecida à instalação de uma nova e moderna intelectuália. (SANCHES, 2000, p. 56).

A narrativa a partir da Pós-Modernidade, portanto, perde seu caráter clássico de obedecer a uma ordem canônica rigidamente estruturada, o que aconteceu a partir da inserção de novas tecnologias que espalharam a informação de modos diferentes dos orais, e que acabaram por desestabilizar a narrativa conhecida desde a Antiguidade. Em nosso trabalho, é fundamental a compreensão desse processo de desestabilização na medida em que o que dá corpo a nossa pesquisa são canções tropicalistas – e o Tropicalismo bebe da fonte da Pós-Modernidade –, que carregam como grande característica o rompimento com esse modelo tradicional de narrativa, como será mostrado na análise de nossos dados. Portanto, a narrativa não pode ser vista apenas como uma estrutura fechada em si mesma, e sim que apresenta uma série de possibilidades em sua construção, porque é por ela é uma das formas em que o homem vivencia o próprio mundo, a própria vida.

3 DISCURSIVIDADE E NARRATIVIDADE

Neste capítulo, apresentamos a teoria-base de nossa pesquisa – a Análise do Discurso (AD) de linha francesa –, em especial a desenvolvida por Dominique Maingueneau. Dela, destacamos conceitos importantes, como o dialogismo e as heterogeneidades. Discorreremos, também, sobre algumas categorias essenciais à nossa pesquisa, como o conceito de cenas enunciativas, código de linguagem, a noção de posicionamento, a intertextualidade e a interdiscursividade, as quais consideramos como elementos que contribuem para desestabilizar a estrutura da narrativa tradicional.

3.1 Princípios gerais da discursividade

Como já mencionamos, a Análise do Discurso de linha francesa, desenvolvida especificamente por Dominique Maingueneau, constitui a grande base de nossa pesquisa. Essa tendência surgiu na década de 1960, com o intuito de articular a organização textual às condições de produção⁷ das quais os textos participam. Dessa forma, Maingueneau (2000) postula que a AD considera os gêneros como dispositivos de comunicação que são, ao mesmo tempo, sociais e linguísticos.

De acordo com essa perspectiva, não podemos separar o texto de seu lugar social,⁸ isto é, devemos levar em consideração seus aspectos sócio-históricos, a fim de compreendermos melhor como os discursos são produzidos.

3.1.1 O primado do interdiscurso

A primeira geração da Análise do Discurso foi bastante criticada, porque, para ela, o discurso era fechado em si mesmo, e as formações discursivas⁹ eram consideradas homogêneas. Mas essa perspectiva foi logo abandonada e substituída por outra na qual o

⁷ Segundo Maingueneau (2002), o termo serve para designar geralmente o contexto social que envolve um *corpus*, ou seja, conjunto desconexo de fatores entre os quais selecionados previamente funcionam como elementos que permitem descrever uma conjuntura.

⁸ A noção de *lugar social* foi empregada por Maingueneau (2000) para designar qualquer posição no campo simbólico, político, social, etc.

⁹ Segundo Charaudeau e Maingueneau (2008), o termo em sentido restritivo, designa todo conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito que pode relacionar-se a uma identidade enunciativa, como por exemplo, o discurso comunista, o discurso dos patrões, dos camponeses.

discurso só poderia ser visto através de sua relação inextricável entre sua identidade discursiva e o seu exterior discursivo (MAINGUENEAU, 2008).

Assim, pode-se dizer que essa nova visão de conceber o discurso a partir do seu exterior, definido por Maingueneau como “Primado do Interdiscurso”, surge em meio a diversas tendências que foram de encontro à concepção anterior, que estava pautada pela homogeneidade dos discursos. Dentro dessa nova tendência da AD, apoiamo-nos no Primado do Interdiscurso, também de Maingueneau, cuja proposta trata da aplicação empírica de conceitos teóricos, em que se concebe o texto como o local dessa aplicação, e também como o local a partir do qual os discursos podem ser analisados. Para constituir seu primado, o autor recorre a três bases teóricas diferentes: à noção de dialogismo, proposta por Bakhtin (1992); a Authier-Revuz (1990, 2004) e a seus conceitos de heterogeneidade mostrada e de heterogeneidade constitutiva; e aos estudos relativos às concepções de intertextualidade desenvolvidas por Genette (2006) e Kristeva em sua obra *Séméiotiké*.

3.1.2 Dialogismo

Bakhtin (1992) afirma que a linguagem é, por natureza, dialógica. Esse princípio caracteriza-se por mostrar que o discurso não se constrói individualmente, mas sempre na relação com o outro, sendo impossível conceber o homem fora das relações que o ligam ao outro. Destarte, o discurso constrói-se com a participação de, pelo menos, dois interlocutores, que são seres sociais.

A palavra, diferentemente do que pregam as linhas de pensamento linguístico-filosófico, não é monológica, ou seja, ela sempre é perpassada pela palavra do outro. Isso quer dizer que toda enunciação é dialógica e que cada elemento da comunicação destaca-se pela presença da subjetividade e da alteridade.

Como as palavras não pertencem exclusivamente a um único enunciador e como elas sempre são escolhidas levando-se em consideração as palavras do *outro*, podemos afirmar que essas mesmas palavras foram utilizadas em algum momento da história. Devido a isso, elas não são neutras, porque são constituídas por valores ideológicos: Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou de produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e retrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo fora de si mesmo. (BAKHTIN, 1997, p. 31).

Para Bakhtin (1992), há duas noções de dialogismo. A primeira é a concepção sobre dialogismo entre interlocutores, que apresenta alguns aspectos que merecem atenção.

Um desses aspectos está relacionado ao fato de que interação entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem e que a significação entre as palavras depende da relação entre os sujeitos que se constroem na produção e na recepção dos enunciados. O autor destaca que os estudiosos estruturalistas acabam por distorcer o processo de comunicação verbal, o que pode ser percebido por considerarem dois parceiros da comunicação verbal: o locutor e o ouvinte, que participam do discurso por meio de processos, ou seja, o locutor produz um esquema ativo de sua fala, enquanto que o ouvinte, na condição de receptor, apenas recebe e compreende a informação de forma passiva.

Na realidade, o que Bakhtin destaca é que a linguagem não se fundamenta em si para que haja comunicação, mas, para que ela ocorra, é necessário que os participantes possam interagir a partir dessa linguagem. Além disso, o ouvinte adota uma *atitude responsiva* em relação ao discurso para que dele participe ativamente, e não maneira passiva, pois, ao comunicar-se com seu parceiro, produz uma resposta, seja para concordar, discordar – parcialmente ou totalmente – de algo.

[...] A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela compreensão responsiva ativa e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente, claro, não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a suscita. (BAKHTIN, 1992, p. 290).

Outro aspecto importante a mencionar é o de que o locutor irá se utilizar da linguagem sempre fazendo remissão a enunciados passados. Assim, ele poderá produzir textos sobre os quais o ouvinte expressará uma resposta, e esse mesmo ouvinte, ao tentar dar significado ao que lhe foi passado, acabará tornando-se um produtor:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma *atitude responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenda da resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: O ouvinte torna-se locutor. (BAKHTIN, 1992, p. 290, grifo do autor).

Como o sujeito é um ser social na concepção bakhtiniana, Barros (1997) considera que o filósofo não o concebia como “vago”, “individualista” e “subjetivista”, mas como um ser que se faz presente tanto na relação entre sujeitos – interlocutores – quanto na relação desses sujeitos com a sociedade na qual estão inseridos.

A outra noção de dialogismo para Bakhtin (1992) – dialogismo entre discursos – nasce da percepção de que o discurso, não se constrói somente por meio da interação entre

seus interlocutores, que são seres sociais. Os discursos estabelecem um diálogo entre si, ou seja, um discurso mantém relação com outros, sendo que essa interação pode ocorrer de diversas formas: por meio da refutação, negação ou apenas da citação de parte de outros discursos. Conforme Bakhtin (1992, p. 291): “[...] cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. Assim, o discurso pode relacionar-se com a própria enunciação, com o contexto-histórico e/ou com o outro.

À medida que estudamos o texto tropicalista, observamos que sua construção é permeada de elementos de outros textos. Isso comprova o sentido proposto por Bakhtin (1992), porque percebemos que os textos vistos nas canções tropicalistas estão em diálogo permanente com outros textos e com outros discursos. Além disso, encontramos sempre uma relação com o contexto social vigente. O dialogismo bakhtiniano concebe a linguagem humana como heterogênea, social e interativa, e que fundamenta as bases da discursividade, servindo como referência teórica para os estudos da heterogeneidade enunciativa.

3.1.3 Heterogeneidade(s) enunciativa(s)

Authier-Revuz (1990, 2004) estabelece o conceito de heterogeneidade enunciativa para mostrar que a linguagem apresenta, em si, a presença do Outro. Para fundamentar sua concepção, a autora também parte da noção de dialogismo proposta por Bakhtin, bem como pela abordagem do sujeito e de sua relação com a linguagem por meio da leitura lacaniana de Freud. Vale destacar que o sujeito bakhtiniano é caracterizado por ser sócio-histórico, enquanto que o sujeito lacaniano se volta para o inconsciente. Dessa forma, para a autora, existem dois tipos de heterogeneidade: a heterogeneidade constitutiva e a heterogeneidade mostrada (marcada ou não-marcada).

Segundo ela, as palavras carregam indícios do inconsciente. Para revelar isso, a autora recorre à psicanálise freudo-lacaniana a fim de mostrar que existe uma polifonia não intencional em todo discurso. Assim, em um mesmo discurso, pode-se encontrar a presença de outras vozes, que são vozes do Outro. As palavras, portanto, só podem fazer sentido na sua relação com a exterioridade, porque elas já fizeram sentido em algum lugar. Ademais, o sujeito participante do discurso não pode ser caracterizado como uma entidade homogênea exterior à linguagem, pois esse sujeito é descentrado, dividido, barrado entre o consciente e o inconsciente. A partir dessas observações, a autora discorre sobre a heterogeneidade própria do discurso, ou seja, sobre a heterogeneidade constitutiva. Nela, a presença do outro não é

delimitada, porque a própria língua é atravessada pelo inconsciente, que não localizável, nem representável no discurso.

Já as formas de heterogeneidade mostrada são caracterizadas por Authier-Revuz (1990) como uma série de mecanismos que expressam a ilusão que o sujeito tem de possuir domínio sobre seu próprio discurso. Essas formas são divididas em heterogeneidade mostrada marcada e heterogeneidade mostrada não marcada. A primeira marca a voz do outro explicitamente na superfície do texto, as quais inscrevem o outro por meio do uso das aspas ou das formas de retoque ou glosa do discurso indireto e do discurso direto. Nesses dois casos, a alteridade é revelada por meio da estrutura sintática do texto. A segunda forma de heterogeneidade, em contrapartida, não expressa essa ruptura, porque não há uma marcação direta, já que se dilui *o outro no um*, o que leva à observação de uma incerteza em relação à descoberta do outro. A manifestação dessa heterogeneidade é percebida, por exemplo, no caso do discurso indireto livre, das alusões, da ironia. E as formas de heterogeneidade mostrada articulam-se às formas de heterogeneidade constitutiva da linguagem através da relação que todo discurso mantém com outros discursos:

[...] efetivamente, as formas não marcadas da heterogeneidade mostrada [...] representam, pelo continuum, uma outra forma de negociação com a heterogeneidade constitutiva; uma forma mais arriscada, porque joga com a diluição do outro no um, onde este precisamente aqui, pode ser confirmado, mas também pode se perder [...] (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 34).

Os estudos das formas de heterogeneidades podem também ser encontradas em diversos textos, com posicionamentos e finalidades distintos. No que concerne ao nosso trabalho, podemos encontrar, em algumas canções populares, na letra e na melodia, formas não-marcadas, como a ironia e o discurso indireto livre. Porém, ainda falta um estudo mais aprofundado acerca de como as heterogeneidades enunciativas ocorrem nesse específico gênero do discurso. Na presente pesquisa, a teoria sobre as heterogeneidades é relevante por se relacionar com outros conceitos com que trabalhamos, como intertextualidade e interdiscursividade, que apresentaremos posteriormente. Além disso, os estudos das formas de heterogeneidades podem também ser encontrados em diversos posicionamentos, com finalidades distintas.

3.1.4 Posicionamento

Bakhtin (1997) postula que as esferas da atividade humana lançam mão de enunciados orais ou escritos para se efetivarem. Esses enunciados são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação, sendo produzidos em tipos relativamente estáveis, denominados gêneros do discurso. Os gêneros são constituídos por três elementos – conteúdo temático, estilo e construção composicional –, além de apresentarem grande diversidade, englobando desde a curta réplica do diálogo cotidiano até o universo das declarações públicas, por exemplo. Os gêneros, portanto, são heterogêneos, do mesmo modo que os discursos o são.

