

CENAS ENUNCIATIVAS NA CANÇÃO BRASILEIRA: UM ESTUDO EM TRÊS MOVIMENTOS

Nelson Barros da Costa* (UFC)

Resumée: Ce travail est une description du projet de recherche post-doctorale que je développe à l'Université Paris XII. La recherche a pour objet les jeux de scènes énonciatives (englobante, générique et scénographie), d'après Maingueneau (2001), qui apparaissent aux chansons représentatives de trois importants moments historiques de la Musique Populaire Brésilienne : les années 30-40, appelée "l'Ère d'Or" ; la période du mouvement Bossa Nova (1959-1964) ; et la période du Mouvement Tropicaliste (1968-1969). Le but est d'articuler l'analyse de ces jeux de scènes à propos de comprendre leurs effets de sens et leurs rapports avec les positionnements et les circonstances historiques respectives.

MOT-CLÉS: positionnement; scènes énonciatives; Musique Populaire Brésilienne; histoire

Resumo: Este texto é a descrição de nosso projeto de pós-doutorado que desenvolvemos na Universidade de Paris XII. A pesquisa trata do jogo de cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia), conforme Maingueneau (2001), que aparecem em canções representativas de três momentos históricos da Música Popular Brasileira: os anos 30-40, a chamada "Época de Ouro"; o período do movimento Bossa Nova (1959-1964); e o período do Movimento Tropicalista (1968-1969). É nosso intuito, articular a análise de tais jogos de cenas a fim de compreender seus efeitos de sentido e sua relação com os posicionamentos e as circunstâncias históricas.

PALAVRAS-CHAVE: posicionamento; cenas enunciativas; Música Popular Brasileira; história

Em pesquisa anterior, empreendemos juntamente com o grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Grupo Discuta) um panorama descritivo dos vários posicionamentos no âmbito da cultura musical nordestina mais recente (da década de 1970 até a de 1990). Desta feita, pretendemos empreender uma pesquisa acerca do jogo de cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia), conforme Maingueneau (2001) que aparecem em canções representativas de três momentos históricos da Música Popular Brasileira: os anos 30-40, a chamada "Época de Ouro"; o período do movimento Bossa Nova (1959-1964); e o período do Movimento Tropicalista (1968-1969). É nosso intuito, articular a análise das cenas enunciativas com outros conceitos formulados pela Análise do Discurso orientada pelo autor citado, tais como **contexto da enunciação, posicionamento, etos, investimento genérico e interdiscursividade**, a fim de compreender os efeitos de sentido provocados pelos jogos enunciativos mais comuns e sua articulação com os posicionamentos e seus momentos históricos. No tocante a essa última questão, pretendemos lidar com autores que discutem a questão da pós-modernidade, como Baumann (2001), Giddens (2001), Maffesoli (2004a e 2004b) e Hall (2006a e 2006b). Devido à limitação de espaço, não

* Doutor em Linguística Aplicada pela PUC/SP; pós-doutorando em Linguística pela Universidade de Paris XII; professor de Análise do Discurso do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará; líder do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais.

poderemos discutir aqui as idéias desses autores, deixando ao leitor as indicações bibliográficas para que ele mesmo confira.

JUSTIFICATIVA

Como dissemos, este projeto, como tantos outros que desenvolvemos desde que fundamos em 2001 o grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Grupo Discuta), se guia pela orientação que o lingüista francês Dominique Maingueneau imprime à *Análise do Discurso*. Preocupado com a articulação contexto social x enunciação, Maingueneau postula que o contexto de qualquer enunciação não consiste simplesmente nos elementos empíricos das circunstâncias de produção de um enunciado, mas na fundação pela enunciação de uma **cena enunciativa** ou cena da enunciação. Esta integraria, na realidade, três cenas que o autor propõe chamar **cena englobante**, **cena genérica** e **cenografia** (MAINGUENEAU, 2001). A cena englobante confere estatuto pragmático ao discurso, integrando-o em um tipo: publicitário, administrativo, filosófico. A cena genérica é aquela relacionada ao gênero ou subgênero de discurso no qual a enunciação está investida: o editorial, o sermão, o guia turístico, a consulta médica. Quanto à cenografia, ela não é imposta pelo gênero, mas construída pelo próprio texto: a **cenografia** é, com efeito, uma construção textual na qual se definem um **enunciador** e um **co-enunciador** e também uma **topografia** e uma **cronografia** da enunciação que validam as mesmas instâncias responsáveis por sua existência.

