

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

**As imagens discursivas do brasileiro nas canções de
Gonzaguinha**

GEANIA NOGUEIRA DE FARIAS

**Fortaleza - CE
2011**



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

**As imagens discursivas do brasileiro nas canções de
Gonzaguinha**

GEANIA NOGUEIRA DE FARIAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do Prof. Dr. Nelson Barros da Costa e coorientação do Profa. Dra. Livia Márcia T. R. Baptista, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

**Fortaleza - CE
2011**

F238i Farias, Geania Nogueira de
As imagens discursivas do brasileiro nas canções Gonzaguinha / Geania
Nogueira de Farias. – 2011.
105 f., enc.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Co-orientador: Profa. Dra. Livia Márcia T. R. Baptista

Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de
Textualização

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de
Humanidades, Depto. de Letras Vernáculas, Fortaleza, 2011.

1. Análise do discurso 2. Canções – Crítica e interpretação 3. Música e
literatura 4. Música e linguagem I. Costa, Nelson Barros da (Orient.) II.
Baptista, Livia Márcia T. R. (Co-orient.) III. Universidade Federal do Ceará
– Programa de Pós-Graduação em Linguística. IV. Título

CDD 782.42164014

Esta Dissertação de Mestrado foi submetida ao Programa de Pós Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que feita de acordo com as normas científicas.

Geania Nogueira de Farias

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (UFC)
(Orientador-presidente)

Profa. Dra. Lívia Márcia T. R. Baptista (UFC)
Co-orientadora

Prof. Dr. Antonio Luciano Pontes (UECE)
(1º examinador)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite (UFC)
(2º examinador)

Profa. Dra. Sandra Maia Farias Vasconcelos (UFC)
(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em 05/04/2011

DEDICATÓRIA

Dedico a

Wilson Pinheiro, homem a quem há dez anos destino meu amor integral, que tem me transformado a vida em uma realidade maravilhosa e que me proporcionou a imensurável bênção de ser mãe.

Sara de Farias Pinheiro, fruto do nosso imenso amor, bênção de Deus e luz das nossas vidas.

Minha mãe, **Maria Herondina de Farias**, e a meu pai, **Eurico Nogueira de Farias**, que amo e que me educaram e me ensinaram a caminhar.

Minhas irmãs, **Eudina, Rosa, Ilma e Nagla**, e a meus irmãos, **Dimas e João**, que amo e que são presenças fundamentais na minha vida.

Minhas sobrinhas e sobrinhos: **Gisnaya, Douglas, Mateus, Nathália, Nhaiara, Jehil, Esaú, Joel, Laís, Aline, Maria Eduarda, Thaísa e Giovanna**, que tornam os dias da nossa família mais felizes e em torno dos quais nossas vidas passaram a ser organizadas.

Minhas cunhadas e cunhados: **Deângela, Gleyce, Lindenberg, Ilton, João Paulo, Adrielly e Luíza**, que acreditaram em nossos objetivos e estão sempre presentes em nossa vida construindo com todos da nossa família momentos de união e felicidade.

Meu sogro e minha sogra: **Sr. Fernando e D. Rita**, que me acolheram em sua família (agora nossa) e que compartilham conosco momentos difíceis e momentos felizes.

AGRADECIMENTO

Agradeço

A **Deus**, por ter me dado a oportunidade de cursar esse mestrado, por ter me sustentado durante toda essa caminhada e por ter me possibilitado ficar mais próxima da minha filha durante os dois primeiros anos de sua vida.

A **Wilson**, por sua presença e auxílio fundamentais.

A **meu orientador Prof. Dr. Nelson Costa**, por sua orientação nesse trabalho, sem a qual tudo teria sido mais difícil e demorado.

A **D. Fátima**, por sua dedicação inigualável à minha filha e à minha casa.

A minha irmã, **Ilma**, a meu cunhado, **Lindenberg**, aos meus sobrinhos **Nathália**, **Nhaiara**, e **Douglas**, e a sua secretária, **Roselene**, que me auxiliaram cuidando da minha filha, nas muitas vezes que precisei.

A todas as professoras e professores que participaram da banca da qualificação, dos seminários e da defesa e que muito contribuíram com seus apontamentos e sugestões: **Profa. Dra. Livia Márcia (co-orientadora)**, **Prof. Dr. Ricardo Leite**, **Prof. Dra. Mônica Magalhães** e **Prof. Dr. Luciano Pontes**.

À **CAPES**, pela bolsa concedida durante os cinco últimos meses do curso.

A **todos os professores do curso**, que auxiliaram na construção do meu conhecimento.

A **todas os colegas**, que ajudaram a nortear nossa pesquisa.

RESUMO

Nosso trabalho objetiva analisar as imagens discursivas do brasileiro presentes em doze canções de Gonzaguinha. Ao desenvolvermos este estudo, pretendemos verificar que imagens são essas, como se constituem, que efeitos de sentido provocam e, com isso, mostrar como determinadas imagens podem se consolidar e se perpetuar através de uma prática discursiva que se mostra constituinte. O discurso de Gonzaguinha será tomado neste trabalho como parte de um discurso constituinte, ou seja, um discurso que fundamenta maneiras de agir de uma coletividade, a saber o discurso literomusical brasileiro (COSTA, 2001). Esse trabalho será dirigido sob a perspectiva da Análise do Discurso Francesa, mais especificamente a partir do quadro teórico da cena de enunciação proposto por Dominique Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2008a). É por meio da análise da cena de enunciação, que compreende três cenas (cena englobante, cena genérica e cenografia), e da análise do ethos e do código de linguagem, como dimensões dessa cena, que buscamos apreender a imagem discursiva do brasileiro que se delineia nas doze canções. Portanto, nossa análise articula diversas categorias enunciativas dentro de um dispositivo de fala em um contexto específico. Sendo esta pesquisa fundamentada na Análise do Discurso Francesa fez-se necessária uma articulação entre o discurso de Gonzaguinha e as condições de produção do mesmo. Contudo, dada a impossibilidade de abordarmos todo o conjunto das condições de produção das doze canções de uma só vez, optamos por abordar duas dimensões que julgamos imprescindíveis para compreendermos as canções de Gonzaguinha: o posicionamento que esse artista assume dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira, a saber a MPB, e o momento histórico da produção das canções que compõem nosso *corpus*: a ditadura militar no Brasil. Feita a análise das canções, tendo em vista os critérios elencados, pudemos verificar que, na maioria das canções, investiu-se na configuração de um brasileiro da cidade, trabalhador, comum, consciente, injustiçado, que sofre dificuldades sócio-econômicas, mas que não perde a esperança em dias melhores e tem a diversão como algo importante na sua vida; e que as imagens que são delineadas nas canções não servem simplesmente como retrato de um tipo específico, mas fazem parte de uma realidade que se busca denunciar.

PALAVRAS-CHAVE: imagem discursiva; cena de enunciação; discurso literomusical brasileiro; discurso constituinte

ABSTRACT

Our work aims to analyze the discursive images of the Brazilian in twelve songs of Gonzaguinha. In developing this study, we intend to verify what these images are, how they are made of, the sense effect they cause, and thereby present how certain images can be consolidated and perpetuated through a discursive practice that shows itself constituent. Gonzaguinha's discourse will be taken in this work as part of a constituent discourse, i.e., a discourse which underlies a community's ways of acting, namely the Brazilian literomusical discourse (COSTA, 2001). This work will be directed from the perspective of the French discourse analysis, more specifically from the theoretical framework of the scene of enunciation proposed by Dominique Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2008a). It is through the analysis of the scene of enunciation, which includes three scenes (encompassing scene, generic scene and set design), and the analysis of the ethos and of the language code, as dimensions of this scene, that we seek to grasp the Brazilian discursive image which is outlined in the twelve songs. Therefore, our analysis articulates different enunciative categories within a discourse device in a specific context. As this research being based on the French discourse analysis, it became necessary to set up a connection between Gonzaguinha's discourse and his conditions of production. However, given the impossibility of approaching the whole set of production conditions of the twelve songs at once, we chose to address two dimensions that we consider essential to understand the songs from Gonzaguinha: the position this artist takes within the discursive field of Brazilian Popular Music, namely the MPB, and the historical moment of production of the songs that make up our corpus: the military dictatorship in Brazil. After accomplishing the analysis of the songs, considering the criteria listed, we observed that, in most of the songs, it has been invested in setting up an urban, working, common, conscious, injusticed Brazilian who suffers socio-economic difficulties, but does not lose hope for better days and has fun as something important in his life; and that the images that are outlined in the songs do not serve simply as a portrait of a specific type, but are part of a reality that is sought to denounce.

KEYWORDS: discursive image; scene of enunciation; literomusical Brazilian discourse, constituent discourse

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	15
1.1. Discurso Constituinte.....	17
1.2. Discurso literomusical brasileiro.....	18
1.3. Posicionamento.....	21
1.4. Cenas da enunciação.....	23
1.4.1. Cena englobante.....	25
1.4.2. Cena genérica.....	25
1.4.3. Cenografia.....	26
1.4.4. Ethos.....	28
1.4.5. Código de linguagem.....	32
2. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DE GONZAGUINHA.....	35
2.1. Posicionamento: MPB.....	35
2.2. Período histórico: Ditadura Militar no Brasil (1964-1985).....	40
2.2.1. Ditadura militar e censura.....	42
3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	48
3.1. Tipo de pesquisa.....	48
3.2. Delimitação do corpus.....	48
3.3. Modelo teórico-metodológico	49
3.4. Descrição dos procedimentos metodológicos	50
4. ANÁLISE DO CORPUS	51
4.1. Considerações iniciais.....	51
4.1.1. Canção “E vamos à luta”.....	51
4.1.2. Canção “Dias de Santos e Silvas”.....	56
4.1.3. Canção “Comportamento geral”.....	62
4.1.4. Canção “Pois é, seu Zé”	65
4.1.5. Canção “Se meu time fosse campeão”.....	69
4.1.6. Canção “Artistas da vida”.....	73
4.1.7. “Bom dia”.....	77
4.1.8. “Tem dia que de noite é assim mesmo”.....	79
4.1.9. “Pacato cidadão”.....	83
4.1.10. “O preto que satisfaz”.....	85
4.1.11. “Estradas”.....	89
4.1.12. “João do Amor Divino”.....	92
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	97
ANEXOS.....	99

INTRODUÇÃO

O discurso literomusical brasileiro, principalmente a partir de Costa (2001)¹, tem recebido um olhar especial tendo em vista a presença significativa da canção nas práticas sociais brasileiras. É fato que a Música Popular Brasileira é um veículo de grande alcance e prestígio nacionais e, por isso, seu potencial de difusão de ideias e sentimentos é incalculável. No entanto, vislumbrando o discurso literomusical brasileiro numa perspectiva discursiva, Costa aponta uma outra característica desse discurso: o caráter constituinte. Ou seja, assim como os discursos religioso, científico, filosófico, literário e jurídico, o discurso literomusical brasileiro também fundamenta maneiras de agir de uma coletividade.

Essas três características são mais do que suficientes para justificarem as pesquisas sobre a Música Popular Brasileira. Contudo, as pesquisas discursivas sobre esse rico e vasto campo ainda estão no início, o que, ao mesmo tempo, facilita para o pesquisador, pois a diversidade de temas dentro do campo ainda não visitados é grande, dando muitas opções de novas descobertas para o analista; mas também dificulta, devido ao escasso suporte literário sobre o tema.

O trabalho de Costa oferece, para os estudiosos interessados na área, um perfil linguístico-discursivo da produção literomusical brasileira que visa à organização da terminologia e das diversas tendências da Música Popular Brasileira. Esse trabalho, assim como os que o tomaram como ponto de partida², estudam o discurso literomusical brasileiro como uma prática discursiva, ou seja, articulando a dimensão linguística e a dimensão social do discurso. Dessa forma, as canções não são analisadas somente enquanto organização textual, mas em relação à “comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem” (MAINGUENEAU, 1997, p.54), ou ainda em relação contexto, entendendo-o como aquilo que possibilita a atividade comunicativa e que é delineado não previamente, mas em relação ao discurso. Esse

¹ COSTA, Nelson B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

² Dissertações de mestrado e teses de doutorado orientadas por Costa no Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal do Ceará.

olhar sobre a produção musical brasileira vem sendo desenvolvido com base no aparato teórico-metodológico desenvolvido por Maingueneau, integrante da Análise do Discurso Francesa cujo foco é não apreender a organização textual em si mesma, nem a situação de comunicação, mas procurar associá-las intimamente (MAINGUENEAU, 2005).

O perfil linguístico-discursivo proposto por Costa é organizado a partir de cinco critérios de agrupamentos, a saber: o caráter estético-ideológico, o caráter regional, a temática, o gênero musical e os valores relativos à tradição. Dentre os tipos de canções que dividem o espaço dentro do grupo em torno dos valores relativos à tradição está a MPB. Até então temos falado do conjunto da Música Popular Brasileira (escrito por extenso), que engloba a produção literomusical brasileira. A partir de agora, também faremos uso da sigla MPB para nos referirmos a um tipo de canção dentro desse conjunto maior. A MPB compõe o campo da Música Popular Brasileira assim como a Bossa Nova, o Tropicalismo, o Forró, o Samba, o Pop... Portanto, a MPB é, entre muitas, uma das manifestações musicais que compõem o vasto campo da Música Popular Brasileira e não deve com esta se confundir.

Estamos nos detendo nesse ponto porque nossa pesquisa se desenvolverá sobre a produção artística de um dos representantes da MPB: Luiz Gonzaga Júnior (Gonzaguinha). Gonzaguinha, Chico Buarque, Ivan Lins, Fagner, Belchior, Caetano Veloso, Gilberto Gil, dentre muitos outros cantores e compositores, fazem parte da MPB, que é considerada a música autêntica, o núcleo duro da Música Popular Brasileira (COSTA, 2001).

Como já falamos, Costa debruçou-se sobre o campo da Música Popular Brasileira, no entanto, como não era seu objetivo, não se deteve sobre nenhum tipo de canção ou grupo ou artista específico, contudo, cumprindo um de seus objetivos, deixou um todo organizado a fim de contribuir para pesquisas mais pontuais dentro do campo como a que nos propomos realizar aqui.

Nossa pesquisa surge da preocupação em verificar que imagem (ns) do brasileiro é (são) veiculada(s) nas canções de Gonzaguinha, tendo em vista o posicionamento desse artista dentro da MPB, considerada como a música brasileira por excelência. A pretensão da MPB de ser representante da Música Popular Brasileira não é à toa. Segundo Costa, os membros da MPB, através de suas canções, procuram dar conta de um panorama nacional, abordando as mais diversas realidades, temas e tipos brasileiros nos mais variados gêneros musicais. E

dentro dessa variedade de abordagens, optamos por estudar, em 12 canções,³ a construção discursiva da imagem do brasileiro. Para essa análise, lançaremos mão do quadro teórico da cena de enunciação proposto por Maingueneau.

Segundo o autor, todo discurso pressupõe um tipo de discurso (político, literário, religioso...), um gênero (carta, receita, artigo...) e uma situação de enunciação (jantar, reunião, briga...). Esses quadros ou cenas que são pressupostos de todo discurso formam junto o que Maingueneau denomina de cena de enunciação e que é passível de uma tríplice apreensão através de uma análise das seguintes cenas: a cena englobante, que se refere a um discurso específico; a cena genérica, que corresponde ao gênero discursivo; e a cenografia, que se constrói no próprio texto. Mas somente as duas primeiras estão necessariamente presentes e são elas que definem o espaço do tipo e do gênero do discurso onde o enunciado ganha sentido. Já a cenografia, quando aparece, não se define nem pelo gênero nem pelo tipo, mas é configurada discursivamente e sempre ofusca as duas outras cenas.