N’*O Contexto da Obra Literária* (2001), Maingueneau relaciona a noção de posicionamento à de gênero do discurso, ao mencionar que um gênero se situa dentro de uma determinada esfera literária, onde estão presentes todas as obras cujo vestígio foi conservado. Essa esfera pode ser considerada como “[...] uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinado” (MAINGUENEAU, 2001, p. 68).

Para esse autor, posicionar-se significa colocar-se em relação a um determinado percurso dessa esfera com o lugar em que o autor se encontra no campo. Assim, Maingueneau considera como posições as doutrinas, escolas, movimentos, tomando dois principais aspectos: o de uma tomada de posição e o de uma ancoragem num espaço conflitual (MAINGUENEAU, 2007, p. 69). Além disso, a noção de posicionamento está vinculada à existência de grupos, denominados comunidades discursivas, que se realizam na enunciação de textos que elas produzem e fazem circular.

A inclusão do sujeito em um determinado posicionamento implica a aceitação de normas e de modos de ser partilhados em uma comunidade discursiva. Maingueneau (2007) ainda afirma que não se deve confundir as posições com os escritores, haja vista que pode acontecer de um mesmo escritor inscrever-se em diversas posições, ao mesmo tempo ou sucessivamente.

Costa (2001) compartilha a ideia de que toda prática discursiva é caracterizada pelo estabelecimento de posicionamentos, e mostra como alguns deles e como comunidades discursivas se organizam na música brasileira. O autor cita como alguns posicionamentos da canção brasileira o Tropicalismo, a Bossa Nova e a Canção de Protesto, além de classificar cinco formas de marcações identitárias:

- a) movimento estético-ideológico – Bossa Nova, Canções de Protesto, Tropicalismo;
- b) agrupamentos de caráter regional – mineiros, cearenses, baianos, etc.;
- c) agrupamentos em torno de temáticas – catingueiros, românticos, manguebeat, 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.

Cada um dos critérios mencionados acima pode se entrecruzar e se sobrepor. Por isso, podemos falar de nordestinos pop, por exemplo. E cada uma dessas formas, além de apresentar conteúdos verbos-melódicos definidos, também apresenta um perfil caracterizado por certos modos de compor, modos de tocar e comportamentos, e pela produção musical que envolve fazer shows, gravar discos, dentre outros aspectos.

A nossa pesquisa aborda a perspectiva do posicionamento o Tropicalismo, considerado por Costa (2001) como um movimento estético-ideológico. Esse movimento apresenta como proposta a descentralização cultural, por estar situado em um período muito conturbado da nossa história política, a ditadura militar. Os tropicalistas almejavam a desarticulações de ideologias, tentando inovar com o seu projeto desestruturador. Assim, grande parte das canções dessa época é marcada pela fragmentação e pela justaposição de elementos que constituem as cenas, confirmando que, gradativamente, o movimento operava uma tentativa de romper com a tradição.

3.2 Enunciação e narratividade

É importante destacar que, em nosso estudo, a narratividade apresenta uma forte relação com a enunciação à medida que as canções são construídas, tomando como referência a influência das condições de produção. Destarte, são utilizados elementos do discurso que, em determinadas situações, surgem para desestruturar a linearidade das narrativas. O *corpus* de nossa análise volta-se para as canções tropicalistas que empregam esse procedimento. Veremos, a seguir, os elementos que efetuam essa possível “quebra” da ordem linear das narrativas.

3.2.1 Relações intertextuais

A noção de intertextualidade, um dos princípios básicos da teoria textual, surge em meio a ideias lançadas pelo Círculo de Bakhtin e aos conceitos apresentados acerca da heterogeneidade enunciativa. Essa noção foi, primeiramente, desenvolvida por Kristeva em sua obra *Séméiotiké*. A autora define a intertextualidade como um processo de permutação de textos. Esse processo de produção textual é expresso pela desconstrução e disseminação de textos anteriores. Sendo assim, a intertextualidade é algo constitutivo, disperso, e que está em toda parte. O texto é sempre construído a partir de fragmentos de outros textos em uma espécie de dinâmica textual. Portanto, o texto apresenta traços dificilmente recuperáveis no âmbito de sua constituição pelo fato de a intertextualidade ser constitutiva da linguagem. Devido a isso, ela seria impossível de ser apreendida.

Contrapondo a visão anterior, Gerard Genette (2006), em sua obra *Palimpsestes*, afirma que a intertextualidade está situada dentro de um fenômeno mais amplo chamado de transtextualidade, definido, grosso modo, como “[...] tudo aquilo que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 68). A partir dessa definição, o autor enumera uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade em cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Cada uma dessas formas apresenta níveis de relações internas diferenciadas, sendo que algumas são mais ou menos implícitas que outras. Assim, a intertextualidade se caracterizara como a presença mais ou menos implícita de um texto no interior de outro.

Piegay-Gros (1996), pautando-se pelas concepções de Kristeva e Genette (2006), postula que os fenômenos intertextuais são estratégias de escrita deliberada, que resultam na produção de certos efeitos de sentido, como o cômico e o satírico, ao se fazer uma paródia. A autora sistematiza o estudo acerca, especificamente, da intertextualidade, estabelecendo dois tipos de relações: as de copresença entre dois ou vários textos e as de derivação. Em seu estudo, é feita uma oposição entre as relações implícitas e explícitas para apresentar as formas de intertextualidade, dentre as quais se encontram a citação, a referência, o plágio e a alusão. Essas relações podem ser vistas no esquema abaixo:

Quadro 6 – Esquema tipológico das relações intertextuais

Relações Intertextuais	Relações de copresença	Citação
		Referência
		Plágio
		Alusão
	Relações de derivação	Paródia
		Travestismo burlesco
		Pastiche

Fonte: Piegay-Gros (1996, p. 45).

Observemos, a seguir, como cada uma dessas formas de intertextualidade se caracteriza:

- a) Citação: ocorre quando há uma clara inserção de um texto em outro, ocorrendo por meio de sinais tipográficos, como aspas, itálicos, dentre outros;
- b) Referência: remete o leitor a um outro texto, porém sem transcrever suas palavras. Podem ser evocados títulos, personagens, lugares, etc;
- c) Plágio: ocorre quando uma passagem de um texto é citada em outro sem que haja explicitação de quem o fez, ou seja, a citação não é marcada e apropriada de outrem como se fosse de autoria própria;
- d) Alusão: as palavras do outro não são expressas literalmente, pois há a elaboração de um jogo de sugestões recuperadas pelo leitor com base na sua memória;
- e) Paródia: consiste na modificação do conteúdo do texto, que pode ocorrer de duas formas: pela conservação de sua estrutura ou pela conservação de conteúdo e estrutura, havendo mudança apenas no contexto, que pode provocar, por exemplo, o lúdico e a ridicularização;
- f) Travestismo burlesco: ocorre quando há a retomada de conteúdo, deturpando a estrutura e o estilo do texto fonte. Apresenta, algumas vezes, caráter subversivo, além de atualizar textos em linguagens arcaicas, e também pode aparecer como forma de simplificação de textos eruditos;

- g) Pastiche: imita um estilo que perpassa vários textos de um mesmo autor. O conteúdo é indiferente; por isso, qualquer assunto pode ser tratado.

Em nosso estudo, a intertextualidade surge como uma ferramenta essencial na construção do texto tropicalista, pois, no caso em particular das canções desse movimento, ela aparece como estratégia para quebrar convenções e para desarticular esquemas rígidos tradicionais, que seguem uma sequência canônica de começo, meio e fim. Como prova disso, temos canções que são construídas a partir de uma série de colagens de outros textos, podendo ser observado o uso de citações, de referências e de paródias, por exemplo.

A narrativa nas canções tropicalistas, então, passa a seguir um novo modelo, nos quais podemos encontrar a enumeração de imagens caóticas nas letras das canções, o que pode causar certo estranhamento à compreensão do texto. No caso específico deste estudo, o objetivo principal é identificar como as relações intertextuais atuam na desconstrução das narrativas tropicalistas, que se utilizam de diversos procedimentos para tal fim, dentre eles, o de bricolagem de textos. Esse procedimento, porém, também pode ser observado no nível do discurso, porque, por meio dele, é possível perceber relações interdiscursivas.

3.2.2 *Relações interdiscursivas*

O conceito de interdiscursividade, formulado a partir da perspectiva bakhtiniana, refere-se às relações de enunciação com o suposto exterior discursivo. Dessa forma, o interdiscurso, em sentido estrito, refere-se a sistemas discursivos anônimos – modos de dizer, gênero, regras, formações discursivas. Esses sistemas circulam na sociedade da mesma forma que a compõem.

O interdiscurso, em linhas gerais, consiste em uma interligação entre vários discursos. A esse conceito, associa-se outro também fundamental para a AD, que é o conceito de formações discursivas. Segundo Maingueneau (1997), uma formação discursiva é formada a partir do interdiscurso:

O interdiscurso consiste em um processo de *reconfiguração incessante* no qual uma formação discursiva é levada [...] à incorporação de elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles, provocando sua redefinição e redirecionamento suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos. (MAINGUENEAU, 1997, p. 113, grifo do autor).

A formação discursiva seria o “[...] lugar de um trabalho no interdiscurso” (MANGUENEAU, 1997, p. 113). Nele podemos perceber, segundo o autor, as vozes de outros discursos presentes no enunciado e um espaço de trocas com outros discursos, o que estabelece as relações interdiscursivas. Esse fenômeno ocorre quando uma formação discursiva específica faz uso de termos habilitados por outras esferas discursivas e/ou por registros linguísticos e discursivos pertencentes a outras formações, bem como pela referência ao *ethos*¹⁰, à cenografia, e a outros aspectos, pertencentes a outras formações discursivas. Maingueneau (1997) também postula que o objeto de análise do discurso é caracterizado pela interação de formações discursivas distintas e não pela homogeneidade dessas formações.

Aqui, lançamos mão dos conceitos trabalhados por Costa (2001). O autor reformula a classificação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piegay-Gros, a fim de obter um novo esquema adaptado para as relações interdiscursivas:

Quadro 7 – Esquema adaptado para as relações interdiscursivas

Relações interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência	Cenografia Validada Etos Palavras Códigos de linguagem Gênero, etc.
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	
		Subversiva	

Fonte: Costa (2001, p. 49).

Vejamos o que cada conceito quer dizer:

- a) Referência interdiscursiva: acontece quando um texto pertence a uma formação discursiva e se refere a outra formação discursiva ou ao interdiscurso, por meio de comentários, descrições, representações, etc;

¹⁰ Mangueneau (2006) define o termo como tudo que contribui para imitar uma imagem do orador destinada ao auditório como tom de voz, modulação da fala, escolha das palavras e dos argumentos, gestos mímicos, olhar, postura, adornos. São outros signos, elocutórios e oratórios, vestimentais ou simbólicos, pelos os quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica e sociológica.

- b) Alusão interdiscursiva: é a maneira de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo por meio de recursos como jogo de palavras, a implicação e o disfarce, bem como ao se reportar a trechos de textos alheios;
- c) Captação interdiscursiva: ocorre quando um texto representa cenografias validadas pertencentes a outras práticas discursivas, podendo também utilizar o *etos* de outros discursos para poder legitimar o seu discurso;
- d) Subversão interdiscursiva: ocorre quando os textos incorporam, parodicamente, o *etos*, cenários validados, códigos de linguagem de outras formações discursivas, entre outros aspectos.

O conceito de interdiscursividade é útil ao nosso trabalho porque esse fenômeno é observado nas canções tropicalistas, quando se vê a ruptura do fio narrativo à proporção que há interação com outros discursos. Isso se deve ao fato de o esquema narrativo sofrer interferências de outras formações discursivas, o que contribui para provocar a fragmentação do texto e através de uma em sua progressão temática. Ademais, o fenômeno da interdiscursividade relaciona-se com a noção de posicionamento, apresentada a seguir. Tal noção valida umas das propostas do movimento tropicalista. Dentre delas, podemos citar o rompimento com a tradição.

3.2.3 A cena enunciativa

Segundo Maingueneau (1997), o texto é o lugar em que o discurso se manifesta e onde a fala é “encenada”. A situação de enunciação nasce a partir de elementos que irão compor a cena enunciativa, tais como um enunciador, um coenunciador, um momento e um lugar que o torna legítimo. Dessa forma, todo enunciado, conforme Maingueneau (2001), envolve três cenas assim classificadas: cena englobante, cena genérica e cenografia.