A relação entre essas três cenas, no entanto, é complexa e pouco estudada pelos trabalhos em *Análise do Discurso* que seguem essa linha teórica. Em seu livro “*Análise de textos de comunicação*”, Maingueneau (2001) mostra que, no discurso publicitário, a cenografia procura estrategicamente encobrir o quadro cênico (cena englobante + cena genérica). Nesse tipo de discurso está em jogo ocultar a cena englobante constrangedora que consiste em uma relação entre sujeitos um dos quais se põe no papel de interessado no dinheiro do outro, que, por sua vez, é posto na condição de consumidor. Fica a questão: como isso se passa em outros tipos de discurso?

A pesquisa sobre as cenas enunciativas é importante instrumento para a verificação da articulação entre texto e contexto social. No caso de nossa pesquisa, que terá como objeto a **canção popular brasileira**, investigaremos o jogo das cenas enunciativas a fim de entender o nexo de determinada configuração desse jogo e os diversos posicionamentos discursivos em dado contexto histórico. Autores como Sanches (2001), por exemplo, guiando-se por outros pressupostos teóricos, observam uma estreita correlação entre o contexto da pós-modernidade e o tratamento narrativo das canções tropicalistas, por exemplo. Faz sentido, portanto, a hipótese de que diferentes posicionamentos em um dado momento histórico demandam diferentes configurações enunciativas que correspondem a diferentes efeitos de sentido. Tomando o caso dos tropicalistas, aventado por Sanches, percebe-se de fato que, em diversas canções (são exemplos, “Irene”¹, “Panis et cirsensis” e “Tropicália”), lida-se com a

¹ É necessário esclarecer aqui que, quando mencionamos determinadas canções, referimo-nos ao

estratégia de pôr em evidência a cena englobante, gerando um efeito de estranhamento junto ao ouvinte habituado com o esquema narrativo tradicional da canção, que consiste em fazer a cenografia prevalecer sobre o quadro cênico. O jogo de cenas tropicalista, que visa romper com a narratividade tradicional é coerente com a era da pós-modernidade, em que a linearidade do tempo, em virtude da tecnologia e da globalização, começa a perder sentido. Já a Bossa Nova, desejosa de apresentar um novo gênero musical derivado do samba, apresenta a cena genérica através de metacanções como “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, dentre outras. A metadiscursividade metacancional da Bossa Nova reflete um deslumbre e uma consciência de si coerentes com uma modernidade que chega à canção brasileira décadas após chegar na literatura e que se dá igualmente na arquitetura (com a construção de Brasília), no cinema (com a fundação da Companhia Vera Cruz) e no teatro (com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia) (SANCHES, 2001).

Pretendemos, então, empreender essa pesquisa acerca do jogo de cenas enunciativas em canções representativas de três momentos históricos da Música Popular Brasileira: o período 1929-1945, a chamada “Época de Ouro”; o período do movimento Bossa Nova (1959-1964); e o período do movimento tropicalista (1968-1969). Articularemos a análise das cenas enunciativas com outros conceitos formulados pela Análise do Discurso orientada pelo autor citado, tais como contexto da enunciação, investimento genérico e interdiscursividade.

Vemos vantagem teórica nessa articulação entre os conceitos teórico-analíticos desenvolvidos por Maingueneau e os conceitos dos teóricos envolvidos com a discussão da nova sociabilidade moderna (Bauman, Lyotard, Hall, Giddens, etc.) uma vez que, conforme observamos em artigo de 2005 (COSTA, 2005), a Análise do Discurso passa por uma fase de rica influência da Pragmática, superando uma longa fase representacional que o conceito marxista-althusseriano de ideologia lhe legou. Mas é necessário que a AD volte a amarrar as pontas da materialidade lingüística que reveste as práticas com os aspectos mais macrocósmicos que necessariamente condiciona a discursividade. Desse modo, o que propomos é que o jogo complexo das cenas enunciativas pode ser pensado à luz da hipótese, primeiramente aventada por Benjamim (1980), de que às formações sociais correspondem diferentes regimes narrativos e de que o da sociedade humana atual está em crise desde a constituição do capitalismo liberal.

Além disso, a pesquisa possibilita um melhor conhecimento da nossa música popular não apenas de autores isolados de um determinado momento histórico, mas de posicionamentos situados em diferentes contextos históricos focados comparativamente e analisados sob um prisma raramente tomado pelas disciplinas que estudam a canção

fonograma e não à canção abstrata. Assim, no caso de “Irene”, trata-se da gravação que consta no LP “Caetano Veloso” (1973), de autoria de Veloso, interpretada por este artista e Gilberto Gil. Nesta gravação, no meio da execução, os cantores e os músicos interrompem a canção. Gil explica que estava distraído, que não tinha percebido o momento de entrar com a voz e exclama “ah, meu Deus!”. Consideramos, nesse caso, que foi mostrada a cena englobante evocando no ouvinte a própria cena da gravação da canção no estúdio.

qual seja o da materialidade lingüístico-discursiva.