Segundo Maingueneau, a cena de enunciação permite articular diversas dimensões discursivas (a modalização, a embreagem enunciativa, as pessoas, o discurso citado, a cenografia, o *ethos*, o gênero, o tipo de discurso, as leis do discurso...) a fim de que se analise um fenômeno linguístico. É a cena de enunciação, “com efeito, que desempenha o papel de pivô entre a organização linguística do texto e o discurso como instituição de fala e instauração de um evento verbal no mundo” (2005, p.229).

Além de desempenhar esse papel, a cena de enunciação é o espaço daquilo que se selecionou para dizer dentro das opções enunciativas a serem escolhidas e que, paulatinamente, é tornado preciso através da consideração do contexto. Somando-se a isso, acrescentamos que as três cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia) representam os contextos da atividade discursiva. O que nos leva a dizer que o contexto da enunciação acha-se inscrito na própria enunciação por meio de sua encenação.

Por meio da teoria da cena de enunciação, Maingueneau “funda uma concepção de discurso que se afasta da ideia segundo a qual os conteúdos dos enunciados seriam independentes dessas cenas que lhe dão suporte e o fazem significar” (GONÇALVES, 2006,

³De toda a produção artística de Gonzaguinha, escolhemos 12 canções, pois acreditamos serem as que trazem de alguma forma a imagem do brasileiro: *Comportamento geral, Pois é, seu Zé, Dias de Santos e Silvas, João do Amor Divino, O preto que satisfaz, E vamos à luta, Estradas, Tem dia que de noite é assim mesmo, Bom dia, Artistas da vida, Pacato cidadão, Se meu time não fosse campeão.*

p.69). Portanto, o processo de encenação do discurso aparece como inseparável do universo de sentido que se procura impor. Dessa forma, o conteúdo (as idéias veiculadas nos enunciados) aparece imbricado à cena de enunciação que o legitima, ou seja, o enunciado aparece refletido no ato de enunciação, não se podendo, portanto, dissociar a cena de enunciação do enunciado, como “forma” e “conteúdo”, pois a cena enunciativa é uma dimensão do conteúdo (MAINGUENEAU, 2008).

Sendo a cena de enunciação inseparável do conteúdo que o discurso busca construir, ou ainda, sendo a cena de enunciação uma dimensão essencial desse conteúdo, então, analisar a imagem do brasileiro que se configura e é veiculada nas canções de Gonzaguinha através da teoria da cena de enunciação se faz legítimo, já que essa imagem é componente do conteúdo e este aparece imbricado à cena enunciativa.

Relacionados à teoria da cena de enunciação, também lançaremos mão dos conceitos de *ethos* e de código de linguagem a fim de estudarmos a imagem do brasileiro. Essas categorias aparecem como implicações, dimensões da cena de enunciação. Segundo Maingueneau (2008), todo discurso implica uma cena de enunciação e esta, por sua vez, implica um recorte da língua através do qual se enuncia (código de linguagem) e a apresentação de ideias através de “uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser, associada a representações e normas de disciplina do corpo” (p.53) (*ethos*).

Embora tenhamos elencado como categorias de análise a cena de enunciação (cena englobante, cena genérica e cenografia) e duas de suas dimensões (o *ethos* e o código de linguagem), não deixaremos de recorrer a outros aspectos discursivos quando sua manifestação se mostrar relevante na figurativização do brasileiro. Ao desenvolvermos essa análise, pretendemos verificar que imagens são essas, como se constituem, que efeitos de sentido provocam, e, com isso, quem sabe, mostrar como determinadas imagens podem se consolidar e se perpetuar através de uma prática discursiva.

O corpus onde estudaremos essas imagens se justifica por dizer respeito ao discurso de um dos grandes nomes da MPB, cuja produção musical tem se mostrado atemporal e grandemente reconhecida por outros integrantes desse posicionamento, dado o grande número de gravações e regravações feitas até hoje de canções do compositor por grandes nomes da MPB: Luiz Gonzaga, MPB-4, Ivan Lins, Milton Nascimento, Altemar Dutra, Ângela Maria,

Cauby Peixoto, Zizi Possi, Elis Regina, Joanna, Fafá de Belém, Nana Caymmi, As Frenéticas Fagner, Maria Bethânia, Gal Costa, Simone...

Somando-se a isso, Gonzaguinha também recebeu outros reconhecimentos: participou do 1º Festival Universitário (Rio) em 1968 e chegou a finalista com a canção *Pobreza por pobreza*; no ano seguinte, no mesmo festival, ficou com o 1º lugar, interpretando *O trem*, e com o 4º lugar, com a música *Mundo novo, vida nova*, interpretada por Claudete Soares (VIEIRA, 2001). O artista também ganhou em 1979, com o disco *Gonzaguinha da Vida*, “todos os prêmios importantes da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA): melhor compositor, melhor música (*Explode Coração*) e melhor show (Gonzaguinha da Vida). Também ficou entre os dez compositores que mais ganharam direitos autorais naquele último trimestre. E ainda foi escolhido pelo Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som para receber o prêmio Golfinho de Ouro, relativo à temporada de 1979 (ECHEVERRIA, 2006, p.181).” Gonzaguinha, ao lado de outros artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Ivan Lins, também obteve grande destaque no cenário musical no período da ditadura militar brasileira com suas canções engajadas.

Gonzaguinha demonstrava um fazer artístico consciente de seu papel enquanto cidadão e enquanto artista e pretendia, através de suas canções, “dar a ele (o público) uma criação de boa qualidade” e juntamente com os outros compositores, intérpretes e músicos em geral da MPB “elevar o nível da música brasileira” e “provocar uma perturbadora e efetiva mudança na vida cultural (e até social e política, quem sabe?) do país” (BAHIANA, 1980, p163-164).

Em entrevista à revista *Veja*, em 26 de setembro de 1979, Gonzaguinha fala sobre o poder que a música tem de entreter, mas também de conscientizar e apontar atitudes: “a música não faz a revolução. Nosso poder é o de encantar, informar, alegrar. E, em determinados momentos, formar” (VEJA, 26/09/1979). Essa visão e preocupações para além do mundo artístico são marca comum entre os membros da MPB, pois procuram investir num brasileiro consciente de sua realidade. E Gonzaguinha demonstrou isso em várias ocasiões: “Meu trabalho corresponde, na letra e na música, às minhas preocupações sociais, políticas e econômica” (VIEIRA, 2001, p. 19). E defendia que “...Todo homem tem a ver com a política, porque todo homem é político. A atuação do artista também é política, como qualquer outra” (p.19). A postura de Gonzaguinha aponta para uma identidade própria daqueles que se dizem

pertencentes à MPB, ou seja, daqueles que se dizem atento à realidade nacional, que lutam contra as desigualdades sociais e econômicas, contra o preconceito, que defendem os movimentos reivindicatórios políticos e econômicos etc (COSTA, 2001).

Do mesmo modo como tivemos de fazer um recorte quanto às categorias discursivas a serem analisadas em relação à cena de enunciação, também o discurso de Gonzaguinha será tomado por nós a partir de sua enunciação em um certo contexto de produção. Isso porque, embora reconheçamos a indissociabilidade entre o discurso e toda a sua dimensão contextual, somos forçados a fazer recortes contextuais, pois é impossível estudar um discurso de uma só vez levando em consideração todos os seus contextos de produção (COSTA, 2008). Diante dessa impossibilidade, estudaremos as canções em relação a duas dimensões contextuais, que julgamos imediatamente relevantes para a compreensão discursiva deste artista:

- a) o posicionamento MPB, que corresponde ao local a partir do qual Gonzaguinha se posiciona dentro do campo da Música Popular Brasileira para produzir seu discurso, e que será apresentado a partir de Bahiana (1980), grande nome da crítica musical brasileira; de Costa (2001), que traça um panorama da MPB, dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira; e de Napolitano (2007) que nos apresenta um histórico desse posicionamento; e
- b) o período histórico durante e imediatamente após a ditadura militar no Brasil, que corresponde ao período em que foram compostas e gravadas as canções do nosso corpus, e que será abordado a partir do historiador Marcos Napolitano (2002; 2006; 2007) que apresenta uma abordagem da história cultural da Música Popular Brasileira;

Com o intuito de organizar a discussão sobre esses pontos e a fim de alcançarmos nosso objetivo, apresentaremos esse trabalho dividido em cinco partes: a primeira apresenta os fundamentos teórico-metodológicos da pesquisa que envolverá os conceitos de cena englobante, cena genérica, cenografia, *ethos* e código de linguagem, assim como a abordagem em torno de discurso constituinte, do discurso literomusical brasileiro e de posicionamento; a segunda parte aborda o contexto de produção das canções selecionadas para a análise que envolve a concepção do posicionamento MPB e o contexto histórico; a terceira parte consiste na apresentação dos procedimentos metodológicos; na quarta parte, deter-nos-emos na análise do corpus e procederemos à análise dos resultados. E, por fim, faremos as considerações finais.

Nosso trabalho com o discurso de Gonzaguinha, portanto, a partir de um recorte contextual, tem o intuito de analisá-lo como parte significativa de uma prática discursiva maior, a Música Popular Brasileira, que, por seu caráter constituinte, atua de modo determinante no agir coletivo e, conseqüentemente, na construção, perpetuação e/ou cristalização de imagens identitárias.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nossa pesquisa será realizada a partir do quadro geral da Análise do Discurso Francesa e, mais especificamente, a partir do aparato teórico elaborado por Dominique Maingueneau sobre o quadro da cena de enunciação que é pressuposto de todo discurso e que permite ao analista articular diversas manifestações discursivas e diversos contextos a fim de se analisar determinado fenômeno discursivo.

Dentro do quadro geral da AD Francesa, é importante compreender, como ponto de partida, o que se concebe como discurso, qual é o objeto empírico sobre o qual os analistas se debruçam, e o que se entende por sentido. Segundo Costa (2008), na análise do discurso, é possível identificar, pelo menos, dois conceitos básicos de discurso. O primeiro conceito, chamado de específico pelo autor, está atrelado à ideia de acontecimento, ou seja, uma atividade verbal impossível de se repetir tendo em vista sua indissociabilidade do contexto e que este é sempre único. Nessa acepção específica, discurso é tomado como sinônimo de texto e enunciado, considerando-se esses como unidades completas de sentido inseparáveis de seu contexto de produção.

Portanto, nesta perspectiva específica, o discurso será entendido como “o objeto empírico sobre o qual o analista do discurso se debruça e que designa uma associação entre uma organização textual e seu contexto de produção” (MAINGUENEAU E CHARAUDEAU, 2008, p.168). Dessa forma, o discurso tem uma materialidade linguística e ele só existe em um contexto, que corresponde a todas as informações que contribuem para que o discurso signifique, mas que não é um dado preestabelecido e estável, pois o próprio discurso concorre para estabelecer seu contexto. Segundo Maingueneau (2005), é possível apontar três tipos de “contextos”: o contexto situacional ou ambiente físico da enunciação que corresponde ao quadro espaço-temporal e aos participantes da atividade comunicativa e que fornece informações, por exemplo, sobre os elementos dêiticos; o cotexto, que corresponde às informações que vêm antes e depois de uma unidade linguística ou ainda é o ambiente verbal em torno de unidade linguística e disponibiliza, por exemplo, informações sobre elementos anafóricos e catafóricos; e, por último, os saberes que os interlocutores

possuem anteriores à enunciação que irão possibilitar que a atividade comunicativa se efetue e evolua com praticidade, evitando, por exemplo, o uso exaustivo da metalinguagem.

O segundo sentido de discurso, considerado amplo, corresponde a uma instância anônima e de caráter dispersivo que permite a produção dos discursos, em sentido específico. Utilizamos o discurso nesse sentido geral para nos referirmos, por exemplo, ao “discurso religioso”, ao “discurso político”, ao “discurso científico”..., enfim, a discursos aos quais não se pode atribuir uma autoria (anônimo), que circulam nas mais variadas esferas sociais (disperso) e cuja existência possibilita a produção e a atribuição de sentido aos discursos particulares. E, enquanto estes representam objetos empíricos para os analistas, os discursos em sentido geral são considerados objetos teóricos, pressupostos e hipóteses.

Diante do exposto, nosso objeto empírico será o discurso de Gonzaguinha que tem como pressuposto, por sua vez, o discurso literomusical brasileiro, discurso em sentido amplo. Sendo o discurso de Gonzaguinha nosso discurso em sentido restrito, então não somente estudaremos a materialidade linguística das canções ou a sua organização textual, mas a relação desta com o contexto ou com o quadro social de sua produção e circulação.

Depois de abordado o conceito de discurso, passemos a uma breve explanação sobre o que a Análise do Discurso Francesa concebe como sentido. Para a AD, o sentido de um discurso é construído durante a enunciação, não se podendo buscá-lo no sujeito, enquanto fonte, origem do sentido; nem no interlocutor, enquanto autônomo para atribuir ao discurso um sentido específico, desconsiderando todos os fatores que contribuem para que o discurso se constitua; nem somente na materialidade linguística, nem só no cotexto.

Para se conhecer o sentido de um discurso é preciso considerar as posições que os coenunciadores assumem numa formação discursiva determinada, entendida como o que pode e deve ser dito a partir de uma posição em uma conjuntura específica; assim como conhecer a exterioridade discursiva (contexto situacional, situação de enunciação e situação imediata) e as regularidades linguísticas que são constituídas sócio-historicamente como mecanismos de significação e são as marcas, pistas para se produzir um efeito de sentido. Logo, “não existe um sentido *a priori*, mas um sentido que é construído, produzido no processo de interlocução” (BRANDÃO, 2004, p.109). Dessa forma, o que a análise do discurso se propõe a fazer é compreender como os efeitos de sentido são construídos no discurso a partir de uma relação do discurso com o que lhe possibilitou.

Apresentadas essas reflexões sobre discurso e sentido, procederemos agora a uma abordagem sobre discurso constituinte, discurso literomusical brasileiro e posicionamento tendo em vista que o discurso de Gonzaguinha será analisado neste trabalho a partir do posicionamento que este artista ocupa no campo da Música Popular Brasileira que, segundo Costa (2001), tem pretensões constituintes. Dessa forma, faz-se necessário compreender a noção de discurso constituinte e de posicionamento, além de conhecer o perfil do discurso literomusical brasileiro.

Em seguida a essa apresentação, deter-nos-emos na cena de enunciação a fim de expormos os aspectos teóricos dos quais lançaremos mão para realizarmos a análise da imagem discursiva do brasileiro no *corpus* selecionado para este trabalho.

1.1. Discurso Constituinte

Os discursos constituintes são os discursos que têm em comum um conjunto de propriedades relativas às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação, e são tomados como tal pelo espaço que ocupam dentro do interdiscurso, pois só admitem discursividade e autoridade em si mesmos e pretendem preponderar sobre os demais (MAINGUENEAU, 2008a). Essa singularização se dá ainda porque “Cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo como interior e exterior aos outros, outros que ele atravessa e pelos quais é atravessado” (MAINGUENEAU, 2008a, p.40). De fato, existe uma relação essencial entre os discursos constituintes não sendo possível, por exemplo, o discurso científico se assegurar sem remeter aos discursos religioso e filosófico.