A cena englobante corresponde a um determinado tipo de discurso: religioso, publicitário, político, literário. Podemos observar que essa cena se volta para o estatuto pragmático da enunciação, permitindo ao interlocutor a possibilidade de reconhecer a finalidade do enunciado.

A cena genérica está relacionada ao gênero do discurso: um debate, uma carta, uma consulta médica. Assim, a comunicação verbal se realiza por meio de gêneros do discurso, definindo papéis sociais e comportamentais no processo comunicativo, e levando em consideração certas condições sócio-históricas.

Vale ressaltar que a cena englobante e a cena genérica correspondem ao “quadro cênico” do texto. De acordo com Maingueneau (2002), essas duas cenas definem o espaço estável no interior do qual o enunciado adquire sentido na união do tipo de discurso com o gênero.

A cenografia é a terceira cena que integra a enunciação. Ela pode ser concebida como “[...] um quadro e como um processo” (MAINGUENEAU, 2006, p. 47), sendo a enunciação construída pelo próprio texto. Assim, a cenografia legitima o enunciado, construindo sentidos, e é compreendida por uma construção que envolve uma topografia – um lugar) –, uma cronografia –um tempo –, um enunciador e um coenunciador– representações de um “eu” e de um “tu” construídos na enunciação.

Maingueneau (2002) também estabelece a relação entre cenografia e gênero do discurso. Com base nisso, declara que há gêneros do discurso que possuem cenas fixas, estáveis, e que, conseqüentemente, não estão propícias ao desenvolvimento de cenografias variadas, como a receita médica e o ofício. Por outro lado, há gêneros que apresentam cenografias variadas, e isso se associa à finalidade de cada gênero. O discurso publicitário, por exemplo, tem o objetivo de persuadir o coenunciador e, para isso, utiliza-se de uma série de cenografias.

A canção também é um gênero que se destaca pela variedade de cenografias. Outros enunciados também podem apresentar variedade de cenas, como aqueles construídos por cenas compartilhadas na vida coletiva, ou seja, por cenas validadas, que fazem parte da memória discursiva e coletiva de determinada comunidade. Podem surgir, então, modelos que se rejeitam ou que se valorizam dentro dessa memória.

O estudo das cenas enunciativas apresenta relevância para o nosso estudo, porque, nas canções tropicalistas, observamos uma sobreposição de cenas que denota a perda de continuidade do sentido da narrativa, rompendo com os esquemas tradicionais do gênero canção, que é o gênero por nós analisado neste trabalho. Além disso, na construção das cenografias das canções, o enunciador investe também em um código linguístico, que é o que veremos a seguir.

3.2.4 Código de linguagem

Na construção do enunciado, além de realizar investimentos genérico, ético e cenográfico, o enunciador investe em um código linguístico. A língua existe dentro de uma determinada instituição, sendo parte integrante do posicionamento de quem enuncia. Por um

lado, não existe conteúdo a ser expresso mas, por outro, a língua poderia servir de veículo para esse conteúdo.

Mainueneau (2001) considera a língua como um sistema de relações que pode apresentar variedade nela mesma ou interagir com outras línguas, passadas ou contemporâneas. O teórico deu o nome de **interlíngua** a essa interação e a seus diversos usos. Parte-se da interlíngua para que se institua um código de linguagem específico, considerando dois aspectos importantes: o plurilinguismo interno e o plurilinguismo externo. Esses conceitos são tomados por Mainueneau de Mikhail Bakhtin, filósofo russo que discorre sobre as diferenças estilísticas entre o discurso no romance e o discurso na poesia.

Bakhtin (2002), em sua obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, afirma que o discurso é construído artisticamente seguindo o princípio dialógico, interativo. Para o autor, a estilística da poesia é expressa pela relação dialógica entre discurso e o objeto, em que a obra acabada eleva-se a um discurso único, constituído por uma pureza monovocal própria da linguagem poética. Já a estilística do romance surge a partir do diálogo entre diversos discursos, revelada na multiformidade plurilíngue, e caracterizando-se pela introdução de linguagens e de perspectivas ideológico-verbais de gêneros, profissões, de grupos sociais, dentre outros. Essa introdução de estudos da linguagem e de perspectivas sócio-ideológicas também revelam “[...] intenções do autor, podendo ser realidades falsas, hipócritas ou interesseiras, etc.” (BAKHTIN, 1992, p. 116). Bakhtin mostra, então, que a organização do plurilinguismo no romance é bastante variada, sendo, por isso, considerado polifônico por excelência.

Diferentemente de Bakhtin, Mainueneau (2008) emprega o conceito de plurilinguismo, de forma bastante restrita, subdividindo-o em dois. O plurilinguismo externo diz respeito à relação das obras com as outras línguas, isto é, à presença de idiomas diferentes usados naquela obra. Já o plurilinguismo interno, também chamado de pluriglossia, seria a diversidade, a variedade existente em outra língua, que pode ser de ordem geográfica – dialetos, regionalismos –, ligada a uma estratificação social – popular, aristocrática–, à situação de comunicação – médica, jurídica –, a níveis da língua – familiar, oratório –, etc.

A definição de código de linguagem é importante para nossa pesquisa na medida que embasa procedimentos que contribuem para o rompimento do esquema narrativo tradicional. Como exemplo disso, há recursos como o uso do paralelismo sintático e semântico, a utilização de jogos sintáticos e fonéticos, o uso demorado de adjetivos e a quase inexistência de verbos que indicam ação, fatores que acabam por impedir que o texto mantenha a sua progressão temática. Esses procedimentos são o assunto do próximo capítulo,

em que apresentamos a metodologia adotada para verificar como a narrativa tropicalista rompe com esquemas tradicionais.

4 METODOLOGIA

A presente pesquisa pauta-se pela perspectiva da Análise do Discurso. Apresenta natureza qualitativa, buscando compreender um fenômeno específico, bem como a descrição de suas características, a partir do estabelecimento de contínuo diálogo com a teoria proposta.

4.1 Tipo de pesquisa

Como já foi mencionado, a abordagem em que nosso estudo se insere é a abordagem qualitativa, em que se considera a relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, expressa por um vínculo entre o mundo-objetivo e sua subjetividade, que não pode ser expressa por evidências estatísticas. Assim, é pertinente à nossa pesquisa a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados a eles, ou seja, tanto o processo quanto o significado são essenciais.

Nossa pesquisa também possui natureza descritiva, que objetiva estudar a peculiaridade de um grupo específico por uma análise de dados de forma indutiva. Destarte, pretendemos descrever como as canções são construídas e de que forma rompem com os modelos tradicionais de narrativa – com base na teoria de Adam e Revaz (1997), no que diz respeito ao conceito e à estrutura de uma narrativa clássica –, além de observar os procedimentos utilizados na composição dessas canções.

E como se pode ver ao longo da fundamentação teórica, nosso estudo lança mão das concepções teóricas da Análise do Discurso desenvolvidas por Dominique Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2002, 2006, 2008). O autor compreende os discursos constituintes¹¹ como discursos que procuram delimitar o seu lugar de existência em relação a outros discursos, ou seja, eles possuem o intuito de constituir para si o papel de fundadores. Esses mesmos discursos também apresentam relação com discursos concorrentes, caracterizando-se por ser um espaço de conflito permanente entre diversos posicionamentos que marcam a inscrição de um discurso em determinadas comunidades discursivas.

Em nosso estudo, a concepção de discurso literomusical (COSTA, 2001) é de extrema relevância. O autor o compreende como apresentando pretensões constituintes, porque é em um discurso referencial e também fundador de outros discursos em nosso país. Aqui, também como já foi mencionado, trabalhamos com um *corpus* constituído pelo gênero

¹¹ A noção de Discurso Constituinte é definida por Costa (2000) como discursos que dão sentido aos atos de coletividade e que também possuem um estatuto singular.

canção pertencente à produção literomusical brasileira, especificamente ao movimento estético-ideológico tropicalista.

4.2 Delimitação do *Corpus*

Analizamos as canções tomando como base seu aspecto verbal, não considerando seu aspecto musical, devido à nossa limitação sobre o conhecimento dessa teoria. Fizemos apenas a seleção das letras das canções que se relacionam com os critérios que apresentaremos posteriormente.

O *corpus* de nossa pesquisa foi estabelecido a partir da seleção feita por Costa (2001) em sua tese de doutoramento. Costa, baseando-se no livro *A canção no tempo*, volume segundo, de Jairo Severino e Zuza Homem de Mello (1998), selecionou a quinta e a sexta fases demarcadas pelos referidos autores, mas privilegiando esta última devido ao rico contexto histórico e aos embates exigidos pela ditadura militar, além de considerar que, naquele momento, a MPB se encontrava menos dilacerada por movimentos estéticos.

Analizamos, sobretudo, as canções de autoria dos próprios artistas participantes do movimento, como Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Caetano e Gil. Também analisamos parcerias em canções gravadas por esses artistas. Vale ressaltar que o movimento também foi marcado pela presença de grandes cantoras, como Gal Costa, Rita Lee e Nara Leão.

Em nosso trabalho, enfatizamos, principalmente, dois artistas: Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ambos atuaram ora como compositores, ora como intérpretes, além de trabalharem em parceria com outros artistas. A escolha de ambos se deu por seu papel significativo e estratégico na concretização do movimento tropicalista e porque foram identificados como idealizadores desse movimento. Eles buscavam uma renovação na música popular à medida a partir de uma proposta de modificação de sua estética. Além disso, eles defendiam que a música deveria conter os antagonismos presentes na cultura brasileira, como o erudito e o popular. E, como o país estava atravessando um processo de modernização, a MPB também deveria se modernizar e apresentar um projeto que revolucionasse a nossa música, acontecimento que eclodiu com o surgimento da Tropicália.

O primeiro CD do movimento, intitulado *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, é um disco manifesto produzido coletivamente, cujo intuito era atualizar o projeto estético-ideológico proposto. O disco é composto por uma mistura de elementos, pela presença de vários estilos e pela mescla de aspectos diversos da cultura brasileira. O ano em

que foi lançado foi marcado por muitas discussões sobre a cultura vigente e também sobre a música popular brasileira. Nesse mesmo ano, foi criado o ato institucional número 5 (AI-5), que representava o período mais árduo da ditadura militar. Esse movimento também recebeu influência da Semana de Arte Moderna de 1922, principalmente na forma de compor as letras que retratavam a situação do país, ao mesmo tempo em que se mostrava a pluralidade expressa na cultura brasileira.

A discografia do movimento tropicalista é composta por discos oficiais, coletâneas e discos coletivos. Desse universo, selecionamos uma amostra que abrange composições lançadas entre 1968 e 1969, período auge do movimento. Escolhemos esse período porque os tropicalistas adotaram, na década de 1960, uma postura diferenciada, que primava pela inovação e pela transformação na maneira de se produzir arte. Nesse mesmo intervalo de tempo, outros movimentos da MPB consideravam importante o retorno às origens da música popular brasileira e também combatiam a influência da música estrangeira na MPB. Os tropicalistas apresentavam uma visão singular de ver a música optando por mesclar materiais da tradição brasileira com instrumentos eletrônicos que tiveram importância decisiva na forma de se produzir música. Isso prova, mais uma vez, a necessidade do movimento tropicalista de romper com a tradição.

No entanto, o tropicalismo não se resume a essa amostra que especificamos, porque há uma vasta produção de canções. Nosso *corpus* é apenas representativo, pois selecionamos os discos que mais marcaram, inicialmente, as ideias do movimento, e esse recorte é necessário para a realização da análise dos dados.

Na seleção da discografia, optamos por fazer uma leitura de todas as canções dos álbuns selecionados. Todavia, aqui, destacamos somente aquelas em que identificamos a ruptura do esquema narrativo tradicional, isto é, os textos que não seguem a ordem linear expressa pela sequência canônica de começo, meio e fim.

Além disso, destacamos as canções que apresentam a ausência do elemento nó, fator que causa problemas na narrativa, pois é esse componente que a define como tal. Selecionamos também as canções que contêm os constituintes da sequência inicial de uma narrativa propriamente dita, isto é, que apresentam todas as partes bem definidas, incluindo o processo de transformação.

A sequência inicial é expressa pelos seguintes constituintes: agente(s) – quem –, acontecimento – o quê –, tempo – quando –, lugar – onde, com base em Adam e Revaz (1997). É importante ressaltar que nem todas as canções analisadas apresentam todos esses elementos, porque apenas alguns deles podem aparecer.

O que pretendemos mostrar é que os textos tropicalistas analisados não constituem uma narrativa em si, porque só apresentam os componentes da situação inicial. Não identificamos uma transformação e uma situação final. Devido a isso, consideramos que esses textos tropicalistas apresentam somente vestígios do que podemos chamar de narrativa, haja vista que não há transformação na sequência inicial e tampouco a existência de um final.