Nunca é demais frisar que nosso projeto pretende integrar a corrente interdisciplinar de pesquisadores brasileiros e de outros países que hoje se debruça sobre esse rico patrimônio imaterial que é nossa música popular. Pensamos que analisar canções brasileiras hoje é não apenas prestigiar nossa produção cultural, mas sobretudo proporcionar à própria ciência uma rica e interessante fonte de descobertas, *insights* e aprendizados. No que tange a este projeto especificamente, o que ora apresentamos lida com dois campos de saber em situação privilegiada nos dias de hoje (a Análise do Discurso e a Música Popular Brasileira), fazendo do segundo objeto do primeiro. A Análise do Discurso, disciplina do campo das ciências da linguagem interessada na articulação entre as práticas sociais e a materialidade lingüística, tem-se tornado precioso instrumento na compreensão dos fenômenos socioculturais, uma vez que as perspectivas tradicionais da história, da sociologia e da antropologia negligenciam que o principal traço que caracteriza seus objetos de estudo é a natureza simbólica: trata-se irredutivelmente de sujeitos que produzem e processam significados vivendo em contextos sócio-históricos concretos. A Música Popular Brasileira, por sua vez, tem grande importância na construção da identidade e da história de nosso país, chegando, conforme pensamos ter demonstrado em nossa tese de doutorado (COSTA, 2001), a assumir um papel *constituente* em nossa sociedade. No entanto, de acordo com o que tivemos oportunidade de observar em outro trabalho (COSTA, 2002), tanto nos meios literários quanto nos meios educacionais, a canção é tratada como uma espécie de poesia de entretenimento, relegada a um patamar hierárquico inferior em relação à poesia e outros gêneros mais prestigiados. Analisar a Música Popular Brasileira enquanto discurso visa, portanto, além de produzir conhecimento acerca da mesma a partir de um ponto de vista quase nunca utilizado para examinar canções, conferir legitimidade a essa produção simbólica enquanto realidade empírica rica e complexa, passível de investigação produtiva e reveladora. Por outro lado, analisar a canção popular nos proporciona afirmar a originalidade dos conceitos da Análise do Discurso e seu poder operatório e heurístico sobre discursos pouco canônicos.

SOBRE O OBJETO MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Nosso objeto de estudo é o discurso literomusical brasileiro. Partimos do pressuposto de que, como todo discurso, a MPB é uma *instituição que se auto-constitui*. Entendendo as práticas discursivas como uma rede enunciativa, que formula seu discurso heterogeneamente, isto é, não apenas através de um único gênero de discurso (no caso, a canção), mas sob a forma de uma variedade de gêneros (crônicas, artigos, livros), e mesmo através de ações ou de comportamentos, que comentam, divulgam, citam, reverberam os textos primeiros, podemos afirmar que o que se chama comumente de MPB não pode ser definida essencialmente: trata-se de um discurso cotidianamente gerado pela própria prática discursiva de artistas e consumidores. Assim, quando um compositor se diz filiado à MPB, ou quando se editam coleções ou catálogos de MPB ou ainda quando numa loja de discos se reserva uma prateleira para

MPB, cada um desses gestos representa um tijolo na construção dessa instituição discursiva.

Outro aspecto de suma importância na caracterização do discurso literomusical é verificar como se dá nele o que é, segundo Maingueneau (1995), a característica básica de toda prática discursiva: o estabelecimento de **posicionamentos**. Conforme o autor francês, trata-se da inserção dos sujeitos enunciativos em um percurso anterior ou a fundação de um percurso novo no interior de um espaço conflitual. Posicionamentos implicam não apenas idéias, mas a existência de **comunidades discursivas**, que partilham um conjunto de ritos, normas e modos de ser correspondentes a uma série de papéis sócio-discursivos, que produzem, reproduzem, consomem, fazem circular textos.

ALGUNS CONCEITOS

Para verificar como se estabelece o posicionamento é necessário entender que, do ponto de vista da circulação do discurso na sociedade, este deve ser encarado como um **dispositivo enunciativo**, isto é, como um produto simbólico que integra numa unidade, em condicionamento mútuo, todos os fatores envolvidos em seu funcionamento: o **gênero**, o **suporte**, o **código de linguagem**, o **etos**, as **cenar enunciativas**. Comentaremos, para efeito deste projeto, o primeiro e o último desses elementos.