Para o autor, esses discursos fundamentam os atos da coletividade, isto é, normatizam e garantem o comportamento coletivo, e ainda garantem uma variedade de gêneros. Além disso, possuem duas faces, uma autoconstituente e outra heteroconstituente, ou seja, eles são, ao mesmo tempo, discursos que tematizam sua própria constituição e também influenciam na constituição de outros discursos.

Segundo Maingueneau, a constituição de um discurso constituinte deve ser analisada a partir de uma articulação entre o intradiscurso e o extradiscurso, pois, ao mesmo tempo, em que representa o mundo também são partes integrante dele.

Além dessas propriedades, existem outras comuns aos discursos constituintes que contribuem para que estes se inscrevam no interdiscurso de modo a demonstrar o seu caráter constituinte. Os discursos constituintes pressupõem a existência de posicionamentos que interagem de maneira concorrente e que, por sua vez, implicam uma comunidade discursiva ou grupo de pessoas restrito que é responsabilizado pela elaboração e circulação dos discursos. No âmbito da comunidade discursiva, os discursos constituintes determinam para si, um conjunto de enunciadores consagrados e produzem uma memória. E as pessoas que compõem a comunidade discursiva conservam uma memória discursiva que as possibilita, por exemplo, ser coerentes dentro do posicionamento ou do campo discursivo. Portanto, os membros de uma comunidade discursiva conhecem e se submetem a normas que implicam tanto na produção discursiva do posicionamento quanto no agir da própria comunidade. Dessa forma, as comunidades discursivas têm em comum um conjunto de ritos e normas e têm também o seu contorno condicionado pelo discurso constituinte e pelo posicionamento. Entendendo que o posicionamento diz respeito a “uma imbricação entre um modo de organização social e um modo de existência de textos” (MAINGUENEAU, 2008a, p.45) particulares dentro de um campo.

1.2. Discurso Literomusical Brasileiro

Costa (2001), fundamentado na análise do discurso francesa, mais especificamente na proposta apresentada por Dominique Maingueneau, defende a tese de que o discurso literomusical brasileiro tem pretensões constituintes, tendo-se em vista que esta prática discursiva apresenta um conjunto de características que a aproxima dos discursos constituintes.

Como vimos, de acordo com Maingueneau (2008a), um discurso constituinte se caracteriza por estabelecer para si um conjunto de enunciadores consagrados e elaborar uma memória; por ser autoconstituinte, ou seja, validar-se através da tematização de si próprio; e

por ser heteroconstituente, isto é, julgar-se fundante de outros discursos e de atos coletivos. Além disso, apresentam-se como ligados a fontes que o certificam. Também é característica constitutiva dos discursos constituintes a presença conflituosa de diversos posicionamentos dentro desses discursos.

Buscando incluir o discurso literomusical brasileiro na categoria dos discursos constituintes e tomando por base as características acima, Costa (2001) apresenta a maneira pela qual esse conjunto de características, que aponta para o caráter constituinte de um discurso, manifesta-se no discurso da canção brasileira e toma por base canções e discursos secundários. Inicialmente, Costa mostra como, através de quatro formas, o discurso em questão institui para si um grupo de enunciadores consagrados. Segundo o pesquisador, os arqui-enunciadores são referidos nas canções por meio da menção elogiosa, quando a canção se refere a um ou mais arqui-enunciadores, mostrando-se adepto a sua proposta estética; da homenagem explícita, quando a canção louva um ou mais arqui-enunciadores; da intertextualidade, quando a canção cita, parafraseia ou alude a passagens de canções célebres de autoria ou interpretação marcante de enunciadores consagrados; e de gestos enunciativos, considerados atos de organização das enunciações em um suporte.

Para mostrar a pretensão autoconstituente do discurso literomusical brasileiro, ou seja, os momentos em que a canção fala si mesma e/ou da prática discursiva onde se encontra de forma a se legitimar, Costa apresenta duas manifestações principais dessa metadiscursividade: “a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança) e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical ou de elementos dela” (2001, p.175). A primeira forma de metadiscursividade diz respeito à pretensão da canção poder interferir no sentimental e no corporal dos indivíduos, de modo que apresenta como sendo impossível para o indivíduo se manter inalterado diante dela. A segunda forma refere-se a uma busca por conscientizar os indivíduos da relevância da produção cancionista para os cidadãos e a sociedade.

O caráter heteroconstituente do discurso literomusical brasileiro, isto é, a pretensão que esse discurso tem de agir sobre outras práticas discursivas e sobre o mover-se coletivo, é visto a partir de dois tópicos: “Dos atos e comportamento sociais” e “De outros discursos constituintes”. Falando sobre a interferência do discurso em foco na vida social dos brasileiros, Costa cita alguns campos, dentre muitos, onde esse discurso pretende influenciar: a própria atividade musical, o relacionamento amoroso e sexual, relações de trabalho, relações

de amizade, sobre a proteção do meio ambiente e a paz. O autor salienta que “Além da evidente presença de afirmações e negações peremptórias e de perguntas retóricas sobre determinados fatos e idéias, é importante observar a presença de modalidades imperativas (Koch, 1987) nessas canções” (p.185): verbos no imperativo, performativos, auxiliares modais, advérbios modalizadores, formas verbais perifrásticas, operadores argumentativos etc., apontam um direcionamento do discurso a fim de intervir no comportamento do ouvinte.

No que diz respeito à interferência do discurso literomusical brasileiro em outras práticas discursivas ou em outros discursos constituintes, o autor discorre sobre a relação entre esse discurso e os discursos literário, científico e religioso. Sobre a primeira relação, Costa, concordando com Luiz Tatit, afirma que o texto poético e a letra de canção são dois gêneros distintos que possuem aspectos comuns quanto à materialidade e a produção; e que o discurso literomusical ocupa um espaço inconstante, pois, ao mesmo tempo, que muitas vezes se diz pertencente ao discurso literário, tendo em vista o reconhecimento deste, rejeita-o, não considerando a independência do texto. Da relação do discurso literomusical com o discurso científico, observa-se em muitas canções a referência, a citação e alusão a este discurso. No entanto, esse fato não se trata apenas de uma incorporação do discurso científico pela canção, mas de uma subordinação do discurso científico aos estatutos da canção e da legitimação do mesmo, tendo-se em vista o princípio da interdiscursividade. E sobre a interação discursiva entre o discurso literomusical brasileiro e o discurso religioso, Costa nos afirma que essa interação vale-se de um fato em comum nas duas práticas: a presença do gênero canção. A religião tem incorporado elementos da canção popular a fim de alcançar um público maior e, ao mesmo tempo, representantes da Música Popular Brasileira estão se valendo de elementos do discurso religioso também com o objetivo de expansão, mas ressalta-se que a penetração ou a interferência é maior da Música Popular Brasileira sobre o discurso religioso do que vice-versa.

Depois de apresentados os arquienciadores, o caráter autoconstituente e o heteroconstituente do discurso literomusical brasileiro, Costa diz das fontes legitimantes da canção popular brasileira. São duas as fontes asseguradoras da canção popular: a “energia” e a “expressividade”. A primeira refere-se à materialidade da música e é a responsável por gerar, impulsionar e sustentar a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto etc. Já a expressividade diz respeito ao poder que a canção tem de expressar aquilo que as outras práticas discursivas não conseguem.

O discurso constituinte, além de todos esses aspectos comentados, também faz supor um conjunto de posicionamentos que se delimitam de maneira concorrente e que, por sua vez, pressupõe uma comunidade discursiva.

1.3. Posicionamento

Posicionamento, num sentido mais geral, refere-se ao fato de um sujeito assumir, marcar um lugar em um espaço conflituoso através do uso de determinados recursos lingüísticos e discursivos. Num campo discursivo, ou seja, numa acepção mais específica, posicionamento é considerado uma identidade forte, um espaço bem localizado de uma produção discursiva e refere-se tanto à instauração e à conservação de uma identidade enunciativa, quanto a essa própria identidade. Ou ainda, é a adesão de um sujeito a modo de produzir textos e de se organizar socialmente ou é a instituição de um novo modo dentro de um campo discursivo. Vale ressaltar que essa identidade não se acha pronta, mas está em constante transformação no interdiscurso e que um sujeito pode pertencer a um ou a vários posicionamentos, assim como mudar de posicionamento, abandonar algum (ns) e se filiar a outro(s). E a manifestação de um posicionamento se dá tanto pelo conteúdo quanto por qualquer das dimensões do discurso: gênero, cenografia, código de linguagem, ethos⁴. Portanto, um indivíduo, ao enunciar, faz inúmeras escolhas e acaba denunciando o posicionamento que assume, mesmo que procure escondê-lo. (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008).

De acordo com Maingueneau (2008a), um posicionamento busca se configurar apreendendo e refletindo eficazmente suas fontes legitimadoras: a Tradição, a Verdade, a Beleza, a Razão, a Lei. Ao realizar isso, o posicionamento faz acreditar que os demais posicionamentos teriam dado outra configuração, posto de lado e/ou subvertido essas fontes. O autor também afirma que os posicionamentos são indissociáveis de comunidades discursivas, ou seja, do grupo de pessoas que gere e produz o discurso desses posicionamentos e que, ao mesmo tempo, se funda nesses discursos. Portanto, os posicionamentos apresentam duas faces: uma textual e outra social.

⁴ Essas categorias serão contempladas a seguir

Embora, ao enunciar, o indivíduo necessariamente se posicione, há aqueles que se dizem fora de qualquer posicionamento. Contudo, embora aparentemente paradoxal, essa situação se dá ao fato não de que seria necessária a criação de um novo posicionamento, mas de que essa impossibilidade de se manter inalterável é a condição para a produção do indivíduo e é a essa condição que o autor chama paratopia, ou seja, “não é a ausência de qualquer lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar (p.45)”. Essa pretensão de não posicionar-se acaba por configurar um posicionamento, o daqueles que se dizem alheios ou acima de qualquer posicionamento. Dentro do campo discursivo literomusical brasileiro, temos um grupo de artistas que se apresenta nessa situação paratópica: os que compõem a MPB, posicionamento que deseja representar “o núcleo-síntese da música brasileira”.

Partindo desse conceito de posicionamento defendido por Maingueneau, Costa identifica dentro do campo da Música Popular Brasileira cinco formas de marcação identitárias onde se acham os posicionamentos:

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

Costa analisa essas cinco “formas de marcação identitárias” a partir de uma análise do plano musical, que compreende os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos; do plano verbal, que diz respeito ao uso de vocabulário e jogo de linguagem; e do investimento ético e enunciativo, que corresponde à análise do *ethos* e dos domínios enunciativos. Além desses aspectos, o autor também apresenta os artistas que compõem cada posicionamento, alertando que um mesmo artista pode se encontrar em mais de um posicionamento.

1.4. Cena de enunciação

A teoria das cenas de enunciação, elaborada por Maingueneau, fundamenta-se nas condições que o discurso produz para legitimar a sua enunciação, ou ainda na instituição que o discurso faz de sua própria situação de enunciação, esta entendida não como as circunstâncias empíricas da produção do enunciado, mas como o foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: “os protagonistas da interação da linguagem, enunciador e co-enunciador, assim como sua ancoragem espacial e temporal” (2001, p.1231). E, segundo uma perspectiva teatral das relações enunciativas, o autor propõe uma tríplice apreensão da situação enunciativa a partir das seguintes cenas: cena englobante, cena genérica e cenografia (1997; 2001; 2005; 2008a).

Para Maingueneau, a cena de enunciação é o palco do enlaçamento dos fenômenos discursivos; é nela que as diversas dimensões discursivas são manifestadas, e essa manifestação sofre coerções desta cena de onde emergem. Dessa forma, é improvável falar de independência entre esses domínios e entre estes e sua cena de enunciação. Portanto, a análise de um fenômeno discursivo faz supor a articulação entre sua manifestação e a cena de enunciação da qual ele surge.

A cena de enunciação corresponde ainda a uma seleção de dizeres que foram escolhidos entre as opções enunciativas disponibilizadas e que, pouco a pouco, tem seu sentido direcionado por meio da consideração do contexto. A cena de enunciação envolve três cenas enunciativas (englobante, genérica e cenografia) que correspondem a contextos da atividade discursiva. Isso demonstra que o contexto da enunciação acha-se inscrito na própria enunciação por meio de sua encenação.

De acordo com a teoria das cenas enunciativas, “todo discurso pretende convencer fazendo reconhecer a cena de enunciação que ele impõe e por intermédio da qual se legitima” (2008a, p.125). Dessa forma, o conteúdo (as ideias veiculadas nos enunciados) aparece imbricado à cena de enunciação que o legitima, ou seja, o enunciado aparece refletido no ato de enunciação, não se podendo, portanto, dissociar a cena de enunciação do enunciado, como “forma” e “conteúdo”, pois a cena enunciativa é uma dimensão do conteúdo.

A partir dessas constatações, Maingueneau defende que, no discurso, cena de enunciação e enunciado são interdependentes e, portanto, o processo de encenação do discurso aparece como inseparável do universo de sentido que o texto procura impor.

Apresentados dessa forma (cena de enunciação e conteúdo), então, analisar a imagem do brasileiro que se configura e é veiculada nas canções de Gonzaguinha através da teoria da cena de enunciação se faz legítimo, já que essa imagem é componente do conteúdo e este aparece imbricado à cena enunciativa.

De acordo com Maingueneau, a cena de enunciação é composta pela cena englobante, que corresponde ao tipo de discurso ao qual o texto pertence, pela cena genérica, que corresponde ao gênero discursivo no qual o texto se configura, e pela cenografia, cena construída textualmente. Portanto, a cena mais tangível, a que se configura textualmente é a cenografia e será nesta efetivamente que encontraremos a imagem do brasileiro sendo delineada. Contudo, a cenografia pressupõe o contexto de um gênero (cena genérica) e de um tipo de discurso (cena englobante). Essas cenas estão intimamente relacionadas, não sendo possível analisar a cenografia sem considerar as outras. Por isso, buscaremos investigar as implicações da cena englobante e da cena genérica na construção da imagem do brasileiro que será apreendida na cenografia das doze canções selecionadas.

Relacionados à teoria da cena de enunciação, também lançaremos mão dos conceitos de *ethos* e de código de linguagem a fim de estudarmos a imagem do brasileiro. Essas categorias aparecem como implicações, dimensões da cena de enunciação. Segundo Maingueneau (2008), todo discurso implica uma cena de enunciação e esta, por sua vez, implica um recorte da língua através do qual se enuncia (código de linguagem) e a apresentação de ideias através de “uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser, associada a representações e normas de disciplina do corpo” (p.53) (*ethos*).

Embora tenhamos elencado como categorias de análise a cena de enunciação (cena englobante, cena genérica e cenografia) e duas de suas dimensões (o *ethos* e o código de linguagem), não deixaremos de recorrer a outros aspectos discursivos quando sua manifestação se mostrar relevante na figurativização do brasileiro. Ao desenvolvermos essa análise, pretendemos verificar que imagens são essas, como se constituem, que efeitos de sentido provocam, e, com isso, quem sabe, mostrar como determinadas imagens podem se consolidar e se perpetuar através de uma prática discursiva.

Tecidas algumas considerações gerais sobre a cena de enunciação, passemos a contemplá-la mais especificamente através da análise de cada uma das cenas que a compõem, assim como da análise do *ethos* e do código de linguagem.