Para verificarmos quais aspectos contribuem para a desconstrução das cenas tropicalistas, utilizamos os seguintes conceitos de Análise do Discurso: investimento, posicionamento, heterogeneidades enunciativas e dialogismo, com base em Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2005), Costa (2001), Bakhtin (1992, 2002, 2005) e Authier-Revuz (1990). Para a análise das relações de enunciação com o exterior do discurso, utilizamos os conceitos de gênero, cena enunciativa e código de linguagem (MAINGUENEAU, 1997, 2001).

Em suma, nosso *corpus* foi selecionado de acordo com os seguintes critérios:

- a) Canções produzidas nos anos de 1968 e 1969;
- b) Canções que melhor expressam a ruptura do fio narrativo;
- c) Canções que apresentam os constituintes da situação inicial de uma narrativa, apontados no seguinte quadro:

Quadro 8 – Os constituintes da situação inicial

Situação inicial	Circunstâncias	Tempo	Quando?
		Lugar	Onde?
	Componentes	Agente (s)	Quem ?
		Acontecimento	O quê ?

Fonte: Adam e Revaz (1997, p. 64).

Abaixo, seguem as canções selecionadas:

- a) Disco coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*. CBD/Philips, 1968. Produzido por Manuel Barenbein:
 - Lindoneia** - Caetano Veloso e Gilberto Gil;
 - Mamãe Coragem** - Caetano Veloso e Torquato Neto;
 - Três Caravelas** - *Três caravelas*, de Algueró e Moreau, adaptada por João de Barro (1968).

- b) Disco de Caetano Veloso. CDB/Philips, 1968. LP produzido por Manuel Barenbein:
- No dia em que vim-me embora** - Caetano & Gilberto Gil;
 - Alegria, alegria** - Caetano Veloso;
 - Anunciação** – Caetano Veloso e Rogério Duarte
 - Clara** - Caetano Veloso;
 - Eles.** - Caetano Veloso;
- c) Disco de Caetano Veloso. Polygram. 1969. LP produzido por Manuel Barenbein:
- Os argonautas** - Caetano Veloso.
- d) Disco de Gilberto Gil. CDB/Philips, 1968. LP produzido por Manuel Barenbein:
- Frevo Rasgado**- Gilberto Gil e Breno Ferreira;
 - Procissão** – Gilberto Gil;
 - Barca Grande** – Gilberto Gil.

4.3 Descrição dos procedimentos metodológicos

Após a coleta do *corpus*, procedemos à audição das canções do referido período. Os quatro álbuns selecionados desempenharam papel muito importante na divulgação das ideias do movimento. O primeiro disco é coletivo; já o segundo e terceiro pertencem ao cantor e compositor Caetano Veloso e o último foi criado por Gilberto Gil. Após essas duas etapas, selecionamos as letras de músicas que obedeciam aos critérios supracitados, ou seja, aquelas que manifestam a ruptura com o esquema narrativo tradicional, com o intuito de mostrar como são construídas as narrativas nas canções tropicalistas.

Também analisamos as canções que apresentam os constituintes da sequência inicial de uma narrativa. Posteriormente, observamos os procedimentos que atuam na ruptura do fio narrativo e de que forma os elementos discursivos – tais como a intertextualidade, interdiscursividade, código de linguagem e cenografia – colaboram na execução dessa proposta. Para isso, analisamos o papel de cada um desses elementos.

No próximo capítulo, encontra-se o grande fundamento de nossa pesquisa, que é a análise do *corpus*. Nele, discutimos todos os fenômenos observados quanto à ruptura da

narrativa em canções tropicalistas, a partir de categorias como intertextualidade, interdiscursividade e código de linguagem.

5 RUPTURA DA NARRATIVIDADE TRADICIONAL EM CANÇÕES TROPICALISTAS

Neste capítulo dedicado à análise, discorremos sobre como o texto tropicalista rompe com o esquema de narrativa tradicional. Mostramos que as canções tropicalistas analisadas, devido a sua construção singular, possuem apenas os constituintes da situação inicial da narrativa, não havendo o desenvolvimento natural das demais fases que são esperadas pelo leitor. Essa construção típica se deve à influência da Pós-Modernidade e das transformações políticas, sociais e culturais próprias do momento que o país atravessava na época, que fez com que o movimento enxergasse a cultura nacional como algo múltiplo e híbrido, ao mesmo tempo em que redescobria e criticava a tradição.

Os tropicalistas criaram uma linguagem que rompia com a tradição, visando à inovação nessa forma de arte. Isso pode ser percebido nas canções, por exemplo, por meio de uma série de citações, fragmentos de outros textos, enumeração de imagens nas letras, paródias e pela mistura de ritmos brasileiros e estrangeiros.

Como já foi mencionado, escolhemos para análise canções cujos elementos apontam para uma possível ideia de narrativa. A partir dessa hipótese, confirmamos que o texto tropicalista não obedece à regra tradicional de composição da narrativa, apresentando, de fato, somente uma ideia do que a mesma poderia ser. Em sua constituição, percebem-se elementos constituintes de uma narrativa; porém, não há o desenvolvimento das outras sequências que são consideradas indispensáveis a uma narrativa tradicional. Isso acaba por ocasionar uma ruptura com a sequência natural do texto e, devido a isso, ocorre uma quebra das expectativas do leitor em relação ao que lhe foi previamente apresentado. Mas como isso acontece?

O esquema de narrativa tradicional é rompido quando os textos apresentam uma única sequência, denominada situação inicial, que possui determinados constituintes que dão origem a uma narrativa, tais como: tempo, lugar, agente(s) e acontecimento. Nas narrativas tradicionais, são encontrados todos esses constituintes da situação inicial e o desenvolvimento de um problema denominado nó, que também é fundamental, pois é a partir de sua resolução que se desencadeia a situação final. No entanto, no caso das canções tropicalistas que investigamos, observam-se somente os constituintes da sequência inicial, não havendo, portanto, o desenvolvimento das outras sequências que compõem uma narrativa clássica.

No texto tropicalista, pelo que podemos observar, há a presença de níveis de narratividade diferente, além de a maioria das letras das canções não apresentar uma narrativa propriamente dita, ou seja, elas não contêm todas as etapas que dão ao texto o estatuto de narrativa. Os textos tropicalistas chegam, muitas vezes, a desenvolver, no máximo, uma sequência inicial que é logo interrompida por uma série de descrições expressas por abundâncias de adjetivos e substantivos, pela ausência de verbos que indicam ação, e pela presença de jogos semânticos e sintáticos. É como se o enunciador começasse a narrar um fato e, de repente, estacionasse na situação inicial.

A construção da narrativa em narrativas tradicionais ocorre da seguinte forma: primeiramente, há a exposição de uma situação inicial; em seguida, há o desenvolvimento – processo-transformação – e, logo depois, o desfecho de uma situação final um depois. Em relação ao texto tropicalista, percebe-se apenas uma apresentação geral dos elementos que englobam uma narrativa, porque a situação inicial é logo interrompida por uma sequência descritiva. Na maioria dos textos tropicalistas, como foi observado, essa sequência é quebrada porque não há o elemento nó, problema que desencadeia um processo de transformações dos predicados na narrativa e fator que contribui para dar ao texto o estatuto de narrativa. Os textos tropicalistas, então, diferenciam-se dos textos clássicos, como os contos, em sua estrutura, porque estes apresentam, em todas as fases, os constituintes e as etapas da narrativa bem definidos, como a situação inicial, o processo – nó – e a sequência final.

Agora, vamos observar como a sequência inicial do texto tropicalista é interrompida por meio de algumas categorias, tais como as relações intertextuais e interdiscursivas e o código de linguagem.

Já discorreremos ao longo da fundamentação teórica sobre o fenômeno da intertextualidade, descrito por Kristeva em *Séméiotiké* como a disseminação de textos anteriores em outros textos, ou seja, um texto pode ser construído a partir de fragmentos de outros textos.

Compartilhando desse mesmo ponto de vista e das ideias de Genette (2006), Piegay-Gros (1996), defende que os textos mantêm relações entre si, que se manifestam por dois tipos, designados por relações de copresença e por relações de derivação. Essas relações são divididas em subcategorias. Delas, as mais importantes para o nosso estudo são as relações de copresença de citação e de referência. A primeira traz de maneira bastante explícita a presença de um texto em outro, que pode aparecer, por exemplo, em itálico ou entre aspas. A autora chama a atenção de que não basta identificar a citação, como também é necessário interpretá-la. Já a segunda forma, a referência, caracteriza-se por não expor de

maneira explícita o outro texto ao qual se refere, ou seja, o texto não é citado literalmente, sendo apenas mencionado.

As formas de intertextualidade podem ser observadas em qualquer texto, sem que para isso haja uma ruptura na sua construção interna, ou uma mudança em seu sentido. No entanto, na construção das canções tropicalistas, esse procedimento é utilizado como uma ferramenta que permite desestruturar o esquema narrativo tradicional, tornando o texto fragmentado e não permitindo que sua sequência inicial se desenvolva. Destarte, investigamos que as canções tropicalistas analisadas não prosseguem no desenvolvimento do esquema narrativo convencional, haja vista que o texto se utiliza de uma grande diversidade de colagens que dificultam sua progressão linear, como veremos a seguir na investigação das canções selecionadas para esta pesquisa.

Canção 1 – Eles¹², de Caetano Veloso (1968):

Em volta da mesa
 Longe do quintal
 A vida começa
 No ponto final
 Eles têm certeza
 Do bem e do mal
 Falam com franqueza do bem e do mal
 Crêem na existência do bem e do mal
 O porão da América
 O bem e o mal
 Só dizem o que dizem
 O bem e o mal
 Alegres ou tristes
 São todos felizes durante o Natal
 O bem e o mal
 Têm medo da maçã
 A sombra do arvoredado
 O dia de amanhã
 Eis que eles sabem o dia de amanhã
 Eles sempre falam num dia de amanhã
 Eles têm cuidado com o dia de amanhã
 Eles cantam os hinos no dia de amanhã
 Eles tomam bonde no dia de amanhã
 Eles amam os filhos no dia de amanhã
 Tomam táxi no dia de amanhã
 É que eles têm medo do dia de amanhã
 Eles aconselham o dia de amanhã
 Eles desde já querem ter guardado
 Todo o seu passado no dia de amanhã
 Não preferem São Paulo, nem o Rio de Janeiro
 Apenas tem medo de morrer sem dinheiro
 Eles choram sábados pelo ano inteiro
 E há só um galo em cada galinheiro
 E mais vale aquele que acorda cedo

¹² Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/eles.html>>. Acesso em: 12 de jan. 2010.

E farinha pouca, meu pirão primeiro
 E na mesma boca senti o mesmo beijo
 E não há amor como o primeiro amor
 Como primeiro amor
 Que é puro e verdadeiro
 E não há segredo
 E a vida é assim mesmo
 E pior a emenda que o soneto
 Está sempre à esquerda a porta do banheiro
 E certa gente se conhece no cheiro
 Em volta da mesa
 Longe da maçã
 Durante o natal
 Eles guardam dinheiro
 O bem e o mal

Pro dia de amanhã
 Que maravilhoso país o nosso, onde se pode contratar
 quarenta músicos para tocar
 um unísono

Em sua sequência inicial, percebe-se, primeiramente, a construção de uma narrativa expressa pelo elemento constituinte personagens, ou agentes, que são mencionadas através do pronome “eles”, que figura como título da canção. O enunciador utiliza esse pronome para se referir a pessoas que se unem em volta da mesa, espaço onde se desenvolve o começo da narrativa.

Essas pessoas executam uma série de ações que são representadas por diversos verbos, como “saber”, “cantar”, “falar”, “tomar”, “aconselhar” e “querer”. As ações não conseguem oferecer unidade à narrativa, porque elas se encontram no texto como se ocorressem de forma isolada do cotidiano dessas pessoas, em uma espécie de antagonismo, como “o bem e o mal”, ou “alegria ou tristeza”. E o acontecimento da narrativa é expresso por meio da reunião em volta da mesa. Assim, podemos observar que a canção apresenta prenúncios, delineamentos, do que constitui uma narrativa, mas a mesma não é desenvolvida.

Isso pode ser percebido no decorrer do texto por meio da citação de uma série de ditados populares que impedem o desenrolar dos acontecimentos, como “farinha pouca, meu pirão primeiro”; “não há amor como primeiro”; “pior a emenda que o soneto”. O próprio título da canção parece fazer alusão ao seguinte ditado: “junte-se aos bons e será como eles, junte-se aos maus e será pior que eles”. Ademais, as expressões introduzidas na letra da canção apresentam estruturas paralelísticas relativas aos ditos populares, tais como: “**há** só um galo em cada galinheiro/ **há** males que vêm para o bem”; “**mais vale** aquele que acorda cedo/ **mais vale** um pássaro na mão que dois voando”. Além disso, o ditado popular citado “e mais vale aquele que acorda cedo” pode fazer alusão outro ditado: “Deus ajuda a quem cedo madruga”.