- Todo enunciador se defronta, no processo enunciativo, com a inscrição de seu enunciado em um ou mais **gêneros**, uma vez que “qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 65)

Assim, a escolha de um gênero por parte de qualquer falante ou escritor não é aleatória. Não se trata de, querendo passar determinada mensagem, escolher o gênero que melhor funcionalidade teria para isso. Utilizar um determinado gênero implica um posicionamento², um engajamento a “escolas”, “doutrinas”, “movimentos”, por parte do enunciador em relação a um determinado percurso no interior da **prática discursiva**, a partir da memória das produções discursivas de uma sociedade. Assim, no campo da prática literária, por exemplo, escrever em um determinado gênero implica assumir uma determinada posição dentro dessa prática discursiva, filiar-se a uma tendência ou escola no âmbito desse universo.

Os gêneros, portanto, também estão relacionados intimamente com todos os domínios enunciativos que uma prática discursiva implica. “Não se tem, por um lado, um texto (inscrito sob determinado gênero) e, por outro, o lugar e o momento de sua enunciação, mas o “modo de emprego” é uma dimensão completa do discurso. (...). A tragédia clássica francesa é inseparável da instalação de teatros e da constituição de um público dotado de uma certa cultura e levando um certo tipo de vida”. (MAINGUENEAU, 1995, p. 66/67)

2 Reciprocamente, posicionar-se exige um investimento genérico.

- Sobre a questão das cenas enunciativas, acrescentamos ao que já dissemos acima que é importante frisar que enunciador e o co-enunciador são, em qualquer cena, representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao **eu** e ao **tu** estabelecidos no e através do texto, porém não necessariamente marcados. Não se trata, portanto, do autor e do leitor empíricos, mas de lugares enunciativos fundadores de um **eu** que se pretende legítimo (mesmo se ele procura se desvalorizar), e de um **tu** representativo de um suposto leitor igualmente legítimo (mesmo se se procura desvalorizá-lo).

A enunciação pode então caracterizar a cena enunciativa de várias maneiras:

- **mostrando** a cena que o torna possível através de indícios;
- indicando através de **menção** tal cenografia;
- **reivindicando explicitamente** a caução em cenários enunciativos preexistentes (MAINGUENEAU, 1995, p. 125);
- fazendo **alusão** a cenários já validados.

Como se trata de práticas de sujeitos, podemos dizer que a inscrição em um posicionamento supõe um *investimento genérico* (MAINGUENEAU, 1995, p. 75) e um *investimento enunciativo* (COSTA, 2001, p. 79 e segs.).

Articulando tais conceitos podemos dizer que se trata, para o compositor, investir em uma cena genérica em que, de um lado, está o papel do sujeito cancionista e de outro o de ouvinte da canção. Essa cena se envolve, como comentamos acima, com as demais cenas que a enunciação pressupõe, havendo as seguintes possibilidades:

- ocultar-se, juntamente com a cena englobante, por trás da cenografia. Exemplo: a canção “Sinal Fechado”³, de Paulinho da Viola;
- se manifestar diretamente na cenografia. Exemplo: “Desafinado”⁴, de Tom Jobim e Newton Mendonça;
- se manifestar indiretamente na cenografia. Exemplo: “Esse tal de Roque Enrow”⁵, de Rita Lee e Paulo Coelho.

A QUESTÃO DO POSICIONAMENTO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Em Costa (2001), examinamos como alguns posicionamentos e comunidades discursivas se organizam na música brasileira. Ressalvemos que é comum na música brasileira a rejeição a qualquer tipo de rotulação. Deve-se compreender essa rejeição como uma forma de afirmação de liberdade: muitos autores ou cantores brasileiros recusam qualquer restrição que os impeça de trilhar novos caminhos, de experimentar novos recursos estéticos de outras vertentes da música brasileira ou estrangeira, popular ou erudita. Isso, mesmo que, na prática, acabem concentrando a maior parte de sua produção musical na exploração dos princípios estéticos definidos por uma vertente específica.

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

3 <http://letras.terra.com.br/paulinho-da-viola/48064/>

4 <http://letras.terra.com.br/tom-jobim/49032/>

5 <http://letras.terra.com.br/rita-lee/48508/>

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

Mas, como ressalta Maingueneau (1995), o próprio dizer-se ou mostrar-se abstraído de qualquer vertente ou tendência não passa ele mesmo de um posicionamento, o daqueles que se dizem acima de qualquer posicionamento. Em Costa (2001), propomos que essa tendência seja denominada de **MPB**, aquela que pretende representar o núcleo-síntese da música brasileira, distinguindo, então, Música Popular Brasileira de MPB, considerando esta um posicionamento no âmbito daquela.