1.4.1. Cena englobante

A cena englobante corresponde ao tipo de discurso e revela o estatuto pragmático da enunciação em função do qual o interlocutor é convocado a se posicionar, é interpelado. E só através da identificação do tipo de discurso a que o texto pertence é que o co-enunciador será capaz de interpretá-lo. Portanto, a cena englobante corresponde a um contexto, o qual não sendo considerado ou não sendo conhecido pelo interlocutor implicará numa não compreensão do discurso; e define a situação dos coenunciadores e um certo quadro espaço-temporal (MAINGUENEAU, 2008). No exemplo das canções de Gonzaguinha, é preciso que o interlocutor compreenda que o discurso do qual derivam as canções é o literomusical, e não o discurso religioso, literário ou político, por exemplo, e, então, compreenda-se, sinta-se interpelado dentro desse quadro cênico em função da finalidade para a qual (is) este tipo de discurso foi mobilizado, ou seja, a finalidade estética, de entreter, de fazer dançar, de informar, de denunciar, de emocionar, de comercializar, etc.

1.4.2. Cena genérica

Segundo Maingueneau, a identificação do discurso ao qual pertence uma enunciação não é suficiente para especificar, entender e analisar as práticas discursivas onde os sujeitos interagem. Além de implicar um tipo de discurso, a produção discursiva também pressupõe um gênero de discurso ou uma cena genérica na qual os participantes assumem papéis específicos definidos previamente pelo próprio gênero, e na qual se configuram as circunstâncias, o suporte, a finalidade etc. O discurso literomusical, por exemplo, poderia fazer uso de alguns gêneros para se manifestar: samba, forró, rock, pagode... O discurso que nos propomos analisar (as canções de Gonzaguinha) não se prende a um único gênero

musical, mas busca contemplar o maior número de gêneros possível, pois a heterogeneidade genérica é uma das marcas do posicionamento do qual o artista faz parte: a MPB⁵. Será a partir de vários gêneros musicais que o interlocutor será interpelado a atuar dentro do quadro genérico como ouvinte de “um tipo de canção urbana dotada de um certo nível de qualidade de difícil definição objetiva, consumida por uma faixa da população normalmente de classe média” (COSTA, 2001, p.156).

1.4.3. Cenografia

Até o momento, apresentamos o quadro cênico composto pela cena genérica e pela cenografia dentro dos qual os participantes assumem papéis específicos a depender do tipo de discurso e do gênero aos quais o discurso está vinculado. No caso das canções de Gonzaguinha, vimos que essa prática discursiva está atrelada ao discurso literomusical brasileiro e a vários gêneros musicais e que o interlocutor é interpelado inicialmente, de acordo com o tipo de discurso, como ouvinte e, depois, de acordo com a heterogeneidade genérica, como um ouvinte em específico, com características próprias.

Conforme Maingueneau, em alguns casos, a cena de enunciação reduz-se a estas duas cenas, pois nem todos os gêneros do discurso são capazes de suscitar uma cenografia. Para o autor, os gêneros do discurso que mais fazem uso de cenografias são aqueles que pretendem agir sobre seu destinatário, que visam a modificar suas convicções. A canção é um desses gêneros, pois, além de ser um veículo de sentimentos e ideias, tem um caráter constituinte, ou seja, fundamenta maneiras de agir de uma coletividade.

A cenografia é a cena mais específica e mais variável. É com ela que o interlocutor entra em contato de imediato. É possível não acessar o tipo e o gênero do discurso e já ter entrado em contato com a cenografia. A cenografia é fundada através do próprio discurso; ela é a cena pela qual o dizer se manifesta no gênero; ela é a realidade imediata vislumbrada no discurso; é a cena materializada textualmente.

⁵ Um dos agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (COSTA, 2001) e que será contemplado em capítulo posterior.

“A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2008a, p.70). No entanto, ela é construída no processo de enunciação do próprio discurso. A cenografia é a fonte, a origem do discurso, mas também aquilo que o discurso constrói. É a cenografia que dá validade ao que é dito e o que é dito legitima a cenografia como sendo a cena adequada para o dizer. Podemos dizer ainda que o crédito dado a um texto é consequência da sintonia entre o dito e o como é dito. O que é dito é preciso transparecer no modo como se enuncia.

É ainda a cenografia que “define as condições de enunciador e co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p.123). Esses elementos são comuns a todas as cenografias, mas nem sempre podem ser identificados facilmente. Toda cenografia se estabelece entre coenunciadores, em um tempo e em um espaço; cabe ao interlocutor buscar pistas que venham identificá-los ou mostrar a intencionalidade do rompimento entre o discurso e a cenografia.

Do mesmo modo que a cenografia é uma cena construída no nível textual, assim também os papéis de enunciador e de co-enunciadores também o são. Eles são representações de lugares enunciativos referentes ao eu e ao tu e não devem ser confundidos com os sujeitos empíricos do discurso: o emissor e o receptor, mas que podem, em alguns discursos, coincidirem, respectivamente, com o enunciador e o co-enunciador.

No que diz respeito à canção popular, de acordo com Costa (2001), faz-se necessário pensar também em outros agentes na enunciação: os autores e destinatários reais. Portanto, na canção popular, é possível verificar, no mínimo, seis funções enunciativas: de um lado, o autor, responsável pela produção da canção; o locutor, intérprete da canção; e o enunciador, o eu textual; e de outro, o destinatário, virtual (ouvinte); o interlocutor, virtual (ouvinte); e o co-enunciador, o tu textual.

Nas cenografias construídas nas canções de Gonzaguinha, por exemplo, as imagens do brasileiro são evocadas através de cenografias variadas e as cenografias permitem identificar essas seis funções enunciativas. Além disso, as cenografias que emanam das canções que delineiam a imagem do brasileiro são validadas na memória discursiva dos

ouvintes, o que permite a identificação do ouvinte com os lugares enunciativos criados na cena.

Diante do que foi exposto, é possível concluir que todo discurso funda uma cena enunciativa que integra três cenas estritamente relacionadas: cena englobante, cena genérica e cenografia, sendo que esta, em alguns gêneros, pode se reduzir à cena genérica. A canção é um gênero capaz de suscitar as três cenas e, portanto, sua análise e compreensão devem levar em consideração a articulação entre as três cenas.

1.4.4 O *ethos*

Mainueneau propõe que a cena de enunciação seja analisada a partir de três cenas, no entanto, essas cenas apresentam diversas dimensões que devem ser articuladas no momento da análise. Portanto, analisar um discurso na perspectiva da cena enunciativa é articular diversas categorias enunciativas dentro de um dispositivo de fala em um contexto específico. No entanto, embora todos os domínios enunciativos se encontrem estreitamente relacionados na cena de enunciação, para este trabalho, optamos por estudar de forma articulada com as cenas e entre si duas dimensões que acreditamos melhor dão conta da apreciação das características da imagem discursiva do brasileiro nas canções de Gonzaguinha: o *ethos* e o código de linguagem. Contudo, não deixaremos de recorrer a outros aspectos discursivos quando sua manifestação se mostrar relevante na figurativização do brasileiro.

Estamos lançando mão das noções de *ethos* e de código de linguagem em relação às cenas da enunciação a fim de analisarmos a imagem discursiva do brasileiro por entendermos que essas categorias muito terão a nos informar sobre o conteúdo do discurso (das canções) do qual faz parte essa imagem. Isso porque “o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um código de linguagem” através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência. O “conteúdo” aparece como inseparável da cenografia que lhe dá suporte” (MAINGUENEAU, 2008a, p.51).

Por meio de uma adaptação do conceito de *ethos* da retórica antiga, Mainueneau (2008a) integrou à Análise do Discurso a noção de *ethos* como sendo o conjunto de

características incorporado pelo enunciador quando da enunciação. Na perspectiva de Maingueneau, o *ethos* além de possibilitar uma reflexão sobre a persuasão também diz muito acerca da filiação dos sujeitos a posicionamentos específicos.

Enquanto o *ethos* retórico dizia respeito somente ao texto oral e à concepção verbal, Maingueneau amplia tanto a concepção de *ethos* quanto a estende também para o texto escrito. Ou seja, para o autor, todo e qualquer texto, seja ele falado ou escrito, apresenta uma “vocalidade” que remete a configuração de um fiador que, através do “tom” que expressa quando da enunciação, certifica o que é dito.

Essa configuração ou conjunto de características incorporadas pelo enunciador, dizem respeito ao caráter e à corporalidade. De acordo com Maingueneau (1997, p.47):

O “caráter” corresponde a este conjunto de traços “psicológicos” que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer. (...) Deve-se dizer o mesmo a propósito da “corporalidade”, que remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva.

O conjunto formado pelo caráter e pela corporalidade se baseia em um determinado estereótipo legitimado ou não dentro da sociedade. Esse estereótipo não existe fora de enunciação, pois esta é condição para sua formação.

Todo estereótipo formado a partir de uma enunciação precisa encarnar o próprio enunciado e, conseqüentemente, agir de forma eficiente sobre o interlocutor, de modo que o interlocutor se veja representado e atuante dentro da enunciação.

A construção do *ethos* dentro de uma enunciação a partir do desempenho do enunciador visa a uma incorporação por parte do co-enunciador. E esta se refere à identificação e à apropriação do *ethos* pelo co-enunciador. Toda enunciação objetiva defender uma idéia, persuadir o ouvinte/leitor de que essa idéia é verdadeira e boa, e fazer com que o interlocutor venha a se identificar com o mundo de sentido que o enunciador suscita assim como com o *ethos* que o enunciador apresenta.

Segundo Maingueneau (2008a), o *ethos* é o caminho pelo qual o co-enunciador é instado a participar da cena de enunciação, ou seja, é chamado a assumir um lugar na cena

que o discurso apresenta. A participação do interlocutor numa cena de enunciação pressupõe a incorporação do *ethos*, por parte do interlocutor. Essa incorporação acontece quando o co-enunciador reconhece a existência de um fiador ao que é dito no discurso; e a esse fiador é atribuída uma identidade/um estereótipo com o qual o interlocutor se envolve e se identifica, passando, portanto, a incorporar o que se diz e o como diz. A incorporação é, dessa forma, um agir do discurso sobre o co-enunciador a partir de uma interação discursiva.

Falando especificamente da relação do *ethos* com a cenografia, o autor nos diz que essa relação implica um processo de enlaçamento, pois toda fala suscita um certo *ethos* que é legitimado progressivamente através da enunciação. Além da cenografia, os conteúdos desenvolvidos pelo discurso também permitem a especificação e a validação do *ethos*. “Quando um cientista se exprime como tal na televisão, ele se mostra por meio da enunciação como refletido, imparcial etc., ao mesmo tempo em seu *ethos* e no conteúdo de suas palavras” (2008, p.71). Para Maingueneau, é preciso considerar a imbricação entre o conteúdo veiculado nos enunciados e a forma como esses enunciados são veiculados.

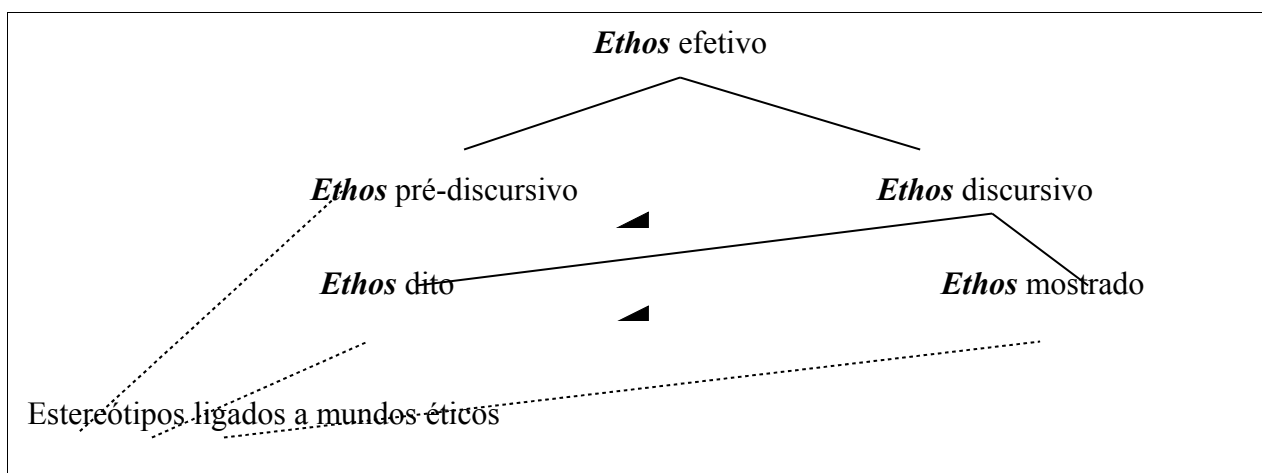
De acordo com o autor, embora o *ethos* esteja relacionado estreitamente à enunciação, pois não diz respeito às características reais do locutor, mas à imagem que este suscita quando enuncia, é possível que o interlocutor construa representações do *ethos* do enunciador antes que este enuncie. A essa representação Maingueneau chama de *ethos* pré-discursivo, enquanto a imagem suscitada na própria enunciação é a discursiva.

Para Maingueneau, existem dois tipos de discurso: aqueles para os quais é possível construir um *ethos* pré-discurso e aqueles que não possibilitam essa construção. O discurso da Música Popular Brasileira se caracteriza como o segundo tipo, pois não é possível para o público prever o *ethos* dos locutores das canções. Um outro exemplo desse tipo é o discurso literário, porque para o leitor é imprevisível a representação do *ethos* do locutor de um romance, de um conto, de um poema... Já o discurso político é exemplo do primeiro tipo, pois o público facilmente atribui um *ethos* ao locutor desse discurso antes que ele fale, e cuja enunciação pode confirmar ou não.

Contudo, afirma-nos o autor, independentemente de o público conhecer antecipadamente as características do *ethos* do locutor, o fato de um texto pertencer a um gênero discursivo ou a um posicionamento ideológico inspira possibilidades quanto ao delineamento do *ethos*, o que leva o autor a defender que a distinção pré-discursivo/discursivo

deve considerar a diversidade dos gêneros discursivos. Nesse sentido, no que diz respeito ao discurso literomusical brasileiro, para o público é possível, através da consideração do gênero musical da canção ou do posicionamento ao qual o artista pertence, construir uma representação para o ethos do locutor presente nas canções, isso porque para cada gênero cancional ou posicionamento existem determinados investimentos éticos.

Embora o autor desenvolva algumas considerações sobre o ethos pré-discursivo, é do ethos discursivo que ele se ocupa. No entanto, a noção de ethos pré-discursivo é importante para definir a constituição de uma instância ética abrangente: o ethos efetivo, *o que tal ou qual destinatário constrói*. Para Maingueneau, o ethos efetivo resulta da interação das seguintes instâncias: o ethos pré-discursivo e o ethos discursivo (mostrado ou dito). O *ethos* discursivo, aquele cuja configuração se dá no momento da enunciação, pode se manifestar de duas formas: através de informações que o locutor dá sobre si, de forma direta ou indireta, no conteúdo do seu discurso, ou seja, de uma autotematização (*ethos* dito); ou através do modo de enunciar (*ethos* mostrado). Já o *ethos* pré-discursivo, como vimos, é uma representação ética do locutor elaborada pelo interlocutor antes que aquele enuncie. A interação que culmina no *ethos* efetivo é expressa no seguinte esquema:



Quadro 1. Esquema da interação entre os tipos de *ethos*. Fonte: Maingueneau (2008a, p. 71)

A análise da dimensão ética, dentro da cena de enunciação das canções de Gonzaguinha, auxiliar-nos-á a perceber a imagem discursiva do brasileiro tendo em vista que, nas canções em que quem enuncia é um brasileiro que tematiza a si próprio, apresentando seu ponto de vista sobre determinado assunto, apresentando sua rotina, seus objetivos, etc o

estudo do *ethos* nos fará chegar ao modo de enunciar do brasileiro demonstrado nas canções, o que, relacionado a outros aspectos encontrados por meio da cena de enunciação, nos possibilitará chegar à imagem do brasileiro. O *ethos*, portanto, será um dos aspectos considerados na configuração da imagem do brasileiro e não o foco do nosso trabalho.