O emprego dos ditados populares surge nessa canção tropicalista como uma estratégia para validar a cenografia de um povo que luta todos os dias por sobrevivência e que está sempre pensando “no dia de amanhã”. Por isso a grande recorrência dessa expressão. O próprio título “Eles” ao povo brasileiro e às suas crenças, a sua cultura e ao seu cotidiano, ao mesmo tempo em que o narrador apresenta o caráter anônimo desse povo juntamente com a ideia de coletividade de uma classe inferiorizada na sociedade, expressa nos versos: “está sempre à esquerda da porta do banheiro / E certa gente se conhece pelo cheiro / e mais vale aquele que acorda cedo”.

Pensávamos que o enunciador daria continuidade à história de um povo cujo costume era se reunir ao redor da mesa. Porém, não é isso o que foi verificado, porque eles começam e terminam a história em volta da mesa. A ruptura da narrativa do texto, então, foi percebida de duas formas: i) quando o enunciador joga uma série de informações que apenas contribuem para a apresentação de uma sequência inicial, porque os verbos empregados não seguem uma relação de causa e consequência; ii) quando o enunciador cita variados ditados populares, que não permitiram que a narrativa se desenvolvesse, apresentando apenas a situação inicial e não havendo intriga ou transformação posteriores.

O texto não traz um elemento desencadeador de uma problemática, finalizando-se sem o desenvolvimento das partes que integram uma narrativa. O nó, portanto, não foi identificado. Assim, fica claro o rompimento do Tropicalismo com o esquema clássico, porque não se lança mão do nó como fator determinante para se definir uma narrativa.

Nessa canção, como ocorre em outros textos tropicalistas, observa-se nas narrativas referências não somente a outros textos, mas também a outras esferas discursivas que fazem com que o texto não se desenvolva em uma perspectiva linear e contínua. Isso é verificado na apresentação das ações que são interrompidas pelo sujeito discursivo com comentários, descrições ou digressões que também interferem no que seria a sequência narrativa natural do texto. Ademais, essas ações expressam a ausência da relação causa e consequência, responsáveis por também quebrar a expectativa do leitor, pois quando imaginávamos que a narrativa iria prosseguir com a história, ela é logo interrompida pelas inserções de expressões e com termos referentes a outros discursos.

Canção 2 – *Alegria, alegria*¹³, de Caetano Veloso (1968):

Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro

¹³ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/alegria-alegria.html>>. Acesso em: 12 de jan. 2010.

Euvou

O sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Euvou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e brigitte bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores.
Amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço, sem documento,
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou
Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não...

Nessa canção, o agente da história é representado por um “eu” que é um enunciador que caminha pelas ruas despreocupadamente e que deseja seguir caminhando, sem nenhum rumo. Isso está expresso no verso “eu vou”. Já o tempo é mencionado através da expressão “no sol de quase dezembro”, e o acontecimento da canção se dá em torno da personagem, que caminha sem perspectiva. No entanto, ficamos sem saber qual é o final da personagem e como ela vai terminar sua história, porque a sequência inicial da narrativa é

interrompida por uma série descritiva que contém várias citações e remissão a outros discursos, em uma enumeração de elementos que, *a priori*, parecem estar desconectados.

Essa remissão a uma diversidade de referências aos discursos midiático e publicitário, como a notícias, a propagandas, a espetáculos e a atrizes famosas que faziam sucesso naquela época, mostra a grande influência da Pós-Modernidade nos textos tropicalistas, período caracterizado pela aceleração da divulgação de informações. Isso seria o que Campos (1993) chamou de “implosão informativa”.

Podemos perceber o que foi dito acima a partir da inserção progressiva de trechos descritivos: “o sol se reparte em crimes / espaçonaves guerrilhas / em cardinales bonitas”. Nesses versos, há alusão interdiscursiva ao discurso midiático, quando o enunciador faz remissão a Cláudia Cardinale, atriz do cinema italiano. Essa alusão rompe com o esquema narrativo. Tem-se um estado narrativo inicial, em que o narrador segue e, de repente, para sua caminhada. A remissão à atriz italiana, portanto, serve como instrumento para romper com sua ação no início da narrativa. Podemos perceber que a descrição toma conta da cenografia, e a narrativa, que é interrompida, não volta à sua sequência inicial. Esperava-se uma continuidade natural tratasse do percurso do enunciador, com algum fato de sua história, mas, com a ruptura observada, logo foi quebrada a expectativa no desenvolvimento do texto.

No terceiro bloco estrófico, ocorre fato semelhante. Encontramos um estilhaço de informações: “em caras de presidentes / em grandes beijos de amor / em dentes, pernas, bandeiras / bomba e Brigitte Bardot”. O enunciador, mais uma vez, faz remissão ao discurso midiático, quando cita o nome da atriz e cantora francesa Brigitte Bardot, símbolo sexual dos anos de 1960 e 1970, o essa estratégia interdiscursiva também rompe com a estrutura das narrativas tradicionais de começo, meio e fim.

No quarto bloco estrófico, podemos observar mais uma vez o uso da interdiscursividade como forma de romper com o que foi dito anteriormente: “o sol nas bancas de revistas / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia”. Agora, percebemos a presença de uma alusão interdiscursiva, quando o enunciador parece se referir ao jornal “O sol”, que foi um dos primeiros veículos da imprensa brasileira, produzido durante a década de 1960. Esse jornal abordava temas relacionados à política, à cultura e à educação, sempre de forma satírica.

Na canção, também se observa referência à “guerra”, numa remissão aos “anos de chumbo” da ditadura militar, o que pode ser visto em um verso ao se mencionarem “crimes, espaçonaves, guerrilhas”. No entanto, tudo isso também ocorre misturado a fatos corriqueiros da vida cotidiana, o que se vê nas expressões “beijos de amor” e “eu tomo uma coca-cola”.

Esse último verso mencionado, que se encontra no sétimo bloco estrófico, pode fazer referência ao discurso midiático, quando o enunciador nos diz que toma uma “Coca-Cola”, marca de um refrigerante estadunidense bastante consumido no Brasil. A presença do ato de se beber esse refrigerante nada tem em comum com outros elementos apresentados na cena da canção.

Na última estrofe, o verso “sem lenço, sem documento” pode fazer alusão ao discurso de liberdade normalmente proferido pelos jovens, o que também pode ser percebido no verso “nada no bolso nas mãos”, retirado da última página de *Les mots*¹⁴, do escritor francês Paul Sartre¹⁴. Percebemos, aqui, o fenômeno da intertextualidade, que dá novos sentidos ao texto tropicalista.

Vale ressaltar que o título da canção, homenagem a Abelardo Barbosa, famoso apresentador brasileiro popularmente conhecido como Chacrinha, veio de um bordão bastante proferido por ele, que também era “alegria, alegria”. De acordo com Caetano Veloso (2008):

Essa consciência da alegria assim situada me levou a eleger como título (sem contudo, incluir na canção) o bordão “alegria, alegria”, que o animador de TV Chacrinha emprestara do bom cantor de samba-jazz em vias de aderir a um comercialismo vulgar (mas nem por isso menos delicioso) Wilson Simonal. Era um modo de deixar o ouvinte ao mesmo tempo e longe da visão de mundo do personagem que, na canção diz, “eu vou”. Entre as imagens eleitas, a menção à Coca-Cola como que definia as feições da composição: inaugural e surgindo ali como não-intencionalmente, a Coca-Cola fez com que se recebesse “Alegria, alegria” como histórico instantâneo. (VELOSO, 2008, p. 161).

Pela análise dessa canção, podemos ver a grande sobreposição de informações que aparece nos textos tropicalistas, e que são influência direta da Pós-Modernidade. Isso mostra que esses textos apresentam uma estrutura diferente dos tradicionais, pois um fato que inicialmente é narrado, repentinamente, sofre uma série de interferências, não desenvolvendo o que se espera dele a partir de seu início. Tanto a interdiscursividade quanto a intertextualidade aparecem como elementos que servem para efetuar essa “quebra” na progressão temática do texto, porque, por meio delas, há remissões a outros textos e discursos que, a princípio, parecem não estar conectados entre si, mas que modificam intencionalmente a linearidade do texto.

¹⁴ Autobiografia de Paul Sartre, publicada em 1964.

Canção 3 – *Mamãe Coragem*¹⁵, de Caetano Veloso e Torquato Neto (1968):

Mamãe, mamãe, não chore / A vida é assim mesmo / Eu fui embora /
 Mamãe, mamãe, não chore / Eu nunca mais vou voltar por aí /
 Mamãe, mamãe, não chore / A vida é assim mesmo / Eu quero mesmo é isto aqui /
 Mamãe, mamãe, não chore / Pegue uns panos pra lavar / Leia um romance /
 Veja as contas do mercado / Pague as prestações //

Ser mãe / É desdobrar fibra por fibra / Os corações dos filhos / Seja feliz / Seja
 feliz / Mamãe, mamãe, não chore / Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz / Mamãe,
 seja feliz / Mamãe, mamãe, não chore / Não chore nunca mais, não adianta /
 Eu tenho um beijo preso na garganta / Eu tenho um jeito de quem não se espanta
 (Braço de ouro vale 10 milhões) //

Eu tenho corações fora do peito / Mamãe, não chore / Não tem jeito /
 Pegue uns panos pra lavar / Leia um romance / Leia "Elzira morta virgem" /
 "O grande industrial" / Eu por aqui vou indo muito bem /
 De vez em quando brinco Carnaval / E vou vivendo assim: felicidade /
 Na cidade que eu plantei pra mim / E que não tem mais fim /
Não tem mais fim / Não tem mais fim

Nessa canção, a narratividade também é influenciada. Nela, encontramos a presença do agente e do acontecimento, que são componentes de uma narrativa. O primeiro refere-se a um narrador-personagem que fala sobre sua vida, em um momento de tensão no qual deixa seu lar, enquanto sua mãe vai à procura de outro caminho. O segundo, que trata do que ocorre na narrativa, é evidenciado por meio da expressão “eu fui embora”, em que o narrador dialoga com sua mãe a respeito de sua ida.

O narrador também lança mão de diálogos e, neles, destaca-se o uso de verbos no modo imperativo: “não chore / pegue uns panos pra lavar / leia um romance / veja as contas do mercado”. O uso desse modo verbal aparece como uma forma de interação, de forma a chamar a atenção para aquilo que se pretende comunicar, no caso o fato de fazer com que a mãe se distraia com os afazeres domésticos.

Além disso, a canção é permeada por discursos diretos, que acabam por trazer ao texto vivacidade e naturalidade ao texto, como podemos ver em um deles, que está em um dos versos da canção – “eu quero mesmo é isto”. Nele, há destaque para o uso do pronome pessoal “eu” e para o pronome demonstrativo “isto” como uma forma de validar o emprego do discurso direto. Ao longo da canção, também são usados tempos verbais que estão no presente e no pretérito perfeito do indicativo: “fui”, “quero”, “posso”, “quis”, “fiz”, “tenho”, “brinco”. A partir disso, verificamos que a linguagem da canção é enriquecida tanto pelo uso

¹⁵ Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/mamae-coragem.html>>. Acesso em: 15 jan. 2010.

das citações quanto pelo uso do imperativo, justamente com a invocação que é produzida no decorrer do texto.

Em relação às circunstâncias em que se desenvolve a sequência inicial da narrativa, não há referência a um tempo definido, porque não há marcas de elementos temporais. Há a presença de advérbios: “aí” demonstra onde se passa o momento da enunciação representado pelo local onde o enunciador morava antes de sair de casa, e “aqui”, citado no início e no final do texto, remete-se ao lugar onde o personagem se encontrava após ter deixado seu lar.

O enunciador, ao começar o texto, insere uma espécie de apelo à sua mãe, o que já que ocasiona rompimento com a sequência narrativa, como se pode ver pelos versos: “a vida é assim mesmo / eu fui embora / a vida é assim mesmo / eu quero mesmo é isto aqui”. A história é retomada com os versos: “eu por aqui vou indo muito bem, de vez em quando brinco carnaval / eu vou vivendo assim: felicidade na cidade que plantei pra mim / e que não tem mais fim”. O texto, como se observa, não segue uma sequência linear, pois, após o acontecimento, no caso a saída do enunciador de casa e a solidão da mãe, não se desenvolve uma problemática e nem se conta o final da situação que foi apresentada no início. Destarte, a canção analisada não apresenta o estatuto de narrativa clássica porque não carrega todas as etapas que a configurariam como tal. Vale salientar, no entanto, que encontramos elementos próprios de uma narrativa, mas que apenas apontam para o que seria uma ideia desta. Esses elementos são justamente os constituintes da situação inicial que já mencionamos e o emprego do diálogo.