Sumamente importante em nossa pesquisa, a noção teórica de posicionamento suscita algumas questões de ordem metodológica. Assim, é necessário fazer quatro advertências:

1. deve-se caracterizar posicionamentos procurando, ao máximo possível, basear-se em gestos de auto-definição *dos próprios sujeitos envolvidos*;
2. é necessário encarar os posicionamentos como momentos de um percurso, daí eles não poderem ser entendidos como um enquadramento de uma vez por todas dos sujeitos. Mais do que um rótulo, eles são momentos historicamente datados, que podem abranger toda a carreira do artista ou apenas uma pequena parte;
3. é preciso considerar que um mesmo artista, por outro lado, pode participar de vários posicionamentos simultaneamente. Carlinhos Brown, por exemplo, divide sua carreira de um lado em uma produção que poderia ser caracterizada como “afrobrasileira *pop*”, e por outro em uma produção intensamente dedicada à música baiana “de raiz” (a chamada “*axé music*”), enquanto líder do grupo Timbalada;
4. mesmo que certas canções não tenham sido compostas originalmente com o objetivo de retratar determinado conteúdo concernente ao investimento de um posicionamento específico, elas podem ser levadas em conta e consideradas como significativas no posicionamento, uma vez que a escolha das canções nunca é casual e necessariamente está relacionada com os critérios internos à tendência do cantor. Assim, quando Raimundo Fagner decide gravar uma canção da Jovem Guarda, versão de uma canção americana, como “Nasci para chorar” (op.cit.), ele não está se distanciando dos cânones de seu posicionamento, mas integrando uma canção cuja letra se coaduna perfeitamente com o investimento ético do grupo e, ao mesmo tempo, indicando, já no primeiro disco, sua posição em relação à questão do estrangeiro e do nacional na música brasileira. Além do mais, em casos como esse, acontece uma recontextualização da canção, que é adaptada aos investimentos do posicionamento.

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

literomusical brasileiro aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente.

Em nossa tese de doutorado indicamos algumas maneiras de marcar posição e identidade mais claramente definidas no período que elegemos, 1960 a 1990. Levando em conta as canções do período e o discurso de comentaristas e dos próprios compositores acerca dessas canções, identificamos cinco formas de marcações identitárias:

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

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

1ª sincronia – período da fixação, formalização e apogeu do samba – 1928-1940

A “fixação” de formas determinadas para o samba pode ser lida como um processo de transformação de um gênero primário em secundário, conforme a terminologia de Bakhtin (1997). Sabe-se que o que ficou a ser conhecido como samba surgiu no Rio de Janeiro em festas onde se tocavam instrumentos musicais e se improvisavam cânticos em formas rítmicas variadas no início do século XX. Até então o samba era produção coletiva, inclusive proibida e perseguida pelas autoridades de então. Não era propriamente um ritmo, mas uma festa; as melodias não tinham um início e um final definido; as letras mudavam a cada dia, conservando apenas alguns temas básicos e alguns poucos versos que acabavam se cristalizando e virando refrãos.

Com a chegada da indústria fonográfica ao Brasil, vão ser gravados os primeiros sambas que, na verdade, não eram senão recortes de melodias e letras que eram cantadas nas referidas festas.

Os primeiros sambas, mesmo tendo uma forma (melódica, rítmica e lírica) fixada e modificada por força do registro fonográfico, revelam em sua composição marcas discursivas próprias do período em que eles não passavam de músicas de festa e de dança.

Progressivamente, o samba vai acumulando prestígio e se tornando hegemônico em meio aos diversos ritmos que pululavam no Brasil da passagem do século IX para o século XX, o que pode ser explicado pelo contexto histórico da época. Olhando sob o prisma da antropologia, Hermano Viana (1995) observa que desde cedo o campo da música popular ouvida no Brasil é composto por uma extrema variedade de estilos e

ritmos nacionais e estrangeiros. O próprio carnaval, descrito por Oswald de Andrade como o “acontecimento religioso da raça”, não era festa movida apenas por músicas que poderiam ser classificada como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schotishes* e outras novidades norte-americanas como o *charleston* e o *fox-trot*. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. (VIANNA, 1995, p. 110/111). Essa variedade deve-se não apenas à presença fundadora do índio, do branco e do negro no início de nossa colonização, mas também à participação dos imigrantes estrangeiros e principalmente das influências que a cultura estrangeira (imperialista ou não) exerceu sobre a sociedade brasileira. Portanto, o contexto em que se forja nossa música popular é marcado por uma pluralidade étnica que vai compor o caldeirão cultural que caracteriza a produção simbólica brasileira. Até as primeiras décadas deste século, no entanto, essa diversidade vai ser reprimida e os gêneros musicais dos extratos sociais mais baixos serão perseguidos; os músicos são presos, os instrumentos confiscados, os festejos e rodas de canto desbaratados. Apesar disso, nas frestas e lacunas do poder, há uma resistência que consiste não apenas na persistência dos músicos populares, mas na “vista grossa” à ilegalidade que faziam algumas autoridades e na permissividade a que se entregavam, dentre outros, intelectuais, ricos excêntricos e jovens rebeldes da época.