Nas canções em que não é próprio brasileiro apresentado que se autodescreve, também é de fundamental importância conhecer o *ethos* daquele que descreve para percebermos, por exemplo, no caso de o enunciador apresentar um *ethos* irônico, que a imagem apresentada não corresponde àquela concebida por ele. Além disso, por meio também da noção de *ethos* discursivo (dito e mostrado), buscaremos compreender como as “ideias” veiculadas nas canções sobre a imagem do brasileiro suscitam a adesão do ouvinte/leitor através de uma *maneira de dizer* que é também uma *maneira de ser*.

1.4.5. Código de linguagem

O discurso, além de um *ethos* e de uma situação de enunciação, também supõe um código de linguagem, que participa na construção do sentido do discurso e, por isso, não é usado de forma neutra, mas está sempre a serviço do efeito de sentido que se deseja estabelecer (MAINGUENEAU, 2008a). Nesse sentido, o código de linguagem não é um simples veículo de conteúdo, mas um elemento constitutivo do discurso, um uso específico da linguagem. O código de linguagem é devidamente selecionado com vistas a validar o que o enunciador pretende instaurar por meio do discurso. E, sendo o código de linguagem elemento constitutivo do sentido do discurso, também o será nas imagens construídas no discurso, daí sua importância na nossa análise.

Maingueneau (2001), a exemplo de Bakhtin, concebe a língua como uma realidade dialógica e heterogênea, e, do mesmo modo como o discurso só pode ser tomado em relação ao interdiscurso, a língua ou o código de linguagem deve ser considerado em relação à interlíngua. Segundo o autor, a interlíngua diz respeito ao espaço constituído, em uma conjuntura específica, por variedades de uma mesma língua (plurilinguismo interno) condicionadas pela geografia (dialetos, regionalismo...), pela estratificação social (popular,

aristocrática...), pelas situações de comunicação (médica, jurídica...), pelos níveis de língua (familiar, oratório; e por línguas diversas (plurilinguismo externo).

Para Maingueneau (2001), é em função da posição que o escritor ocupa em determinado campo discursivo que ele negocia um código de linguagem para o seu texto a fim de legitimá-lo, não se podendo opor de um lado o conteúdo de um enunciado e a língua de outro, como se esta fosse um simples veículo daquele, pois “a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra” (p.104).

Quando um autor, por exemplo, escolhe um determinado código de linguagem para construir seu texto, ele não faz simplesmente uma escolha, mas ele deixa de eleger outras variedades lingüísticas ou outras línguas dentro de uma interlíngua. Ao fazer um recorte, uma escolha nesse universo da interlíngua, o autor está se posicionando em relação ao outro e defendendo uma manifestação do ser, de enunciar, de expressar-se.

A escolha de um código de linguagem na interlíngua de maneira nenhuma é neutra, pois, mesmo quando o texto parece fazer uso da língua mais “comum”, há embate com a alteridade da linguagem, associada a um posicionamento no campo discursivo. No que se refere ao(s) código(s) de linguagem utilizado(s) nas canções de Gonzaguinha, todos estão vinculados à MPB, ou seja, ao posicionamento que o artista assume dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira.

Segundo Maingueneau (2008),

um investimento em um *código linguageiro* permite, jogando com a diversidade irredutível de zonas e de registros de língua, produzir um efeito prescritivo que resulta de uma conveniência entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta” (p.54).

Essa ideia de código relaciona dois sentidos: código como conjunto de convenções e usos que possibilitam a comunicação e código como conjunto de prescrições. A primeira acepção é pressuposta, enquanto o valor prescritivo do código acha-se subentendido. O efeito prescritivo implica o estabelecimento antecipado de um modo específico de enunciar, não se podendo fazer uso de outro código de linguagem, com vistas a não falar o universo de sentido que se busca instaurar.

A concepção de código de linguagem e o que ela implica será contemplada em nossa análise quando da verificação do investimento linguístico utilizado para construir a imagem do brasileiro, pois é um aspecto a ser considerado no delineamento desta. . Acreditamos que em consonância com a busca pela construção de um conceito de brasilidade, pelo centramento em um conjunto de valores relativos a uma nacionalidade, visados por aqueles que fazem parte do posicionamento MPB, o código de linguagem a partir do qual se enunciará nas canções apresentará predominantemente marcas do plurilinguismo interno que serão valorizadas, e em detrimento das marcas de plurilinguismo externo.

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DE GONZAGUINHA

Tendo em vista que nossa pesquisa será fundamentada nos pressupostos teórico-metodológicos da análise do discurso e tendo em vista a indissociabilidade entre o texto e suas condições, assim como a impossibilidade de entendimento daquele sem a consideração destas, faz-se necessária à articulação entre o discurso de Gonzaguinha e suas condições de produção. Contudo, dada a impossibilidade de abordarmos todo o conjunto das condições de produção de um discurso de uma só vez, optamos por abordar duas dimensões que julgamos imprescindíveis para compreendermos as canções de Gonzaguinha: o posicionamento que esse artista assume dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira, a saber, a MPB, e o momento histórico da produção das canções que compõem nosso corpus: a ditadura militar no Brasil. A seguir, a apresentação desses contextos de produção na ordem citada.

2.1. Posicionamento: MPB

Posicionamento aqui designa uma identidade, o espaço de uma produção discursiva em um campo discursivo e refere-se tanto à instauração e à conservação de uma identidade enunciativa, quanto a essa própria identidade. Ou ainda, é a adesão de um sujeito a modo de produzir textos e de se organizar socialmente (MAINGUENEAU, 2008a).

Diante disso, vislumbraremos o posicionamento que Gonzaguinha assume dentro do campo discursivo da Música popular Brasileira, ou seja, buscaremos apresentar como se caracteriza o espaço a partir Gonzaguinha escolheu para enunciar, a saber o posicionamento MPB.

A consideração da MPB como posicionamento, assim como a de outras formas de marcação identitárias dentro da Música Popular Brasileira, surgiu em decorrência da apreciação desse discurso enquanto discurso constituinte (COSTA, 2001). Costa lança um

olhar atento sobre vários posicionamentos que compõem o discurso literomusical brasileiro, apresentando suas características relativas aos planos verbal e musical, e aos investimentos éticos e enunciativos, todas vistas a partir do quadro teórico da análise do discurso.

No entanto, antes de apresentarmos esse panorama traçado por Costa sobre a MPB, iremos mostrar um breve histórico do que se denomina de MPB a partir de Napolitano (2002 e 2007).

Segundo Napolitano (2002), a sigla MPB surge por volta de 1965, buscando sintetizar a tradição musical (do morro e do sertão) e as novas conquistas e o novo lugar da canção alcançados pela Bossa Nova. Na verdade, a MPB era uma espécie de elo entre o tradicional e o moderno na busca por uma nacionalização da música popular. Inicialmente os adeptos da MPB cultivavam predominantes os gêneros de raiz, contudo com a “ameaça” do Tropicalismo, a MPB também passou a incorporar outros gêneros musicais e com o passar do tempo passou a designar um complexo cultural. No entanto, a MPB sempre teve

seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela idéia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela linha evolutiva dos gêneros tradicionais “choro-samba-bossa nova-MPB” (p.46).

Sobre o surgimento da sigla MPB, Costa também nos traz algumas informações outras que vão ao encontro das apresentadas acima. O posicionamento MPB, dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira, de acordo com Costa (2001, p.156)

foi gestado a partir dos movimentos musicais da década de 60, mais especificamente a Bossa Nova. Sua primeira geração é formada justamente por artista que se pretendem os legítimos herdeiros da Bossa Nova, mas que acabam por formular um trabalho com características próprias, fundando um posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira.

Além disso, a MPB constituiu-se como instituição musical que sempre buscou reelaborar a música tradicional brasileira incorporando novas tendências, “tendo como balizas o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova” (p.50). Para Napolitano (2008, p.50),

Apesar da existência de um eixo principal dado pela tradição da música urbana carioca, dando uma impressão de continuidade histórica linear da tradição do samba, o conceito de MPB consolidado nos anos 70, na medida

em que suas bases eram mais socioculturais do que estritamente estéticas, passou a dificultar seu próprio reconhecimento como gênero musical. A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente, ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A “definição” da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura.

Segundo Napolitano (2007), a sigla MPB surge numa busca por contemplar a tradição e a modernidade e, assim, dar conta do panorama musical nacional. O autor fala que a MPB se institucionalizou, enquanto produto cultural reconhecível e socialmente valorizado, entre 1965 e 1968, quando alguns paradigmas musicais contribuíram para delimitar o seu campo estético e ideológico.

Napolitano aponta quatro paradigmas que contextualizaram o “surgimento” da MPB e que tinham em comum a busca pela inovação musical ancorada na tradição:

- 1) o paradigma de interpretação do samba “autêntico” em três leituras diferentes: Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso;
- 2) O paradigma de composição e tratamento técnico do material “folclórico”: Edu Lobo e Baden Powell / Vinícius de Moares;
- 3) O paradigma de composição ancorada nos “gêneros convencionais de raiz”: Geraldo Vandré e Chico Buarque;
- 4) O paradigma de composição como paródia: Caetano Veloso, Gilberto Gil.

De acordo com o primeiro paradigma, a Música Popular Brasileira passou a ser caracterizada pela tendência de relacionar vertentes históricas e culturais diferentes, no que diz respeito aos aspectos estético, ideológico e comercial da música. Isso porque passaram a revalorizar gêneros e temas tradicionais relacionados ao morro e ao nordeste, que passaram a ter uma roupagem técnica que remetia apenas indiretamente a bossa nova; e, quanto à interpretação, era feita em timbres instrumentais; e a melodia e o ritmo remetiam ao cancionário popular. Também era marca desse paradigma o contraste e a conciliação entre as

canções populares e as pertencentes à fase engajada da bossa nova. Destacaram-se nesse período as intérpretes Nara Leão, Elis Regina e Elizeth Cardoso

Quanto ao paradigma dos compositores modernos e a tradição folclórica, pretendia-se que compositores considerados intelectuais pudessem desenvolver canções que contemplassem o folclore, principalmente o nordestino, numa técnica composicional sofisticada. A partir desse objetivo, passou-se a vislumbrar o folclore nas canções numa perspectiva urbana e cosmopolita. E o maior representante desse paradigma foi Edu Lobo.

O terceiro paradigma toma como mote os parâmetros poético-musicais de gêneros tradicionais brasileiros como a “moda de viola” e a “marcha-rancho” que eram vistos como um veículo, uma ponte entre uma mensagem engajada e o grande público. Os compositores do período (como Chico Buarque e Geraldo Vandré) buscavam mesclar nas canções poesia e conteúdo social, a perspectiva lírica e a crônica social.

O paradigma de composição como paródia problematizou a tradição musical popular e defendeu a necessidade da abordagem de outros gêneros, que não só os tradicionais e nacionais, mas de todos os gêneros possíveis numa relação aparentemente paradoxal e num sentimento disperso de nostalgia. E, para atingir esse objetivo, as canções resultavam em paródias sem, no entanto, subverter a tradição da MPB, mas sim alargar as suas fronteiras.

Embora bastante consolidada, a MPB perde, em meados da década de 1980, espaço entre os ouvintes de classe média, principalmente entre os jovens que passaram a apreciar o rock. No entanto, a MPB já havia sintetizado as diversas tradições estéticas e circuitos culturais que marcaram a vida cultural do século XX e acabou por apontar caminhos para o que se seguiria àquelas décadas marcantes.

Costa, a partir de uma apreciação do verbete “MPB” presente na nova edição da Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica (1998), comenta que

a sigla MPB foi empregada pela primeira vez por Ary Barroso, em sua apresentação ao disco “Bossa Nova”, de Carlinhos Lira, de 1959. Em outro momento, ela vai ser usada para denominar a música do conjunto de artistas que, em meados da década de 60, se uniram contra a penetração da música estrangeira no Brasil, acrescentada da letra M (Moderna) no início: MMPB. Com o fim do ciclo dos movimentos, a sigla (sem o M) passa a ser usada para definir um tipo de canção urbana dotada de um certo nível de qualidade de difícil definição objetiva, consumida por uma faixa da população normalmente de classe média. (COSTA, 2001, p.156).

Dessa forma, o posicionamento denominado MPB dentro do campo discursivo literomusical brasileiro referir-se-á a um tipo de canção que busca contemplar o tradicional e o moderno e é caracterizadamente urbana, ligada à classe média e com um nível de qualidade difícil de definir.

Somando-se a essas características, Costa nos apresenta outras relativas aos planos verbal e musical, e aos investimentos éticos e enunciativos mais importantes dentro da MPB, todas vistas a partir do quadro teórico da análise do discurso.

No plano verbal, o autor nos aponta que a MPB busca se centrar num conjunto de aspectos relativos a uma nacionalidade, traçando, a partir dessa finalidade, um panorama realista do Brasil. Nessa perspectiva, as canções tratam de apresentar o brasileiro e a realidade nacional sem máscaras, mas o mais factual, verdadeiro possível.

Focalizada nessa nacionalidade, a MPB se apresenta desvinculada de uma região específica, pois tenta dar conta de todas as regiões brasileiras, retratando as mais diversas realidades, costumes e culturas nacionais. Além disso, busca abordar um sem número de temas e situações envolvendo a cidade e o campo, o homem e a mulher, as classes sociais etc..

Essa diversidade identificada nos temas e na abrangência regional das canções da MPB também pode ser verificada na escolha dos gêneros musicais. Costa, quando da descrição do plano verbal da MPB, nos afirma que o investimento genérico-musical desse posicionamento se apresenta multifacetado, pois os artistas da MPB não se limitam a trabalhar com um gênero específico (samba, forró, rock...), mas transitam pelos mais variados, numa tentativa de “contemplar a heterogeneidade da qual ela se pretende representante” (p.160). No entanto, embora abrace um número variado de gêneros, a MPB gira em torno de sambas contidos, boleros, modinhas, marchinhas e valsas estilizados, e de um esquema básico: violão, piano, guitarra, bateria, percussão, pequena orquestra de cordas e sopros.

Essa “instabilidade” regional, temática e genérica faz dos artistas que compõem o posicionamento MPB paratópicos. Enquanto os outros posicionamentos se caracterizam por representarem uma região específica do país, por desenvolverem canções temáticas, por se filiarem a certo gênero musical, a MPB constrói sua identidade justamente no transitar por todos esses posicionamentos, sem, no entanto, se prender a nenhum. Portanto, fazer parte da MPB é ser nômade e até ambíguo.

Após apresentadas as características dos planos verbal e musical, Costa nos mostra como se dá o investimento ético e enunciativo da MPB. Quanto àquele, a MPB demonstra investir na figura de um brasileiro de classe média, consciente de sua realidade, que procura integrar valores que convergem num ideal de brasilidade, que se posiciona contra o preconceito, as desigualdades sociais e econômicas, e que cultua a memória de personagens históricas e do próprio posicionamento.