Também percebemos o fenômeno da intertextualidade nessa canção. Dentro do apelo que o narrador faz a sua mãe, há uma citação de um trecho do poema *Ser mãe*¹⁶, de Coelho Neto, expressa no seguinte verso: “ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração”. Os autores da canção parodiaram o soneto de Coelho Neto ao modificar a expressão supracitada com as palavras “os corações dos filhos”.

Nessa mesma estrofe da canção, o enunciador continua invocando sua mãe e, para isso, faz-se uma referência interdiscursiva ao discurso literário, quando a personagem pede que a mãe leia *Elzira, a morta virgem* e *O grande industrial*. O primeiro texto é do escritor

¹⁶ Segue o poema na íntegra (disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/cne01.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010): Ser mãe é desdobrar fibra por fibra / o coração! Ser mãe é ter no alheio / lábio que suga, o pedestal do seio, / onde a vida, onde o amor, cantando, vibra. // Ser mãe é ser um anjo que se libra / sobre um berço dormindo! É ser anseio, / é ser temeridade, é ser receio, / é ser força que os males equilibra! // Todo o bem que a mãe goza é bem do filho, / espelho em que se mira afortunada, / Luz que lhe põe nos olhos novo brilho! // Ser mãe é andar chorando num sorriso! / Ser mãe é ter um mundo e não ter nada! / Ser mãe é padecer num paraíso!

Pedro Roberto Viana, publicado em 1833 e adaptado para o teatro e também para a literatura de cordel. A obra discorre sobre a história de uma jovem que preferiu morrer virgem a casar com o homem que não amava. Já o segundo livro é uma obra de Georges Ohnet, escritor francês de grande sucesso em toda a Europa durante o século XIX.

No próprio título da canção, também se percebe referência à peça teatral *Mamãe coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht. O texto parece utilizar a cenografia de uma peça teatral, mas que não segue a esperada ordem estrutural de começo, meio e fim. Tampouco há a presença do nó, já que a narrativa é apenas interrompida por essa espécie de apelo que verificamos.

Constatamos que o enunciador, ao fazer esse apelo a sua mãe, parece dar a impressão de que encenar uma peça ao tentar se desprender dela na medida em que dialogam. O tempo todo o narrador parece representar o papel do filho que quer se libertar das amarras familiares, como vemos nos versos: “eu tenho um beijo preso na garganta / eu quero / eu posso eu fiz”.

Já no final da canção, mais uma vez encontramos o fenômeno da intertextualidade através de uma remissão à música *A felicidade*¹⁷, de Tom Jobim e de Vinícius de Moraes, expresso no seguinte verso: “e vou vivendo assim: felicidade na cidade que eu plantei pra mim / e que não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim”.

Verificamos tal fenômeno a partir da paródia que foi realizada através da subversão da canção de Jobim e de Vinícius expressa nos versos: “tristeza não tem fim / felicidade sim”. Essa subversão mostra uma inversão de valores, porque a felicidade, nessa canção tropicalista, parece ser eterna, enquanto que, para Jobim e Vinícius, o que é eterno parece ser a tristeza.

¹⁷ Segue a canção na íntegra (disponível em: <<http://letras.terra.com.br/vinicius-de-moraes/86594/>>. Acesso em: 12 jan. 2010): Tristeza não tem fim / Felicidade sim // A felicidade é como a pluma/ Que o vento vai levando pelo ar/ Voa tão leve/ Mas tem a vida breve / Precisa que haja vento sem parar// A felicidade do pobre parece/ A grande ilusão do carnaval / A gente trabalha o ano inteiro / Por um momento de sonho / Pra fazer a fantasia / De rei ou de pirata ou jardineira / Pra tudo se acabar na quarta-feira // Tristeza não tem fim / Felicidade sim / A felicidade é como a gota / De orvalho numa pétala de flor / Brilha tranqüila / Depois de leve oscila / E cai como uma lágrima de amor / A felicidade é uma coisa boa / E tão delicada também / Tem flores e amores / De todas as cores / Tem ninhos de passarinhos / Tudo de bom ela tem / E é por ela ser assim tão delicada / Que eu trato dela sempre muito bem // Tristeza não tem fim // Felicidade sim / A minha felicidade está sonhando / Nos olhos da minha namorada / É como esta noite, passando, passando / Em busca da madrugada / Falem baixo, por favor / Pra que ela acorde alegre com o dia / Oferecendo beijos de amor.

Canção 4 – *Clara*¹⁸, de Caetano Veloso (1968):

Quando a manhã madrugava / Calma, alta, clara / Clara morria de amor /
 Faca de ponta / Flor e flor / Cambraia branca sob o sol / Cravina branca, amor /
 Cravina, amor / Cravina e sonha / A moça chamava Clara / Água / Alma /
 Lava... /
 Alva cambraia no sol / Galo cantando cor e cor / Pássaro preto dor e dor /
 O marinheiro amor / Distante amor / Que a moça sonha só / O marinheiro sob o
 sol /
 Onde andaré o meu amor / Onde andaré o amor / No mar, amor / No mar sonha /
 Se ainda lembra o meu nome / Longe, longe / Onde, onde se vá numa onda no mar
 /
 Numa onda que quer me levar / Para o mar / De água clara, clara, clara, clara /
 Ouço meu bem me chamar / Faca de ponta / Dor e dor / Cravo vermelho no
 lençol /
 Cravo vermelho amor / Vermelho amor / Cravina e galos / E a moça chamada
 Clara, Clara, Clara, Clara / Alma tranquila de dor

Nessa canção, os elementos da sequência inicial da narrativa são as personagens, representadas por Clara e pelo marinheiro. O acontecimento principal da história é descrito quando o narrador menciona que Clara morria de amor e que estava à espera do marinheiro. Além disso, na cenografia da história, remete-se ao tempo da narrativa, como se vê pelo verso “quando a manhã madrugava”, e ao cenário – o mar.

Todavia, esse estado inicial de “morrer de amor” que a moça, Clara, apresentava, foi logo interrompido por um excesso de descrições, por ser representado através de uma espécie de jogo fonético, mais especificamente por meio da permutação de fonemas. Podemos perceber esse jogo nos seguintes vocábulos: “alma” e “alta”. Neles, somente uma consoante é mudada de lugar, e há a repetição da vogal “a”. Consideramos que o compositor lançou mão desse jogo fonético, aspecto do código de linguagem, como estratégia que contribuísse para romper com o que é mencionado logo no início do texto.

Outro aspecto que interrompe o desenvolvimento sequência inicial do texto é o uso do substantivo “cravina”¹⁹, que, segundo o dicionário significa planta semelhante ao craveiro, mais delicada e menor. Esse substantivo parece não estabelecer relação com os outros elementos que ele acompanha: “cravina, branca, amor / cravina e sonha”. Ele é usado como se fosse um verbo no imperativo, e não como substantivo.

Outros exemplos de perda de foco da narrativa serão mostrados com os versos a seguir. Na primeira estrofe, a voz do narrador falava no nome de Clara, referindo-se a ela: “Quando a manhã madrugava / Calma, alta, clara / Clara morria de amor”. Aqui, salientamos jogo semântico entre o nome da amada, Clara, e o mar de águas claras por onde navega o

¹⁸ Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/clara.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

¹⁹ Disponível em: < <http://www.dicionariodoaurélio.com>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

marinheiro. Na segunda estrofe, vemos o marinheiro falar em primeira pessoa: “ouço meu bem me chamar, onde andará o meu amor / numa onda que quer me levar para o mar de água clara, clara, clara”. Mais uma vez, o acontecimento expresso no início da canção não progride e não há sucessividade de acontecimentos, tampouco alguma transformação na história, fator que gera estranhamento e quebra de expectativa em relação o que foi apresentado anteriormente.

Outro fator relevante é que a canção é construída sem a utilização de elementos coesivos, além da predominância de vários substantivos, de adjetivos e de poucos verbos que expressam a ideia de movimento, ou ação. Dessa forma, o texto não pode ser considerado uma narrativa clássica, porque não há uma relação de causa e consequência e, mais uma vez, a descrição é usada como uma ferramenta para romper com o acontecimento inicial.

Canção 5 – *Lindonéia*²⁰, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968):

Na frente do espelho / Sem que ninguém a visse / Miss / Linda, feia / Lindonéia
desaparecida //

Despedaçados / Atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O
sol batendo nas frutas / Sangrando / Oh, meu amor / A solidão vai me matar de dor
Lindonéia, cor parda / Fruta na feira / Lindonéia solteira / Lindonéia, domingo /
Segunda-feira //

Lindonéia desaparecida / Na igreja, no andor / Lindonéia desaparecida / Na
preguiça, no progresso / Lindonéia desaparecida / Nas paradas de sucesso / Ah,
meu amor / A solidão vai me matar de dor //

No avesso do espelho / Mas desaparecida / Ela aparece na fotografia / Do outro
lado da vida / Despedaçados, atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais
vigiando / O sol batendo nas frutas / Sangrando //

Oh, meu amor / A solidão vai me matar de dor / Vai me matar / Vai me matar de
dor

O título do texto faz referência à bela Lindonéia, ou Gioconda do subúrbio, personagem criada pelo artista Rubens Gerchman. Ele produziu um quadro com a imagem de Lindonéia, semelhante a uma fotografia 3x4, em que a personagem parece sofrer uma agressão. No quadro, também havia a legenda: “um amor impossível, a bela Lindonéia morre instantaneamente”. A partir daí, foi criada a canção a pedido de Nara Leão, que a interpretou.

A sequência inicial é expressa pela apresentação da personagem, Lindoneia, sendo o acontecimento principal o fato de estar desaparecida. As circunstâncias de tempo são percebidas quando se mencionam alguns dias da semana, como “domingo” e “segunda-feira”. No que tange à topografia, há momentos em que Lindoneia se encontra na frente do espelho, e há a impressão de que a personagem passeia por uma feira: “o sol batendo nas frutas / Lindoneia, cor parda / fruta na feira”.

Vemos também o plurilinguismo interno (MAINGUENEAU, 2001), manifestado pela grande utilização de adjetivos, pela ausência de conectivos e pelo uso de palavras soltas e enumeradas na cenografia da moça desaparecida que vive no subúrbio. Também percebemos uma justaposição nas palavras, havendo prevalência do sintagma nominal sobre o sintagma verbal, que, praticamente, não é utilizado. De acordo com Sant'Anna (1980), o movimento tropicalista adota algumas técnicas de justaposição por meio de técnicas utilizadas pelos concretistas, como a justaposição de sons-sílabas; justaposição de palavras; justaposição de estrofes-ritmos e justaposição de composição heterogênea.

Uma outra cena parece estar desvinculada do acontecimento inicial do texto, que é o desaparecimento da personagem, como podemos ver pelo seguinte fragmento: “despedaçado / atropelados / cachorros mortos na rua / policiais vigiando / o sol batendo nas frutas / sangrando”. O narrador, através da inserção desses versos e das imagens que eles evocam, parece provocar suspense no texto, justamente por não dar pistas sobre o desaparecimento de Lindoneia.

Tudo isso prova, novamente, a tendência que verificamos nas canções tropicalistas, que é romper com o esquema de desenvolvimento do estado inicial próprio da narrativa tradicional, o que ocorre por meio de recursos diversos, como pela abundância de sintagmas nominais em detrimento dos verbais, pela ausência de conectivos, pela ordem caótica em que as informações são distribuídas, dentre outros fatores. É o que afirma Campos (1980), ao dizer que o discurso tropicalista se caracteriza por ser uma poética de descentramento²¹, já que não obedece às normas sociais, o pode ser percebido pelos diferentes recursos utilizados na composição de seus textos. O discurso tropicalista, então, vai contra o tradicional e contra a poética de centramento, em que o modelo canônico busca sempre repetir um modelo anterior, seguindo, assim, normas já convencionadas.

No entanto, não podemos deixar de considerar a presença de elementos que fazem parte de uma narrativa nos textos tropicalistas analisados. Eles existem, mas, devido à não-obeidência aos esquemas tradicionais, verificam-se, nesses textos, apenas indícios do que seria uma narrativa, e não a narrativa propriamente dita.

²⁰ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/lindoneia.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

²¹ A paródia é um exemplo de poética de descentramento, pois rompe com a linguagem convencional, invertendo o significado dos elementos.