Porém, nos anos 30, por força de diversos interesses políticos e econômicos que pretendiam salvaguardar a nacionalidade brasileira ameaçada pelos movimentos separatistas que pululavam em várias regiões do país incentivados pelas oligarquias, começa a se processar a guindagem do samba a ritmo nacional e símbolo da identidade brasileira, transformando-se os outros ritmos em “expressões regionais”.

O samba nasce, então, como gênero intersemiótico produzido pelas forças centrífugas atuantes na sociedade brasileira do período. Depois, em um outro momento histórico, ele vai estar a serviço de forças centrípetas que fixam sua forma e o utilizam em seu projeto de centralização e unificação ideológica. Os sambas que comporão a primeira sincronia de nossa pesquisa participam desse período de grande efervescência musical também chamado de “Época de Ouro da Música Popular Brasileira” (SEVERIANO; MELO, 1998). Dentre os autores dessa fase, podemos citar Ataulfo Alves, Ari Barroso, Cartola, Dorival Caymmi, Geraldo Pereira, Grande Otelo, Herivelto Martins, João de Barro (Braguinha), Mario Lago, Moreira da Silva, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Pixinguinha, Wilson Batista, etc.

Em nosso projeto, trabalhamos com a hipótese de que a era do apogeu do samba coincide (é tributária e contribui) com um contexto histórico de instauração de uma identidade nacional que tem como marca discursiva uma narratividade linear, íntegra, a que chamaremos de *tradicional*.

2ª sincronia: a eclosão dos movimentos estético-ideológicos na Música Popular Brasileira – a revolução bossanovista – 1959 - 1964

O movimento Bossa Nova teve como marco inaugural o lançamento do disco “Chega de Saudade”, de João Gilberto, em 1959; como líderes, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes; e, como principais seguidores, Carlos Lira, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, João Donato, dentre outros.

Ao contrário da música popular brasileira anterior, que destacava a melodia, e conseqüentemente, o canto em detrimento da harmonização instrumental do conjunto, “na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles sobre os demais” (BRITO, op. cit., p. 22). Quanto ao modo de cantar, evita-se quaisquer tipos de floreios vocais, tais como “trinados”, vibratos, grandiloquência, agudos gritantes, prolongamento de notas, variação de intensidade etc., de forma a não se opor cantor a acompanhamento musical, tal como se opõe solista a orquestra, pois, na bossa nova, o cantor integra-se no conjunto como mais um instrumento (idem, ibidem).

Ao contrário da música popular anterior, a bossa nova assume o gosto pelas harmonias complexas, por acordes alterados, dissonantes e dispostos em seqüência inusitada. Nos instrumentos de base (violão ou piano), a batida, tal como o canto, é contida, evitando-se virtuosismo e exibicionismo. Embora investimento genérica privilegiado pela Bossa Nova tenha sido o samba, executado de modo “contido” e suave, como ressalta Brito (p. 32), ela não se limita a um determinado gênero, comportando manifestações variadas, como valsas, serestas, marchas etc.

No tocante às letras, os bossanovistas utilizam-se de um vocabulário reduzido e simples, que procura retratar a fala e o ambiente da classe média em suas manifestações sentimentais (SANT'ANNA, 1986, p. 216), substituindo o léxico típico do discurso das canções de fases anteriores por outro em maior consonância com esse novo contexto. Assim, expressões como “cabrocha”, “requebrado” e “mulata” são substituídas respectivamente por “garota”, “balanço” e “morena” (MEDAGLIA, op. cit., p. 72). “Reabilitam-se o jogo da linguagem e a alegria da composição que no período anterior estava reservada apenas para as músicas primitivas e carnavalescas” (SANT'ANNA, op. cit., p. 217), como mostram composições como “O pato”, “Telefone” e “Lobo bobo”.