E sobre o investimento enunciativo, os artistas que compõem a MPB configuram uma comunidade de amigos, que interagem freqüentemente e que se preocupam em levar para o público produções bem estruturadas, que sempre acontecem em espaços de “alto nível cultural”.

E é dentro deste posicionamento múltiplo, que pretende ser o representante maior da Música Popular Brasileira, que se encontra Gonzaguinha, compartilhando e contribuindo com a configuração desse mesmo posicionamento. As informações que acabamos de listar sobre a MPB constarão na análise do corpus como parte das condições de produção do discurso analisado.

2.2. Período histórico: Ditadura Militar no Brasil (1964-1985)

Tendo em vista que as canções de Gonzaguinha que vamos analisar foram gravadas e/ou compostas entre 1972 e 1985, faz-se necessário, enquanto contexto histórico, estudar o período da Ditadura Militar no Brasil que ocorreu de 1964 a 1985.

Foi no contexto tenso da Guerra Fria e da iminência do “comunismo” em muitos países que em 31 de março 1964 o Brasil sofreu um golpe militar a partir do qual é instaurado um regime ditatorial que duraria até 1985. Os militares assumiram o controle sob o pretexto de livrar o país da corrupção e do comunismo e para garantir a democracia, a segurança nacional e o desenvolvimento da economia. Contudo, o que se seguiu ao golpe foi um governo que desrespeitou a constituição vigente e passou a governar através de decretos (AIs), violando princípios básicos da democracia (COUTO, 1999).

Ao todo foram 17 Atos Institucionais que estabeleciam, dentre outras medidas autoritárias, a supremacia do poder executivo, a criação de Inquéritos Policiais Militares (IPMs), a extinção dos partidos políticos, a censura aos meios de comunicação, a cassação de mandatos, a perda de direitos políticos, a pena do banimento do território nacional e a pena de morte (FAUSTO, 2002).

Em 1968, já passados os primeiros impactos da repressão, houve intensa mobilização da população, principalmente dos jovens e estudantes, em prol de um país democrático, de liberdade e de justiça. Essa atuação “teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular” (FAUSTO, 2002, p.477).

Segundo Fausto (2002), ao mesmo tempo em que o país sofria intensa repressão e a população reivindicava por seus direitos, o país alcançava êxito na área econômica, com a expansão das indústrias automobilística, de produtos químicos e material elétrico; com um grande salto na construção civil e em todo o mercado à sua volta; com ampliação do crédito ao consumidor; com a expansão do comércio exterior e a grande capacidade de arrecadar tributos, dentre outros fatores. “Em 1968 e 1969, o país cresceu em ritmo impressionante, registrando a variação respectivamente de 11,2% e 10,0% do PIB, o que corresponde a 8,1% e 6,8% no cálculo *per capita*. Começava assim o período do chamado “milagre econômico”” (p.482). De acordo com o autor, esse modelo econômico consistia no desenvolvimento urbano-industrial, na concentração de renda e na exclusão da classe operária.

Esse crescimento da economia brasileira teve seu ápice no governo do general Garrastazu Médici (1969-1973), que conseguiu reunir em suas mãos “a maior concentração de poderes já vista na história do país”. Médici tinha como principal meta do seu governo fazer do Brasil uma grande potência econômica. Realmente o “milagre econômico” aconteceu, mas não foi com equidade. Todo o avanço na economia teve como alguns de seus pilares a continuidade da concentração de renda e o arrocho salarial e sindical (PRADO e EARP, 2003).

Nessa época de “processo acelerado de urbanização e modernização da sociedade” também houve um grande incentivo do governo para a expansão das telecomunicações. Tudo em favor da veiculação da propaganda do governo. Houve facilitação de crédito pessoal para que a população adquirisse televisão e, assim, pudesse se “inteirar” dos grandes feitos do

governo, além de se entreter e esquecer dos problemas que estavam sofrendo. A copa do mundo de 1970 foi uma das atrações que cumpriu esse objetivo. (FAUSTO, 2002).

Em contrapartida ao “milagre econômico”, “O Brasil iria se notabilizar no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação e habitação, que medem a qualidade de vida de um povo” (FAUSTO, 2002, p.487).

Até 1973 a economia do Brasil só se fortalecia. A partir deste ano, a economia sofreu altos e baixos com o aumento da dívida externa e com a hiperinflação, dentre outros. Em 1985, após uma abertura política lenta e gradual, o congresso nacional aprovou a emenda constitucional que acabava com os últimos vestígios da ditadura.

2.2.1. Ditadura militar e censura

Diante do poder de disseminação de ideias e sentimentos, de formação de opiniões da Música Popular Brasileira, assim como da arte de um modo geral, e “temendo” que os artistas viessem a utilizar a sua arte a fim de se contrapor ao regime então vigente, o governo criou um órgão específico, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), com o intuito de que toda a obra antes de ser apresentada para o público passasse pela avaliação dos censores (COUTO, 1999).

Segundo Odette Lanziotti, ex-técnica de censura, em entrevista ao site Censura Musical, o Departamento de Censura designava certos censores para acompanhar as criações de determinados compositores. Além disso, acrescenta, os censores tinham que tomar muito cuidado com as orientações dos chefes, que distribuíam as músicas. Às vezes a recomendação era para prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Em outras era para ficar atento na preservação da moral e dos bons costumes.

Com a nova conjuntura política instaurada com o golpe em 1964, começou-se a repensar uma nova perspectiva para a criação e a recepção da obra tanto pelos artistas quanto pela indústria cultural brasileira. Foi entre o público jovem, estudantil, de classe média, nacionalista, de esquerda, dos centros universitários, principalmente de São Paulo, que surgiu

essa nova perspectiva para a atividade musical brasileira. Em 1964, dá-se início a uma série de shows que reunia artistas consagrados e estreantes e grandes públicos, o que chamou a atenção da imprensa, do rádio e da TV, assim como dos produtores musicais. Esses espetáculos foram uma espécie de elo entre a bossa nova e a explosão da MPB nos festivais da televisão em 1965. Foi durante o circuito universitário paulista que surgiram grandes nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Gilberto Gil, entre outros (NAPOLITANO, 1998).

Segundo Perrone (2008), os festivais organizados por emissoras de televisão funcionavam em dois momentos basicamente. No primeiro, os participantes submetiam seus trabalhos inéditos a avaliação de um júri, e, no segundo, os finalistas interpretavam suas canções em eventos televisados ou escolhia/autorizava alguém para interpretar. Somando-se à oportunidade de apresentar para o público o seu trabalho, os vencedores ainda podiam ganhar um contrato com alguma gravadora.

De acordo com Napolitano (1998), o I Festival Nacional de Música Popular aconteceu em 1965 na TV Excelsior de São Paulo; em 1968 ocorreu, no Rio de Janeiro, o I Festival Universitário (ano de estréia de Gonzaguinha nos festivais) e, em 1972, encerrou-se o ciclo dos festivais, com a última edição do Festival Internacional da Canção (FIC). Gonzaguinha participou do 1º Festival Universitário (Rio) em 1968 e chegou a finalista com a canção *Pobreza por pobreza*; no ano seguinte, no mesmo festival, ficou com o 1º lugar, interpretando *O trem*, e com o 4º lugar, com a música *Mundo novo, vida nova*, interpretada por Claudete Soares (VIEIRA, 2001).

Para Napolitano (2002), “as imagens de “modernidade”, liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975”. Mas, somando-se a esta perspectiva político-cultural que, para o autor, era em decorrência das exigências do público jovem de classe média do meio universitário com ideologia nacionalista, estava uma outra fonte de influência: uma nova cultura de consumo instaurada com o “milagre econômico”, entre os anos de 1968 e 1973. Portanto, embora sob forte censura, a música popular consolidava-se, pois de um lado existia um público de classe média sedento por uma música que se contrapusesse ao governo vigente e, por outro, havia uma reorganização da indústria cultural que possibilitou uma intensificação do trabalho das gravadoras e da indústria fonográfica .

A época dos festivais (1965-1972) localizou-se, do início ao fim, no período da ditadura militar brasileira e, a partir do golpe de estado em 1964,

a cultura “nacional-popular” buscou novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica dentro da música popular. A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas, numa arena musical cada vez mais organizada em função do mercado. Esse foi um dos paradoxos da grande popularização da música nacionalista, no imediato pós-golpe, e uma das variantes que marcou o nascimento da MPB renovada, consagrada na “era dos festivais (NAPOLITANO, 1998, p. 80)”.

Os shows do circuito universitário e os festivais, assim como o teatro e o cinema cumpriam o papel de popularizar a cultura engajada e nacionalista, em resposta ao governo vigente.

A cultura engajada brasileira assumia a necessidade de atingir o público massivo, sobretudo o consumidor “médio” de bens culturais, na esperança de que a popularidade fizesse os artistas reencontrarem a expressão genuína do próprio “povo”, com toda a carga política que o termo possuía para a esquerda nacional-popular (NAPOLITANO, 1998, p.84)

Gonzaguinha, ao lado de Chico Buarque e Taiguara, estaria entre os compositores mais perseguidos pela censura da ditadura (SEVERIANO, MELLO, 1998). Logo no lançamento do primeiro LP em 1973, os problemas com a censura tornaram-se um fato. Das 28 músicas que o compositor mandou para o Departamento de Censura Federal, apenas nove foram aprovadas. Depois de uma apresentação no programa *Flávio Cavalcanti*, com a canção *Comportamento Geral*, música que havia passado pela censura, o júri do programa indignou-se com a visão negativista do compositor, fato que se tornou bastante notório e levou o público a se interessar pelo artista, fazendo com que o compacto que trazia a canção, lançado no ano anterior, fosse bastante vendido e *Comportamento Geral* entrasse nas paradas de sucesso de várias rádios. Diante do enorme sucesso, os órgãos de segurança do governo resolveram intensificar a fiscalização e todas as cópias do compacto simples da Odeon estocados foram apreendidos, as rádios foram proibidas de tocar suas músicas e Gonzaguinha foi chamado a depor. Seria a primeira de muitas vezes. (ECHEVERRIA, 2006).

A respeito dos critérios utilizados pelos agentes da repressão, Napolitano (In ECHEVERRIA, 2006, p.168) comenta:

Na diversidade de gêneros de escrita da burocracia repressiva, percebe-se uma certa incoerência e um descompromisso com a verdade, dada a

necessidade de superdimensionar qualquer atitude que pudesse ser considerada suspeita. As táticas da produção da suspeita sobre os artistas obedeciam a uma lógica perversa, apesar da aparente improvisação e falta de critérios. As principais peças acusatórias notadas nos documentos foram as seguintes, em grau de suspeição decrescente: participação em eventos patrocinados pelo movimento estudantil; participação em eventos ligados a campanhas ou entidades da oposição civil; participação no “movimento da MPB” e nos “festivais dos anos 1960”; conteúdo das obras e declarações dos artistas à imprensa, cujas matérias eram anexadas aos informes, relatórios e prontuários, como provas de acusação; ligação direta com alguém considerado subversivo notoriamente qualificado como tal pela comunidade de informações.

De acordo com essas peças acusatórias, Gonzaguinha, portanto, seria alvo da censura por muitas vezes. Não só os seus discos sofreram censura, mas também, como não poderia deixar de ser, os seus shows. O artista teve os cartazes de shows arrancados, teve de começar uma temporada com 25 músicas e terminar com apenas nove, quando não era impedido por completo de realizá-lo. Quando isso acontecia, ele “ia ver o show do Chico Buarque de Holanda com o MPB-4”. Gonzaguinha nunca chegou a ser conduzido para a prisão, mas ficou detido dentro do camarim (ECHEVERRIA, 2006).

Gonzaguinha, embora fosse considerado um artista revoltado, amargurado, agressivo (o que ele negava, dizendo-se consciente), reagia da seguinte forma à censura do seu trabalho:

Não posso preocupar-me com esse limite. Eu trabalho simplesmente. No palco, acho que o cantor deve pôr para fora tudo aquilo que pensa. Mas a censura, em si, é nada mais do que uma consequência de um esquema. Realmente tenho alguns títulos proibidos, mas acredito que tudo é uma questão de paciência. Há um ditado que diz: “Quem tem pressa come cru”. Estou lançando agora (1973) uma música que fiz há nada menos do que onze anos e está aí. A maioria das minhas músicas vetadas foram gravadas, porque fui um moleque do Morro de São Carlos. Então a gente se utiliza disso o tempo todo, a gente consegue fazer o que a gente quer de uma maneira ou de outra, com muita calma, com muita paciência. (In ECHEVERRIA, 2006, p.173).

Gonzaguinha via a censura como apenas mais um elemento do sistema de governo vigente na época. Se tudo estava sob o poder ditatorial, com a música, a arte, não podia ser diferente. Contudo, Gonzaguinha insistia na idéia de que era possível sonhar, investir numa outra realidade, mesmo que para isso fosse preciso andar num caminho sinuoso que não era tão sinuoso assim. A censura não lhe impediu de fazer música, de levar as ideias nas quais acredita adiante. Apenas teve de aprender a dizer “amor” de outra maneira, quando “esta palavra ficou proibida. “Às vezes me tornei um pouco inteligível porque não há sinônimo para amor. É como ser um bandido, um marginal no processo musical”.

Gonzaguinha antes de 1973 lançou alguns compactos simples e duplos, mas só neste ano lançou seu primeiro LP “Luiz Gonzaga Jr” com nove músicas inéditas e uma regravação: a polêmica *Comportamento Geral* de que falamos aqui. A partir de 73, em todos os anos que se seguiram até a sua morte em 1991, o compositor lançou um LP. Em 1979, com o lançamento do disco *Gonzaguinha da Vida*, o 7º de sua carreira, Gonzaguinha obteve o marco do reconhecimento do seu trabalho. Foi capa de revistas, os meios de comunicação convidavam-no freqüentemente para participações/apresentações/entrevistas em programas, muitos intérpretes o procuraram para gravar suas canções, o número de shows aumentou consideravelmente, assim como a procura por seus discos. O artista também ganhou em 1979, com o disco *Gonzaguinha da Vida*,

todos os prêmios importantes da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA): melhor compositor, melhor música (*Explode Coração*) e melhor show (*Gonzaguinha da Vida*). Também ficou entre os dez compositores que mais ganharam direitos autorais naquele último trimestre. Também foi escolhido pelo Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som para receber o prêmio Golfinho de Ouro, relativo à temporada de 1979 (ECHEVERRIA, 2006, p.181.).

A música *Explode Coração* foi uma das responsáveis pelo grande reconhecimento do artista em 1979. Ela ficou grandemente conhecida, além de na voz de Gonzaguinha, na voz de Maria Bethânia e de Agnaldo Timóteo. Além de ser uma canção de amor, *Explode Coração* também serviria a outros propósitos, segundo o próprio compositor, “um desabafo político”. Gonzaguinha, mesmo em canções definitivamente amorosas, não perdia a oportunidade de defender uma realidade melhor para o país. Para ele, a música não fazia revolução. “Nosso poder é o de encantar, informar, alegrar. E, em determinados momentos, formar. Podemos fazer política sem ser políticos. Mas não somos donos do país, somos regidos por um sistema estando de acordo com ele ou não” (VEJA, 1979).

Após o período dos festivais, Gonzaguinha continuou sua carreira e conseguiu se consagrar na MPB, ao lado de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, nomes consagrados desde o início de suas carreiras nos primeiros festivais da televisão.