Canção 6 – *Os Argonautas*²², de Caetano Veloso (1969):

O Barco! / Meu coração não agüenta / Tanta tormenta, alegria / Meu coração não contenta / O dia, o marco, meu coração / O porto, não! / Navegar é preciso / Viver não é preciso //

O Barco! / Noite no céu, tão bonito / Sorriso solto perdido / Horizonte, madrugada / O riso, o arco da madrugada / O porto, nada! / Navegar é preciso / Viver não é preciso //

O Barco! / O automóvel brilhante / O trilho solto, o barulho / Do meu dente em tua veia / O sangue, o charco, barulho lento / O porto, silêncio! / Navegar é preciso / Viver não é preciso

Mais uma vez, a análise é iniciada pelo título, que pode fazer alusão ao universo das grandes navegações, já que o verbete “argonauta” quer dizer “grande navegante, explorador de mares”. Quanto aos elementos da narrativa, observamos um narrador-personagem que conta uma história cuja cenografia provavelmente se relaciona com o contexto de uma viagem marítima. A nosso ver, o fato que pode gerar expectativa no texto está expresso nos versos: “Meu coração não agüenta tanta tormenta / meu coração não contenta o dia, o marco”.

As ideias aí contidas, ainda mais se associadas ao título, podem fazer com que o leitor espere as consequências de uma viagem náutica de séculos atrás, ou seja, de uma viagem permeada por tempestades, riscos de naufrágios, surpresas e medo, inclusive, de monstros marinhos, como se imaginava na época. No entanto, as circunstâncias de lugar e tempo da canção mostram uma quebra com a fluidez natural da narrativa, porque o narrador apresenta sua navegação como um momento cheio de deleite – em um “automóvel brilhante” –, que seria, inclusive, melhor do que a própria vida, como consta nos versos “navegar é preciso / viver não é preciso”.

A falta de continuidade na narrativa também é verificada pela lista de palavras empregadas que se relacionam sem elos coesivos, havendo, tampouco, relação sintática entre os termos, como em “o barco / o dia / o marco / meu coração / o porto”. Essas palavras pertencem a um mesmo campo semântico, que, como já foi dito, levam-nos ao cenário de uma viagem náutica, o que, juntamente com o contexto, possibilita ao leitor que sentidos sejam construídos sobre o texto. Ademais, percebemos o fenômeno da intertextualidade nos versos já mencionados “navegar é preciso / viver não é preciso”, que são uma citação do poema *Navegar é preciso*²³, do escritor português Fernando Pessoa.

²² Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/os-argonautas.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

²³ Segue o poema na íntegra (disponível em: <<http://www.fessoa.com.ar/poesias.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010): Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: "Navegar é preciso; viver não é preciso." Quero para mim o espírito desta frase, transformada. A forma para a casar com o que eu sou: Viver não É

Também se pode perceber uma relação cronológica linear expressa na sequência entre o dia, noite e madrugada no barco. Porém, quando o texto prossegue, não mais observamos uma relação semântica entre os signos que compõem a história. Uma nova sequência é introduzida, quebrando com o que seria o desenrolar natural da narrativa, como podemos ver pelo seguinte fragmento, que mais se assemelha a um amontoado de palavras sem nexos que não se relacionam entre si e nem com suas antecedentes: “o barco / o automóvel brilhante / o trilho solto / o barulho do meu dente em tua veia / o sangue, o charco, barulho leão / o porto silêncio!”.

Canção 7 – *Três caravelas*²⁴, de Alguero e Moreau, adaptada por João de Barro (1968):

Un navegante atrevido / Salió de Palos un dia / Iba con tres carabelas / La Pinta, la Niña y la Santa María //
 Hacia la tierra cubana / Con toda sua valentia / Fue con las tres carabelas / La Pinta, la Niña y la Santa María //
 Muita cousa sucedeu / Daquele tempo pra cá / O Brasil aconteceu / É o maior / Que que há?! //
 Um navegante atrevido / Saiu de Palos um dia / Vinha com três caravelas / A Pinta, a Nina e a Santa Maria //
 Em terras americanas / Saltou feliz certo dia / Vinha com três caravelas / A Pinta, a Nina e a Santa Maria //
 Mira, tu, que cosas pasan / Que algunos años después / En esta tierra cubana / Yo encontré a mí querer //
 Viva el señor don Cristóbal / Que viva la patria mía / Vivan las tres carabelas / La Pinta, la Niña y la Santa María // Viva Cristóvão Colombo / Que para nossa alegria / Veio com três caravelas / A Pinta, a Nina e a Santa Maria / (La Pinta, la Niña y la Santa Maria).

Essa canção, como a anterior, também faz referência ao tema das grandes navegações. Logo no início do texto, encontramos os constituintes da situação inicial de uma narrativa clássica, que representados por um personagem principal: um navegante oriundo da região de Gênova, na península itálica, chamado Cristóvão Colombo, que viaja pelo mundo à procura das Índias. Em busca de novas fontes de riquezas em terras d’além mar, Colombo partiu cidade de Palos, na Espanha. No entanto, seu destino não foram as Índias, mas as terras do Novo Mundo – o continente americano.

A canção estabelece relação intertextual com a original *Las três carabelas*, de autoria dos compositores espanhóis Augusto Alguero Júnior e Santiago Guardia Moreu. São

necessario; o que é necesario é criar. Nao conto gozar a minha vida; nem em goza-la penso. Só quero torna-la grande, ainda que para isso Tenha de ser o meu corpo e a minha alma a lenha desse fogo Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso Tenha de a perder como minha. Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho na essencia animica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade. É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.

²⁴ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tres-caravelas-las-tres-carabelas.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010).

percebidas transformações na versão em português, o que pode ser visto pela inserção de trechos típicos do movimento tropicalista, porque eles não remetem ao que é observado no original, como o que diz da descoberta do Brasil e da exaltação desse momento: “muita coisa sucedeu daquele tempo pra cá / o Brasil aconteceu / É o maior que há?!?”.

Acreditamos que inserir trechos em português em uma canção cuja letra original está toda em espanhol aponta, mais uma vez, o intuito dos tropicalistas de exaltar o acontecimento histórico que foi o descobrimento do Brasil. Aqui, podemos notar o projeto tropicalista desconstrutor herdado das influências pós-modernas na medida em que a narrativa é interrompida pela presença da comemoração pelo descobrimento do Brasil e por uma exaltação ao país – o que também vai de encontro à característica de o Tropicalismo resgatar tradições nacionais –, em vez de haver uma continuidade na canção sobre o descobrimento do Novo Mundo, notável feito de Colombo e dos navegadores que o acompanhavam.

Canção 8 – *No dia em que vim-me embora*²⁵, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1969):

No dia em que eu vim-me embora / Minha mãe chorava em ai / Minha irmã
chorava em ui / E eu nem olhava pra trás / No dia que eu vim-me embora / Não
teve nada de mais //
Mala de couro forrada com pano forte brim cáqui / Minha vó já quase morta /
Minha mãe até a porta / Minha irmã até a rua / E até o porto meu pai //
O qual não disse palavra durante todo o caminho / E quando eu me vi sozinho / Vi
que não entendia nada / Nem de pro que eu ia indo / Nem dos sonhos que eu
sonhava / Senti apenas que a mala de couro que eu carregava / Embora estando
forrada / Fedia, cheirava mal //
Afora isto ia indo, atravessando, seguindo / Nem chorando nem sorrindo / Sozinho
pra Capital / Nem chorando nem sorrindo / Sozinho pra Capital / Sozinho pra
Capital / Sozinho pra Capital

A canção apresenta como elementos da sequência inicial de sua narrativa um narrador-personagem que conta como foi despedir-se da família porque pretendia ir à capital. Logo a seguir, surge como acontecimento principal a reação da família diante de sua partida. Em relação às circunstâncias da história, não encontramos nenhuma indicação do tempo da narrativa, pois não sabemos exatamente em que momento os fatos aconteceram. Já no que diz respeito ao lugar de ação das personagens, a capital foi o *topos* citado no final da história, que, contudo, parece não ter sido concluída.

Ainda em se tratando dos espaços da sequência, podemos enumerar a porta da casa, a rua e o porto, o que denota conflito entre o espaço rural e o urbano. A referência a lugares consiste em uma característica também típica do tropicalismo. Segundo Favaretto

²⁵ Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/no-dia-em-que-eu-vim-me-em-bora.html>>. Acesso em: 13 jan. 2012.

(2000), em grande parte das canções tropicalistas há uma alternância entre cenografias de espaços abertos e espaços fechados. Os Primeiros são caracterizados pelo autor como lugares de passagem e de mudanças rápidas, tais como ruas, parques, praças. Enquanto que os últimos se remetem a espaços físicos e interiores.

Um dos elementos identificados para a interrupção do fio tradicional da narrativa é a descrição, observada, por exemplo, nos seguintes fragmentos: “[...] minha mãe chorava em ai / minha mãe chorava em ui”. Além da imagem feita sobre ambas, notamos o uso das interjeições “ai” e “ui” para reforçar o sentimento de dor que sentiam por sua partida. Consideramos esta uma forma de transgredir a narrativa, pois essas informações não contribuem diretamente para seu desenvolvimento.

Mais adiante, percebemos a manipulação da língua pelo plurilinguismo interno (MAINGUENEAU, 2001), através do jogo com as palavras “porta” e “porto”, sendo ambas marcadoras de lugares para a despedida da personagem, já que a mãe ia “até a porta” e o pai, “até o porto”. Nesse jogo, há uma aliteração expressa pela letra “p”, que pode ser interpretada como um desígnio de separação e de partida.

Ao final da narrativa, o enunciador parece relatar seu sentimento de solidão e sua sensação de não saber o que estava acontecendo ali, o que também é mostrado em linguagem regional: “[...] vi que não entendia nada/ **nem de pro que ia indo** / nem dos sonhos que eu sonhava”. O verso “sozinho pra Capital” também reitera esse sentimento que, de tão triste, não provoca reações: “Afora isto ia indo, atravessando, seguindo / Nem chorando nem sorrindo”. O texto é finalizado, portanto, sem nos mostrar o desfecho dessa situação. Vemos uma transformação da situação inicial, porque, a princípio, o enunciador parecia bastante determinado e não incomodado com o choro da mãe e da irmã ao partir, tanto que “nem olhava pra trás”. Todavia, quando se viu sem seus familiares, surgiu uma sensação de solidão inesperada, que vai contra a determinação vista anteriormente. Também não se sabe se esse sentimento de solidão prevaleceu ao chegar à capital ou se foi algo restrito à duração da viagem. A sequência natural da narrativa foi, portanto, quebrada.

Canção 9 – *Anunciação*²⁶, de Caetano Veloso e Rogério Duarte (1968):

Maria, Maria / Nosso filho está perto / Esta noite eu o vi em sonhos / Me chamando / Antes já o pressentia / Esta noite eu o vi de repente, vagamente / Maria, Maria / Maria tenho medo que você não chegue a tempo / Que ele apareça em meu quarto noturno com uma faca na mão / E um sorriso violento nos lábios / É preciso impedir que ele cresça longe de nós / E não nos reconheça / Maria, Maria / Não pense que estou louco / Nosso filho já nasceu / E se não tomarmos conhecimento / Como iremos saber / Que a nossa carne que nos mata / Maria, Maria / Tente mesmo

²⁶ Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/anunciacao.html>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

chegando / A cabeleira vermelha / Como incêndio mais belo do que nós / Enquanto nós pensamos / Que ainda jaz / Na caixa de sapato / Não deixe nosso filho / Substituir o teu leite / Pelo leite das feras / Maria, Maria / Maria / Não te iludas com pílulas ou outros métodos / Tarde demais para tais providências / Essa noite, Maria, essa noite ele gritou seu nome / Maria, Maria

Nessa canção, os elementos da situação inicial da narrativa se apresentam da seguinte maneira: i) o enunciador aparece interpelando por Maria, que, supostamente, é sua esposa e com quem ele mantém uma espécie de diálogo; ii) a sinalização do tempo na canção se dá pela expressão “esta noite”; iii) a topografia é mostrada pela referência a um quarto; iv) o acontecimento expresso no texto é mencionado pelo enunciador como se ele estivesse sonhando com a chegada de seu filho, como sugere o próprio título da canção, que faz alusão à cena validada da história de Jesus, anunciado pelo anjo Gabriel à sua mãe Maria.

O narrador-personagem ao apresentar este fato parece ter algumas alucinações sobre a chegada do seu filho e com a expectativa de seu nascimento. No entanto, o acontecimento exposto não é desenvolvido, pois o enunciador não acorda do sonho e o fato mencionado permanece imutável. No texto, encontramos a presença de alguns verbos que estão no pretérito perfeito, tais como “vi”, “pressentia”, “nasceu”, o que permite afirmar que o texto apresenta algumas marcas da sequência narrativa, porém sem haver o nó.