A fragilidade do etos bossanovista (COSTA, 2001) demanda espaços protegidos, espaços que se manifestam na topografia de diversas canções, mas também nos próprios domínios enunciativos escolhidos pelo movimento, em perfeita coerência com a expressão melódico-rítmica que comentamos anteriormente. Os bossanovistas privilegiarão, como lugar de pré-difusão, o aconchego dos apartamentos da Zona Sul carioca e, como espaços de difusão, a intimidade dos pequenos ambientes, bares e boates em que houvesse condições de entoação de um canto falado, quase sussurrado, acompanhado de pequeno grupo musical ou apenas de um violão tocado “baixinho”, com batidas contidas. São condições ideais para o discurso do “eu sou mais você e eu”, ou do “eu, você, nós dois”, discurso da intimidade em um ambiente íntimo, em que cena englobante, cena genérica e cenografia se imbricam com perfeição.

3ª sincronia: a radicalização da ruptura – a revolução tropicalista – 1968 - 1969

Nossa terceira sincronia compreende a Tropicália, movimento que foi liderada pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil e teve como adeptos Tom Zé, Torquato Neto, Capinam, Gal Costa, entre outros. Embora canções prototípicas do movimento, como “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (Gilberto Gil) tenham sido lançadas anteriormente⁶, adota-se como marco inaugural para o Tropicalismo o lançamento do LP Tropicália ou Panis et circencis (1968), trabalho que, além de mencionar o título do movimento e apresentar na capa seus principais integrantes, abre com a canção homônima que, performativamente, anuncia em uma de suas estrofes: “Eu organizo um movimento / eu oriento um carnaval / eu inauguro um monumento”.

É sabido que os tropicalistas vão lançar mão abertamente de instrumentos elétricos (guitarras e sintetizadores) e de efeitos especiais sintéticos ou não (dicção eletrônica, sons futuristas, ruídos de pratos e outros objetos quebrando, gritos, canto de pássaros etc.); não abandona, entretanto, instrumentos tradicionais (orquestrais ou populares), ao contrário, mescla-os com os modernos, extraíndo efeitos de contraste entre o antigo e o atual; o regional e o universal. Além disso, constroem harmonias baseadas em acordes simples, evitando percursos harmônicos densos, estabelecendo melodias simples, sem deixar de lado, porém, intervalos inusitados. Fato notório é a preferência a arranjos elaborados, estranhos e performativos. A participação de arranjadores ligados à música erudita contemporânea, como Rogério Duprat, Julio Medaglia e outros, demonstra a ligação do movimento musical com registros musicais exteriores à canção popular;

No tocante ao investimento genérico, o movimento tropicalista não privilegia um gênero específico. Ele vai preferir um leque que vai do bolero (“Lindonéia”, Caetano Veloso, 1968) e rumba (“Soy loco por ti América, Gilberto Gil / Capinam, 1967), ao rock'em roll (“Cultura e civilização”, Gilberto Gil, 1969), passando pelo baião (“Tropicália”, op. cit.) e pela marchinha (“Alegria, alegria”, op. cit.), fazendo parte essa pluralidade da própria proposta do movimento.

Quanto às letras, uma das características mais evidentes do discurso tropicalista é a descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção provocando efeito de estranhamento. Ele se faz, no mais das vezes, através de um procedimento “quadro a quadro”, que vai gradualmente compondo o cenário ou o acontecimento criado (“Tropicália”⁷, op. cit., e “Lindonéia”⁸, op. cit.). Conforme Campos (1993, p. 163), o texto tropicalista se constrói através de uma operação de bricolagem, um processo de montagem de frases feitas, intertextos provindos de canções populares ou de poemas famosos etc., que muitas vezes é efetuado juntamente com o procedimento descrito logo acima.

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

7 <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/44785/>

8 <http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/568961/>

A indistinção ou truncagem das diversas cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia) nas canções tropicalistas está a serviço dessa prática do estranhamento, da violência estética e do efeito de sentido que visou e realmente logrou deixar marcas indeléveis na história da Música Popular Brasileira e que se tornou parte integrante e ativa do movimento histórico geral de ruptura com as meta e micronarrativas que marcaram a tradição, o que se tem chamado de pós-modernismo. Será esse jogo enunciativo que será um dos objetos de nossa pesquisa. Juntamente com os outros dois nos ajudarão a compor um quadro histórico da montagem discursiva das cenas de enunciação na Música Popular Brasileira que será certamente assaz elucidativo para compreender a produção desse discurso.