Considerando que a Ditadura Militar no Brasil começou em 1964 e terminou em 1985 e que Gonzaguinha iniciou sua carreira artística em 1968, quando participou pela primeira vez de um festival, e que produziu até 1991 (ano da morte do artista) podemos dizer que Gonzaguinha totalizou 22 anos de carreira em pleno exercício e que durante a primeira

metade de sua carreira, ou seja, durante os primeiros 11 onzes anos, produziu no e sob o contexto desse governo ditatorial. Diante disso e do que pudemos observar sobre o seu fazer artísticos durante a ditadura, torna-se de fundamental importância considerar esse contexto histórico quando da análise das 12 canções selecionadas para esse trabalho.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1. Tipo de pesquisa

Nosso trabalho pretende analisar a construção da imagem discursiva do brasileiro nas canções de Gonzaguinha, levando-se em conta o caráter constituinte da Música Popular Brasileira, campo discursivo do qual faz parte o discurso do artista. Assim, esta pesquisa se deterá em um objeto que se acha pronto e que, portanto, não é passivo de interferência e nem o estudo sobre ele pressupõe a utilização de variáveis.

Essa pesquisa terá um caráter qualitativo, pois nosso objetivo aqui não consiste em identificar o número de vezes que aparece a imagem do brasileiro nas canções de Gonzaguinha, nem tão pouco a quantidade de canções que trazem essa imagem. Nosso propósito, portanto, é verificar a partir da análise de algumas categorias a construção discursiva da imagem do brasileiro em doze canções que acreditamos que de um modo ou de outro veiculam essa figurativização. Contudo, sabemos que a partir de um outro olhar esse número poderia ser bastante diferente, pois a escolha do corpus, embora balizada por objetivos e teorias, sofre influência da subjetividade do analista.

3.2. Delimitação do *corpus*

Para analisar a imagem do brasileiro veiculada no discurso literomusical brasileiro, inicialmente fizemos a escolha por um posicionamento dentro do campo da Música Popular Brasileira, a saber a MPB: “posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira” (COSTA, 2001, p.156). Essa opção se justifica pelo fato de que, pretendendo analisar uma imagem de dimensão nacional, o brasileiro, e sendo inviável uma análise dessa imagem no âmbito de todos os posicionamentos, a MPB representa uma amostra de toda a Música Popular Brasileira, tendo em vista que reúne características dos demais posicionamentos.

Contudo, para nosso tipo de pesquisa, de caráter descritivo e qualitativo, o mundo de um posicionamento ainda se mostrava muito amplo. Por isso, mais um recorte se mostrou necessário: a escolha por um representante desse posicionamento. Foi o momento, dentre muitos artistas, escolher um que representasse satisfatoriamente esse posicionamento (MPB). Por esse critério, muitas eram as escolhas possíveis ainda de se fazer, mas terminamos por escolher Gonzaguinha (talvez por uma questão de afeição e por achar que, embora seja de grande importância para a MPB tenha a ele se destinado pouca atenção por parte dos estudiosos da Música Popular Brasileira).

Tendo feito mais essa delimitação, procedemos a uma análise inicial de todas as canções do artista, presentes em 12 discos, 08 compactos simples e 02 compactos duplos a fim de identificarmos aquelas que trazem inscrita a imagem do brasileiro. Depois de concluída essa análise, selecionamos 12 canções que trazem de algum modo a imagem do brasileiro, quais sejam, na ordem pelo ano que foram gravadas: “Comportamento geral” (1972), “Pois é, seu Zé” (1974), “Dias de Santos e Silvas” (1977), “João do Amor Divino” (1979), “Artistas da vida” (1979), “O preto que satisfaz” (1979), “Se meu time fosse campeão” (1979), “E vamos à luta” (1980), “Estradas” (1981), “Pacato cidadão” (1981), “Tem dia que de noite é assim mesmo” (1983) e “Bom dia” (1985).

A lista dos discos e das canções com suas respectivas letras constam nos anexos.

3.3. Modelo teórico-metodológico

Nossa pesquisa submete-se à orientação teórica da Análise do Discurso francesa, especificamente a desenvolvida por Dominique Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2006, 2008a, 2008b). Dessa forma, as canções não são analisadas somente como organização textual, mas em relação à “comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem” (MAINGUENEAU, 1997, p.54), ou ainda em relação ao contexto, entendendo-o como aquilo que possibilita a atividade comunicativa e que é delineado não previamente, mas em relação ao discurso. Poderíamos dizer ainda que o foco da AD é não apreender a organização textual em si mesma, nem a situação de comunicação, mas procurar associá-las intimamente (MAINGUENEAU, 2005).

É dentro desse quadro teórico que lançamos mão da teoria da cena de enunciação proposta por Maingueneau a fim de analisarmos a construção discursiva do brasileiro nas canções de Gonzaguinha. Para o autor, a cena de enunciação pode ser apreendida a partir de três cenas: a cena englobante, a cena genérica e a cenografia, e envolve diversas dimensões que podem ser mobilizadas com a finalidade de se analisar determinado fenômeno/aspecto discursivo. Dentre essas dimensões, duas nos pareceram essencialmente importantes na análise da construção da imagem do brasileiro: o *ethos* e o código de linguagem.

Somando-se a essa abordagem, também lançamos mão fundamentalmente das reflexões de Costa (2001) sobre o caráter constituinte do discurso literomusical brasileiro, assim como das reflexões de Napolitano (2002; 2006; 2007) e de Bahiana (1980) sobre a Música Popular Brasileira.

3.4. Descrição dos procedimentos metodológicos

Estando o *corpus* coletado, procedemos à audição das canções de Gonzaguinha, assim como à leitura das letras. Durante essa segunda tarefa, buscamos selecionar as canções que apresentam figuras de brasileiros. Em seguida, procuramos identificar a cenografia, a cena genérica, o *ethos*, o código de linguagem e verificar como essas dimensões são articuladas de modo a contribuir para a construção da imagem do brasileiro que aparece na canção. A essa análise da situação de enunciação associamos a análise das condições de produção do discurso de Gonzaguinha, abordando aspectos do posicionamento a que pertence o artista (MPB) e o momento histórico de sua produção (período da ditadura militar no Brasil).

ANÁLISE DO CORPUS

4.1. Considerações Iniciais

A partir de agora buscaremos analisar como a imagem do brasileiro é construída em 12 canções de Gonzaguinha. Ao desenvolvermos essa análise, pretendemos verificar que imagens são essas, como se constituem, que efeitos de sentido provocam, e, com isso, quem sabe, mostrar como determinadas imagens podem se consolidar e se perpetuar através de uma prática discursiva que se mostra constituinte. Para isso, estudaremos a cena de enunciação dessas canções e duas de suas dimensões: o *ethos* e o código de linguagem, assim como buscaremos contemplar duas das condições de produção do discurso de Gonzaguinha, a saber o período da ditadura militar no Brasil e o posicionamento ao qual esse artista se filia dentro do campo da Música Popular Brasileira. Tendo em vista que essas dimensões na e com a cena de enunciação aparecem estreitamente relacionadas, mobilizaremos de forma articulada todas essas realidades discursivas a fim de procedermos à análise a que nos propomos realizar aqui.

4.1.1. Canção “E vamos à luta” (1980)

Eu acredito é na rapaziada / Que segue em frente e segura o rojão / Eu ponho fé é na fé da moçada / Que não foge da fera e enfrenta o leão / Eu vou à luta é com essa juventude / Que não corre da raia / A troco de nada / Eu vou no bloco dessa mocidade / Que não tá na saudade / E constrói a manhã desejada / Aquele que sabe que é mesmo o coro da gente / Que segura a batida da vida o ano inteiro / Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro / E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro / Aquele que sai da batalha e entra no botequim, / Pede uma cervinha gelada / E agita na mesa uma batucada / Aquele que manda o pagode / E sacode a poeira suada da luta / E faz a brincadeira, / Pois o resto é besteira / E nós estamos pelá / Acredito é na rapaziada.

A imagem do brasileiro embora sofrendo implicações do quadro cênico (cena englobante e cena genérica), é possível de ser melhor apreendida na cenografia, onde se materializa linguisticamente. Dessa forma, passemos a analisar primeiramente a cena construída no e pelo próprio texto a fim de, no seu âmbito, percebermos o delineamento da imagem do brasileiro.

Começemos por analisar o título da canção que pode nos trazer algumas informações acerca da cenografia. Observe-se que o título da canção “E vamos à luta” é um chamado, uma convocação, um pedido ou uma ordem a um grupo, envolvendo pelo menos aquele que faz o chamado e aquele que ouve o chamado, ou ainda é um convite tanto para o enunciador quanto para o co-enunciador. Como toda convocação, essa também tem um propósito: lutar. Portanto, temos uma convocação a fim de que os envolvidos participem de uma luta. Contudo, somente pelo título não podemos identificar quem são o enunciador e o(s) co-enunciador(s) desse chamado, assim como não nos é possível saber se o termo *luta* significa trabalhar, travar uma rivalidade entre forças contrárias, etc. Em se tratando de trabalhar, a que trabalho se refere? De rivalizar, contra quem e com que objetivo? Embora a ausência dessas informações traga algumas lacunas para nosso entendimento, podemos ainda extrair do título algumas informações. Tratando-se de um combate, implica que existem pelo menos dois lados rivais e que aqueles que estão de um mesmo lado para lutar apresentam objetivos em comum. No que diz respeito à estrutura da oração (conjunção “E” mais ordem/pedido/chamado) que compõe o título, independente de “luta” significar trabalho, combate ou outra coisa, ela implica que antes de tomarem a decisão por lutar tiveram de tomar uma outra, já que orações desse tipo supõem uma oração anterior de caráter também ordenativo. Podemos pensar, por exemplo, em alguns períodos em que orações como a do título aparecem: “Vamos deixar os problemas para trás e vamos à luta”, “Não faça nada de errado e tenha cuidado”, “Coma logo e não faça cara feia”, etc. Note-se que as orações desses períodos são organizadas de modo que o expresso na segunda aconteça em seguida ao que é expresso na primeira, e a execução do pedido/ da ordem expressa na segunda oração, que já não é fácil, implica também em fazer um esforço para cumprir a ordem/o pedido da primeira.

Diante disso, além de buscarmos saber o sentido de “luta” empregado no título e quem assume os papéis de protagonistas (enunciador e co-enunciador) nessa cena, também temos mais uma informação a buscar: que decisão tomaram antes de decidirem ir à luta.

De qualquer forma, o título nos aponta para uma cenografia: a de um convite ou convocação. A cenografia da canção “E vamos à luta” apresenta um enunciador mostrando seu ponto de vista sobre uma “rapaziada”. Ele inicia sua fala dizendo que deposita sua “fé”, sua confiança nessa “rapaziada” que se mostra forte, corajosa, trabalhadora, descontraída, consciente de sua realidade, orgulhosa de ser brasileira, de classe baixa, da cidade. Contudo, o enunciador não se limita a fazer elogios a essa rapaziada, mas diz que vai à luta com ela. Isso demonstra que o enunciador não só admira o modo de ser/viver dessa rapaziada como também se considera parte dela, identifica-se com ela, apresentando os mesmos objetivos/características dela.

Essa identidade do enunciador também pode ser confirmada através da análise de duas dimensões de fundamental importância dentro da cena de enunciação para a compreensão discursiva: o *ethos* e o código de linguagem. Este, de acordo com Maingueneau (2008), não é um simples veículo de conteúdo, mas um elemento constitutivo do discurso, um uso específico da linguagem. Já com relação ao *ethos* e a cenografia, o autor nos diz que existe uma estreita relação de validação entre eles; e ainda que o *ethos* consiste na imagem que o enunciador constrói de si ao enunciar. E, se toda fala procede de um enunciador, todo discurso é enunciado por meio de um *ethos*.

Diante do exposto, a imagem que o enunciador da canção em foco constrói ao enunciar é a de um jovem, brasileiro, trabalhador, de classe baixa, que mora na cidade, descontraído, tendo em vista que o código de linguagem utilizado para enunciar é o português do Brasil, com expressões populares que apontam para o mundo do trabalho, assim como para uma linguagem informal (“segura o rojão”, “não foge da raia”, “enfrenta o leão”, “sacode a poeira”), com abreviações (“tá”, “pelai”) e um vocabulário que remete a realidades da cidade (“bloco”, “botequim”, “cerva”, “batucada”, “pagode”).

Esses vários *ethes* também podem ser sustentados através do gênero musical escolhido para enunciar: o samba que, embora tenha ganhado grandes dimensões, teve origem popular e tem sua identidade atrelada ao brasileiro comum, bem humorado, que joga, bebe, curte o futebol, frequenta rodas de samba... “Mas é também o que trabalha, paga impostos, leva a vida honestamente (...), assume os valores da cidadania, da nacionalidade, da democracia e protesta quando estes não são respeitados” (COSTA, 2001, p.142). Ou seja, as características da rapaziada que o próprio enunciador demonstra possuir ao enunciar por meio de um samba. Essa coerência entre aquilo que o enunciador diz e aquilo que ele mostra ser pelo modo como

enuncia faz com que o discurso haja eficazmente sobre o co-enunciador, fazendo com que este se sinta persuadido a comungar com o que é veiculado discursivamente. No caso da canção “E vamos à luta”, o enunciador chama o co-enunciador a agir segundo aqueles brasileiros descritos na canção e com os quais o próprio enunciador se assemelha, o que busca confirmar através do seu ethos, ou seja, do seu modo de enunciar.

Pensamos que neste momento da análise podemos fechar algumas lacunas problematizadas no título. Quanto ao sentido da palavra “luta”, o texto deixa claro que se trata de “trabalhar” (“*Aquele que sabe que é mesmo o couro da gente / Que segura a batida da vida o ano inteiro/ Aquele que sai do botequim/ E pede um cervo gelada*”), contudo não descarta o sentido de “travar um combate contra algo ou alguém”, já que, como nos mostra a canção, trabalhar também pressupõe um travamento de batalha contra inúmeras dificuldades e exige que o trabalhador também assuma um posicionamento dentro desse campo, seja do lado daqueles que desistem ou daqueles que persistem e seguem em frente e procuram construir a manhã desejada, como é o caso dos descritos na canção e como é o caso do próprio enunciador.

Embora tenhamos nos detido até o momento da figura do enunciador, toda cenografia implica também a figura de um co-enunciador. O enunciador nesta canção enuncia através de um diálogo que, pelo título, tem a finalidade de agir sobre o ouvinte como uma convocação, um chamado. Essa transfiguração de uma convocação em um diálogo tem por objetivo fazer com que o ouvinte da canção não se sinta interpelado enquanto convidado, pessoa convocada a realizar algo, mas simplesmente enquanto interlocutor de um diálogo que se configura no enaltecimento de um jeito de ser/viver digno de ser seguido e que o enunciador além de demonstrar de forma indireta que possui esse jeito também faz com que o co-enunciador admire esse modo de ser e, não só isso, se sinta identificado com esse modo e, por isso, também tome a decisão de ir à luta, de trabalhar, de seguir em frente, de construir “a manhã desejada”.

A tentativa de captação do co-enunciador para dentro da cena apresentada no texto pode ser percebida, por exemplo, na seguinte passagem “Aquele que sabe que é mesmo o couro da gente / Que segura a batida da vida o ano inteiro” em que o enunciador utiliza o termo “a gente”, englobando, assim, o co-enunciador, fazendo-o se sentir como aquele que trabalha o ano inteiro, que vive no sufoco, mas se orgulha de ser brasileiro e ainda encontra tempo no final do dia para se divertir.