Canção 10 – *Frevo rasgado*²⁷, de Gilberto Gil (1968)

Foi quando topei com você / Que a coisa virou confusão / No salão / Porque parei, procurei / Não encontrei / Nem mais um sinal de emoção / Em seu olhar / Aí eu me desesperei / E a coisa virou confusão / No salão / Porque lembrei / Do seu sorriso aberto / Que era tão perto, que era tão perto / Em um carnaval que passou / Porque lembrei /
Que esse frevo rasgado / Foi naquele tempo passado / O frevo que você gostou / E dançou e pulou / Foi quando topei com você / Que a coisa virou confusão / No salão / Porque parei, procurei / Não encontrei / Nem mais um sinal de emoção / Em seu olhar / A coisa virou confusão / Sem briga, sem nada demais / No salão / Porque a bagunça que eu fiz, machucado / Bagunça que eu fiz tão calado / Foi dentro do meu coração / Porque a bagunça que eu fiz, machucado / Bagunça que eu fiz tão calado / Foi dentro do meu coração

Aqui, o enunciador se apresenta em primeira pessoa, expondo como principal acontecimento o encontro dele com sua amada, fato este que logo gerou confusão, porque ela não demonstrou emoção no seu olhar. Em seguida, há a menção ao espaço onde o fato ocorreu – o salão. Há também referência ao tempo, a narrativa ocorre em um carnaval passado, em que ambos dançavam e se divertiam, mas não é percebida mudança no comportamento do enunciador, o que quebra com o fio da narrativa, porque não há desenvolvimento do acontecimento apresentado na situação inicial.

²⁷ Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/frevo-rasgado.html>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

A conjunção explicativa “porque”, que aparece diversas vezes ao longo da canção, parece ser uma forma de manter a coesão textual, diferentemente de outras canções apresentadas tais como *Lindonéia* e *Os argonautas*, que são construídas sem a presença deste conectivo. Outro elemento coesivo que identificamos é a conjunção “e”. Ademais, os verbos no pretérito imperfeito, tais como “parei”, “procurei”, “encontrei” e “topei”, são marcas que sinalizariam o início de uma narrativa. Além disso, tínhamos a sensação que o texto iria se desenvolver, após serem apresentados os elementos da situação inicial, entretanto não há a progressão do acontecimento expresso no começo do texto.

Canção 11 – *Procissão*²⁸, de Gilberto Gil (1968)

Olha lá / Vai passando / A procissão / Se arrastando / Que nem cobra / Pelo chão /
 As pessoas / Que nela vão passando / Acreditam nas coisas / Lá do céu / As
 mulheres cantando / Tiram versos / Os homens escutando / Tiram o chapéu / Eles
 vivem penando / Aqui na Terra / Esperando / O que Jesus prometeu / E Jesus
 prometeu / Coisa melhor /
 Prá quem vive / Nesse mundo sem amor / Só depois de entregar / O corpo ao chão /
 Só depois de morrer / Neste sertão / Eu também / Tô do lado de Jesus / Só que acho
 que ele Se esqueceu / De dizer que na Terra / A gente tem / De arranjar um jeitinho
 / Pra viver / Muita gente se arvora / A ser Deus / E promete tanta coisa / Pro sertão /
 Que vai dar um vestido / Pra Maria / E promete um roçado / Pro João / Entra ano,
 sai ano / E nada vem / Meu sertão continua / Ao Deus dará / Mas se existe Jesus /
 No firmamento / Cá na Terra / Isso tem que se acabar.

O enunciador começa a canção falando sobre as pessoas que acompanham uma procissão, discorrendo sobre seu comportamento e suas crenças. O tempo não é mencionado. A topografia da canção é o sertão, retratando a religiosidade do sertanejo e a esperança de dias melhores, ao mesmo tempo em que diz que não haver solução para as pessoas saírem do sofrimento. Para ele, parece que as pessoas estão rezando à toa e que só conseguirão a redenção após a morte. Esse seria o acontecimento principal da narrativa, mas não há resolução para o que é apresentado no início do texto.

No texto, há a predominância de verbos no gerúndio, tais como: “passando”, “cantando”, “escutando”, “penando” e “arrastando”, que dão ideia de uma ação lenta, em curso, ou seja, de processo, o que remete ao próprio título, que significa “ação de ir para adiante, cortejo solene, de caráter religioso”. O emprego desses verbos segue o mesmo ritmo de uma procissão. Além disso, a canção também utiliza traços da linguagem coloquial, expressa nas palavras “tá”, “pra”, “tô”, “pro”, que sugerem aproximação com o povo que vive esquecido no sertão. A inserção desses termos gera uma espécie de digressão, assim como as

²⁸ Disponível em: < <http://letras.terra.com.br/gilberto-gil/46237/>>. Acesso em: 12 jan. 2012.

ações que estão em curso, mais uma vez não há o desenvolvimento da situação inicial e o texto termina sem expressar a situação final.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cerne de nosso trabalho consiste em mostrar a construção de algumas canções tropicalistas e a maneira como elas rompem com a estrutura narrativa canônica de começo, meio e fim. Para isso, levamos em consideração, em todos os momentos da investigação, o contexto sócio-histórico em que se inseria a Tropicália, pois, só assim, seria possível compreender a proposta do movimento, que era inovar a música popular brasileira ao mesmo tempo em que ia de encontro ao tradicional. Essa mistura pode ser observada em diversos aspectos, tanto na composição das letras quanto pela escolha e uso dos instrumentos nas melodias das canções.

Investigamos não somente a ruptura da estrutura narrativa como um todo, mas também a ruptura relacionada somente com a sequência inicial na narrativa dessas canções. Em ambos os casos, lançamos mão de categorias de análise baseadas na teoria da Análise do Discurso de linha francesa e em fundamentos sobre o dialogismo, interdiscurso, heterogeneidades e intertextualidade (AUTHIER-REVUZ, 1990; BAKHTIN, 1992, 1997, 2005; MAINGUENEAU, 1997, 2000, 2001, 2002, 2006, 2008) e de teorias vinculadas à questão da narrativa (ADAM, 1992; ADAM; REVAZ, 1997).

O primeiro passo de nosso estudo consistiu em expor o comportamento de uma narrativa tradicional, que se manifesta através de uma sequência canônica, expressa por uma situação inicial, por uma transformação e por uma situação final. Assim, a narrativa não poderia deixar de apresentar um elemento-chave designado nó – obstáculo ou dificuldade –. Todavia, percebemos que, nas canções tropicalistas, esse elemento dificilmente aparece. Dessa forma, as canções analisadas, em sua maioria, expõem uma situação inicial que não é desenvolvida, porque há sempre um fator que perturba o prosseguimento da situação inicial, o que quebra o horizonte de expectativa do leitor.

Antigamente, a arte do contar era expressa numa tradição, passada de pai para filho, de contar histórias oralmente. Porém, com o surgimento da imprensa e do romance, essas formas do contar foram se perdendo e dando origem a outras mais rápidas. Destarte, as informações tornaram-se fugazes, porque precisam logo ser substituídas por outras. Além disso, em medida significativa, perdeu-se a troca de experiências pelo contato e pela oralidade como ocorria no passado. Isso significa dizer que a tradição oral tem perdido lugar para novas formas de tecnologia advindas a partir do desenvolvimento do processo de industrialização. As narrativas tradicionais, do mesmo modo, têm perdido sua força, o que pode ser percebido em algumas narrativas modernas que, por vezes, não se preocupam com a

estruturação linear dos textos e não seguem mais uma estrutura canônica de começo, meio e fim. Aqui, mostramos que as canções tropicalistas também adotam esse procedimento, o que denota como o movimento foi influenciado pela Pós-Modernidade.

A rapidez da propagação das informações pelo avanço tecnológico provocou uma mudança no tempo e no espaço, que, por conseguinte, também provocou uma maneira nova de organizá-las na mente dos indivíduos. Todas essas mudanças e transformações também repercutiram no campo artístico. No caso do movimento tropicalista, uma das maiores influências foi o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, que propõe uma forma de narrativa pautada pela fragmentação e pelo uso de citações, aparentando, de imediato, não possuir sentido.

Na Pós-Modernidade, portanto, aparecem novas formas de contar e novos procedimentos artísticos. Em No Brasil, uma dessas formas é a poesia concreta, que inovou em suas criações a partir de mudanças na estrutura dos poemas e também pela reinvenção de palavras. Isso também é percebido nas canções tropicalistas que analisamos, pois nelas também são explorados recursos inovadores, como a colagem, a fragmentação e a bricolagem, que causavam ruptura na estrutura narrativa canônica de começo, meio e fim.

Nosso objetivo principal, pois, foi o de explicitar de que maneira o texto narrativo tropicalista sofreu essa ruptura. Identificamos, a partir de uma análise intertextual e interdiscursiva, elementos que contribuíram para romper com a continuidade da narrativa, como citações, referências, paródias e trechos descritivos, cuja função era justamente a de paralisar a narrativa. Na análise das canções, portanto, verificamos como cada um desses elementos intertextuais e interdiscursivos contribuem para romper com o esquema da narrativa tradicional. Quanto à interdiscursividade, verificamos que, durante a exposição da situação inicial, o enunciador insere nas narrativas referências a outras esferas discursivas, como ao fazer do discurso midiático, artístico, publicitário, etc. Ademais, a forma como ele apresenta esses discursos é feita, muitas vezes, por meio de jogos implícitos, que levam o leitor a decifrar o que foi dito anteriormente.

Observamos também como o código de linguagem atua no rompimento da estrutura da narrativa. Algumas canções não conseguem se desenvolver para além de uma sequência inicial devido à predominância de adjetivos e substantivos e de poucos verbos que denotam ação. Outro aspecto que presenciamos no código de linguagem foi o uso de jogos fonéticos. Em alguns casos, também percebemos a técnica de enumeração de palavras que, por vezes, não pertenciam ao assunto narrado, o que acabava por gerar uma imprevisibilidade

do texto e a uma conseqüente “quebra” da expectativa do leitor, surpreendido por fragmentos que não faziam parte do contexto da canção, causando estranhamento à sua compreensão.

Nossa pesquisa cumpriu com o objetivo de observar como as narrativas tropicalistas foram construídas, mostrando que, na Pós-Modernidade, há uma nova forma de fazer arte e de compor histórias. A arte passa a utilizar novos procedimentos, procurando inovar cada vez mais e distanciar-se de esquemas rígidos. Esperamos contribuir com estudos que possuam como temática questões acerca do rompimento de estruturas narrativas canônicas em textos pós-modernistas, especificamente nos concernentes às canções tropicalistas. Contudo, as investigações sobre as narrativas nessas canções não se encerram por aqui. Ainda há muito que ser pesquisado e aprofundado, como investigar de que forma o código de linguagem atua no processo de construção das canções descritivas do tropicalismo, ou a investigação de outros elementos que podem contribuir para ocasionar a ruptura da situação inicial nas canções tropicalistas.

7 REFERÊNCIAS

ADAM, J. M. **Textes**: types et prototypes. Paris: Edições Nathan, 1992.

ADAM, J. M.; REVAZ, F. **A análise da narrativa**. Lisboa: Gradiva, 1997

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Edição bilíngue. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**: Revista do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, n. 19, p.25-42, jul/dez, 1990.

_____. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BAKHTHIN, M. **Estética da criação verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARROS, D. L. P. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1997.

BENJAMIN, W. O narrador. *In*: OS PENSADORES. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BEZERRA, L. C. M. **Tropicalismos na música popular brasileira**: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. *In*: BARTHES, R. (Org.). **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 2008.

CAMPOS, A. **Balço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, H. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CARVALHO, C. O. **Sinestesia, ritmo e narratividade**: estratégias de interação entre imagem e música em videocliques do U2. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, L. B. **Minidicionário Larousse da Língua Portuguesa**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. (Orgs.) **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, N. B. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

FAVARETTO, C. **Tropicália-alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIL, G. **Gilberto Gil**. São Paulo: CDB/Philips, 1968. 1 LP.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guarcira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp; Pontes, 1997.

_____. **Analisando discursos constituintes**. *Revista do GELNE*, v. 2, 2000

_____. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Cenas da enunciação**. Curitiba: Criar Edições, 2006.

_____. **Gênese do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PERRONE, C. **Letras e letras da canção popular**. Rio de Janeiro: Elo, 1998.

PIÈGAY-GROS, N. **Introduction à l'intertextualité**. Paris: Dunod, 1996.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SANCHES, P. A. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editora, 2000.

SANT'ANNA, A. R. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Vozes, 1980.

VELOSO, C. *et al.* **Tropicália ou panis et circensis**. São Paulo: CBD/Philips, 1968. 1 LP.

VELOSO, C. **Caetano Veloso**. São Paulo: Philips, 1968. 1 LP.

_____. **Caetano Veloso**. São Paulo: CBD/Philips, 1969. 1 LP.

_____. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.