METODOLOGIA E FORMA DE ANÁLISE DOS RESULTADOS

Constituição do corpus

Como se pôde perceber pelas linhas acima, o corpus será composto de canções situadas em três sincronias: a primeira, mais ampla, situa-se em quase duas décadas do século XX, mais precisamente de 1929 a 1945. Essa maior amplitude temporal se deve ao fato de ser esse período uma fase de consolidação da música popular, consequentemente produto de uma coletividade de artistas que não se articularam em torno de um conjunto de propostas estético-ideológicas sob a liderança de um ou mais sujeitos distribuindo sua produção ao longo desses 17 anos. A seleção de canções nesse recorte temporal, considerado pelos especialistas como a “época de ouro” da Música Popular Brasileira, será tomada de empréstimo de Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano que, em seu livro “A canção no tempo – 85 anos de música brasileira, vol. 1” (SEVERIANO; MELO, 1998a) selecionam e analisam brevemente 102 canções dessa fase (6 de cada ano) usando como critério o “sucesso” e/ou a “qualidade”. Devido à magnitude desse número, pretendemos reduzi-lo para 32 (duas de cada ano) conforme critérios ainda a serem formulados.

Do momento histórico em que se destaca a Bossa Nova no cenário literomusical brasileiro, escolheremos para analisar 24 canções do período que vai de 1959 a 1964 (seguindo o número-base de 4 canções de cada ano). Essas canções serão igualmente um recorte daquelas analisadas no segundo volume da obra mencionada acima (SEVERIANO; MELO, 1998b).

Por fim, do 3o momento histórico, tomaremos 18 canções, 6 de cada um dos 3 Lps que foram os pilares da fundação do movimento tropicalista, quais sejam:
(Vários). *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968.
VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.
GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1968.

Análise dos dados

Uma vez que é um princípio da Análise do Discurso que seguimos indissociar texto e contexto e, na medida em que o primeiro é visto, segundo o princípio midiológico definido por Maingueneau (1995), como um **dispositivo enunciativo**, que

integra num só produto simbólico, o suporte, o processo de veiculação e o gênero textual, analisamos não apenas as letras das canções, mas os encartes dos CDs e o material semiótico que os acompanha, bem como a face melódica, embora tenhamos consciência dos limites dessa análise, uma vez que não somos músico.

De modo coerente com a perspectiva teórica da Análise do Discurso, nossa pesquisa é qualitativa, de modo que não será a quantidade dessas canções que definirão o seu “grau de significância”. Muito embora não seja nosso objetivo generalizar indutivamente as conclusões acerca dos resultados da análise das canções de cada sincronia, pretendemos que a densidade das análises possa fornecer elementos para indicar tendências que poderão ou não atestar as seguintes hipóteses:

a) é possível se verificar uma certa unidade entre os jogos de cena que se estabelecem em cada uma das sincronias. Há uma predominância da narratividade tradicional na primeira época e da narratividade metadiscursiva nas duas outras, sendo que, no período bossanovista, deve predominar a mostraçãõ da cena englobante;

b) a predominância da narratividade tradicional na primeira época se dá em função da construção de uma identidade nacional que, tardiamente, se impunha a uma nação recém-liberta da colonização. A narratividade metadiscursiva do período bossanovista sinaliza uma consciência de si do discurso literomusical efeito de uma modernização das relações sociais da sociedade brasileira. Por fim, deve predominar a mostraçãõ da cena englobante no Tropicalismo, como efeito da entrada do Brasil na era da “pós-modernidade”, conforme Sanches (2001).

Uma vez selecionadas e analisadas minuciosamente as canções significativas de cada sincronia, faremos um confronto entre os jogos de cena predominantes verificando as semelhanças e diferenças sempre em cotejo com o exame do momento sócio-econômico.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2a. ed., 1997.
- BAUMANN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 5a ed., 1993.
- CÍCERO, A. “Letra de música”. In **Cultura Brasileira Contemporânea – Música Popular Brasileira**, n. 1, nov./2006. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.
- COSTA, N. B. da. “A letra e as letras: o gênero canção na mídia literária”. In: **Gêneros textuais e ensino**. 1a ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 107-121.
- _____. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: Tese de Doutorado, 2001.
- _____. (org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes, 2005.
- FERREIRA, A. B. H. **Dicionário Aurélio Eletrônico**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- GIDDENS, A. **O Mundo na era da globalização**. 3. ed. Lisboa: Presença, 2001.
- HALL, S. **A diáspora: identidades e mediações culturais**. Organizado por Liv Sovik.

Belo Horizonte: Humanitas (Ed. Da UFMG), 2006a.

_____. **A identidade cultural na pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006b

MAFFESOLI, M. **A Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna**. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. **Notas sobre a Pós-modernidade: o lugar faz o elo**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004b.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

SANT'ANNA, A. R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 3a ed., 1986.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. de. **A canção no tempo: 85 anos de música brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1997, vol. 1.

TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Ed. UFRJ, 1995.