É importante notarmos que a cenografia do diálogo construída no texto se apoia em algumas cenas que Maingueneau chama de validadas “isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam” (2005, p.92). Na cenografia da canção “*E vamos à luta*”, temos o encaixamento de quatro cenas validadas: a cena de luta/batalha, no sentido de “ganhar a vida”, a qual pressupõe uma rivalidade que, na canção, dá-se entre a rapaziada/os brasileiros e as dificuldades da vida; a cena dos blocos, muito presente no período de carnaval, que pressupõe um grupo de pessoas (a rapaziada/os brasileiros) correndo atrás de “escolas de samba” que na canção é substituído pela “manhã desejada”; a cena de um jogo de futebol, “uma paixão nacional”, que implica uma rivalidade, assim como a luta; e a cena de um botequim, ambiente propício para beber, batucar e se reunir com os amigos e que é rotineira na vida de muitos brasileiros, principalmente dos que apreciam, tocam o samba.

Essas cenas interpelam o ouvinte, fazendo com que, imaginariamente, também participe delas, assumindo determinados papéis. Todas as cenas remetidas na cenografia estão a serviço do sentido a ser comunicado, portanto, devem ser compartilhadas ao mesmo tempo pelo enunciador e pelo co-enunciador. Para que realmente o ouvinte pudesse se sentir participante daquela “luta”, como alguém digno de ser exaltado, o enunciador se remeteu a cenas bastante corriqueiras na vida do brasileiro, do ouvinte da canção.

O ouvinte dessa canção acha-se simultaneamente envolvido em três cenas (pelo menos é essa a intenção): cena do discurso literomusical, cena do gênero samba e cena do diálogo. E, portanto, é interpelado ao mesmo tempo como ouvinte de Música Popular Brasileira, ouvinte de samba e interlocutor de um diálogo, além também de se reportar imaginariamente às cenas encaixadas no diálogo.

A cena da convocação transfigurada em um simples diálogo consiste em fazer com que o ouvinte se identifique com a imagem do brasileiro descrito na canção, ou seja, o jovem trabalhador, humilde, que gosta de se divertir depois de um dia de trabalho, sinta-se valorizado pelo que faz e sirva de exemplo para os demais brasileiros. Na canção promove-se uma ideia de que aqueles que trabalham duro para ganhar a vida merecem ser reconhecidos na sociedade e, além disso, mesmo que a vida seja difícil, é possível se manter em pé, lutar para conseguir “a manhã desejada” e se orgulhar de ser brasileiro.

A canção diz que o trabalhador que luta para conseguir viver “*Ainda se orgulha de ser brasileiro*”. Esse trecho atribui as dificuldades as quais o trabalhador enfrenta ao fato de ser brasileiro. Contextualizando historicamente a produção da canção e levando em consideração o fato de que essa canção compõe a obra de um integrante da MPB, podemos fazer algumas considerações a esse respeito. A canção “E vamos à luta” foi gravada em 1980, último ano da ditadura militar no Brasil. Muitos representantes da MPB, dentre eles Gonzaguinha, nesse período ditatorial utilizaram suas canções como veículo de protesto contra o regime vigente, embora tivessem sob a mira da censura.

Considerando essas informações sobre esse contexto de produção da canção e as que já foram apresentadas aqui com base na própria canção, podemos dizer que muitos desses pesares, senão todos, estão relacionados ao período da ditadura no Brasil, o que implica dizer que, embora vivendo sob um regime autoritário, existem brasileiros que buscam manter seus ideais, que não se deixam abater e continuam trabalhando e se divertindo.

Por meio da cenografia de uma conversa (convite), que possibilita ao enunciador um dizer sobre o que pensa sobre a rapaziada, um modo de dizer utilizando uma linguagem coloquial e um modo específico de remeter o co-enunciador à cenografia, vimos na canção, por meio da representação da rapaziada, a configuração de um brasileiro comum, trabalhador, que enfrenta muitas dificuldades, mas que luta para construir uma realidade melhor e que encontra tempo para se divertir.

4.1.2. Canção “Dias de Santos e Silvas” (1977)

O dia subiu sobre a cidade / Que acorda e se põe em movimento / Um despertador bem barulhento / Badala, bem dentro, em meu ouvido / Levanto e engulo o meu café / Corro e tomo a condução / Que, como sempre, vem cheia, / Anda, para e me chateia / Está quente pra chuchu, meu calo dói, / A certeza já me rói: levo bronca do patrão / Mas, sonhei e fiz a fé no avestruz / Que vai me dar uma luz: levo uma nota pra mão! / A tarde transcorre calma e quente / Nas ruas, ao Sol, fervilha gente / Batalham, como eu, o leite e o pão / Que o gato bebeu e o rato roeu / Aumenta tudo, aumenta o trem / Aumenta o aluguel e a carne também / “É... mas, sei, vai melhorar / Pior que tá não dá pra ficar”! / Ai, meu Deus, se o avestruz der na cabeça vou ganhar dinheiro à beça / Faço minha redenção / E vou lá dentro, no escritório do patrão / Peço aumento, ele não dá: / Mostro a grana e a demissão! / A noite desceu sobre a cidade / Nas filas: calor, suor, cansaço / Meu corpo está que é só bagaço / E se está de pé é de teimoso / Eu, desejando minha cama / Furam a fila e alguém reclama: / “Louvaram” a mãe do

rapaz / Que diz que faz e desfaz / E só falta uma briguinha e eu ir para o xadrez / Pobre não tem mesmo vez: / Não dá sorte ou dá azar / E o danado do avestruz também não deu / Minha mulher vai reclamar o dinheiro que era seu / Que o gato comeu, o rato roeu / Alguém se... lambeu!

A cena construída no texto “Dias de Santos e Silvas” é a de um registro de rotina em que o enunciador descreve o seu dia em três momentos: manhã, tarde e noite. A rotina que nos é apresentada no texto é a de um homem comum, trabalhador, que mora na cidade e que sofre todos os dias com a realidade que a cidade impõe àqueles que trabalham. O título da canção “Dias de Santos e Silvas” aponta para o dia de pessoas comuns aqui denominadas por sobrenomes (“Santos e Silvas”) que são recorrentes entre os brasileiros, o que significa que o dia que encontraremos descrito na canção não é de uma pessoa em específico, mas o dia de todos aqueles que, assim como os sobrenomes do título, também são comuns.

Embora na canção encontre-se a rotina de um único dia, ele não se refere a um dia específico, mas à rotina de todos os dias e de muitos brasileiros, portanto o papel de enunciador nessa rotina poderia ser assumido por todos aqueles que têm o seu dia a dia identificado com o presente na cena.

O primeiro momento descrito inicia-se logo ao amanhecer (“O dia subiu sobre a cidade) que faz com que a cidade acorde e se ponha em movimento. A noite passada é interrompida não de forma natural, mas através de um “despertador bem barulhento” que impede esse brasileiro de perder o tempo e chegar atrasado no trabalho. Vale ressaltar que esse despertador é bem barulhento e que badala bem dentro do ouvido o que reforça a ideia de ter de cumprir horário. Após levantar impelido pelo despertador, o trabalhador tem pouco tempo para se alimentar (engulo o meu café), condizente com o que precisa para comer/tomar o que tem, “café”. Em seguida ao café, precisa correr para tomar a condução que se mostra como mais um tormento no dia a dia desse trabalhador brasileiro, pois está sempre lotada, já que a quantidade de transportes públicos é insuficiente para a quantidade de pessoas que dependem desse tipo de transporte para se locomover na cidade. Mas, além de levar um número de passageiros acima da capacidade que tem para transportar, ainda, como uma consequência, pára muito, o que preocupa o trabalhador que teme chegar atrasado. E, como previsto, acaba chegando atrasado e levando bronca do patrão, que se mostra intransigente. No entanto, mesmo diante dessa situação difícil, o brasileiro não perde a esperança em dias

melhores e decide “apostar” no avestruz no intuito de ganhar muito dinheiro e pedir demissão do trabalho.

O segundo período do dia, a tarde, apresenta-se, no trabalho, “calma e quente”, enquanto nas ruas, muitas pessoas também trabalhando em busca de sustento que se mostra a cada dia que passa mais difícil, tendo em vista o aumento dos alimentos e do aluguel, e o salário injusto. Mas não se perde a esperança, alegando que “Pior que tá não dá pra ficar”.

A noite chega e o trabalhador ainda está longe de casa. Precisa enfrentar o duro percurso de volta para casa. E, novamente, na condução, lotação, filas, esperas, mas com um agravante: o cansaço próprio de um dia de trabalho. No final do dia, depois de toda uma luta, as esperanças vão diminuindo diante de tantas dificuldades que sabe que ainda tem de enfrentar. E as esperanças se acabam quando sabe que também não deu sorte no jogo e, por isso, a rotina de hoje é um fato que se repetirá amanhã e depois.

A rotina apresentada pelo enunciador assim como a descrição de alguns aspectos da cidade retratam uma realidade do período da ditadura militar no Brasil. A canção foi produzida e veiculada em 1977 e apresenta algumas facetas do “milagre econômico” brasileiro quando “O Brasil iria se notabilizar no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação e habitação, que medem a qualidade de vida de um povo” (FAUSTO, 2002, p.487).

De acordo com o apresentado, enunciador da cenografia é um trabalhador brasileiro comum, que vive e trabalha numa cidade e que enfrenta grandes dificuldades para sobreviver. No entanto, como todo enunciador implica um co-enunciador, passemos a identificá-lo. O interlocutor da cena englobante é um ouvinte brasileiro (ou que entende português) e o interlocutor da cena genérica é o ouvinte de samba e/ou de MPB. Contudo, as características do co-enunciador são mais específicas do que ser um ouvinte brasileiro de samba e/ou MPB. Ser um ouvinte brasileiro de samba e/ou MPB é um pressuposto para aquele que assume o papel de co-enunciador dentro da cenografia. Pensar talvez em fazer um registro de rotina numa agenda, num diário faz supor que o próprio enunciador também será o co-enunciador já que o enunciador pode fazer o registro a fim de que ele mesmo leia depois, etc. No entanto, não podemos pensar que o enunciador da cenografia da canção “Dias de Santos e Silvas” enuncie só para ele mesmo, tendo em vista que essa cenografia consta em um gênero e, por sua vez, em um discurso, de grande alcance entre os brasileiros.

Portanto, o co-enunciador da cenografia da canção “Dias de Santos e Silvas” é aquela pessoa interessada em conhecer, disposta a ouvir a rotina de um trabalhador brasileiro comum que mora e trabalha na cidade. Por isso, o ouvinte ao ouvir essa canção não estará sendo interpelado pela cenografia como um ouvinte brasileiro de samba e/ou MPB, mas como um interlocutor com as características da pessoa acima.

Ao ser interpelado dessa forma pela cenografia, tendo em vista as finalidades do tipo de discurso ao qual a canção pertence, pode-se dizer que o discurso utiliza uma cena de “diálogo” a fim de que se estabeleça uma relação de proximidade entre o enunciador e o co-enunciador e, a partir dela, se cumpram as finalidades com que o discurso foi organizado.

Ao falarmos da cena englobante, vimos que o discurso literomusical brasileiro fundamenta maneiras de agir dos brasileiros; ao falarmos do posicionamento MPB, vimos que ele busca se centrar em um conjunto de valores a fim de construir um conceito de brasilidade e vimos que a MPB, principalmente, no período da ditadura militar, mostrou-se muito engajada; além disso, vimos também que Gonzaguinha foi um dos artistas que mais tiveram canções censuradas nesse período. Diante dessas condições de produção, podemos dizer que os efeitos de sentido pretendidos sobre os ouvintes não era de simplesmente informá-los da rotina de um brasileiro comum, mas de levá-los a reconhecer que essa era a rotinas de muitos brasileiros e que era injusta. A canção, ao veicular, ao desmascarar problemas na vida dos brasileiros (falta de infra-estrutura nas cidades; baixos salários; inflação alta, etc) poderá fazer com que aqueles que tem a capacidade de se indignar e desejar algo melhor para si e para os outros lutem para conseguir mudar essa rotina/realidade indesejada.

A possibilidade do co-enunciador se sentir sensibilizado a acreditar que o enunciador na realidade descreve sua própria rotina, ou seja, uma rotina que fatalmente existe e da qual ele (o enunciador) é vítima, irá depender do modo como esse enunciador enuncia e da escolha das cenas que o enunciador traz para validar a rotina que quer apresentar.

Partindo da premissa de que todas essas dimensões discursivas são importantes para a validação do discurso e também para a validação da imagem do brasileiro que é construída no discurso, passemos a analisá-las.

A imagem que o enunciador da cenografia construída na canção “Dias de Santos e Silvas” apresenta ao descrever sua rotina é de um brasileiro comum da cidade, de classe baixa, sonhador, mas ao mesmo tempo pessimista. Alguns aspectos dessa imagem podem ser percebidos pelo código de linguagem que utilizou para enunciar, a saber: uma variante não-padrão da língua portuguesa com expressões/ditados populares (“levo uma nota pra mão”, “pior que ta não dá pra ficar”, “está quente pra chuchu”, “à beça”, “o gato comeu e o rato roeu”, etc) e um vocabulário próprio da cidade (condução, trem, escritório, filas, etc). A visão pessimista pode ser averiguada através do uso do seguinte ditado popular “Pobre não tem mesmo vez: / Não dá sorte ou dá azar” no final de sua fala.

Além disso, essa imagem do enunciador (brasileiro comum, da cidade, trabalhador, ...) também se constroi à medida em que o enunciador perpassa a cenografia de várias outras cenas que se apresentam instaladas da memória coletiva dos brasileiros e que são “enxertadas” a fim de validar a cenografia a ser construída e a partir da qual ele enuncia. As cenas validadas trazidas para esta cena são três: a cena da aposta/do jogo, a cena da demissão e a a cena da prisão/do “xadrez”.

O enunciador, por meio das vozes, que ele traz para compor o seu discurso também delinea sua imagem frente ao interlocutor. A canção “Dias de Santos e Silvas” se apresenta marcadamente polifônica, sendo possível de apreender este fenômeno através da observação da relação que essa canção mantém com o interdiscurso. Quanto à relação intertextual que “Dias de Santos e Silvas” estabelece com outros textos, podemos verificar o uso ditados/provérbios populares (“pior que tá, não dá pra ficar”, “pobre não tem mesmo vez: não dá sorte ou dá azar”) que, segundo Maingueneau (2005), são enunciações fundamentalmente polifônicas, pois o enunciador as apresenta no texto como uma retomada de inúmeras enunciações anteriores, as de todos aqueles que já disseram aqueles ditados/provérbios.

A utilização de um provérbio ou de um ditado popular configura uma relação intertextual do tipo co-presencial, no entanto, de acordo com Maingueneau (2005),

“não se trata, porém, de uma citação no sentido habitual do termo, como ocorre, por exemplo, no discurso direto. Proferir um provérbio (...) significa fazer com que seja ouvida, por intermédio de sua própria voz, uma outra voz, a da “sabedoria popular”, à qual se atribui a responsabilidade pelo enunciado. O enunciador não explicita a fonte desse enunciado: cabe ao co-enunciador identificar o provérbio como tal, apoiando-se, ao mesmo tempo, nas propriedades linguísticas do enunciado e em sua própria memória” (p.169-170).

Mas ao mesmo tempo em que não se cita a fonte porque atribui-se à “sabedoria popular” a responsabilidade, também não se cita porque o enunciador também é e faz-se crer responsável pelo enunciado tendo em vista que todo enunciador que pronuncia tal provérbio é co-autor deste já que compõe a comunidade autora dessa “sabedoria popular”.

Ainda segundo Mangueneau (2005), o provérbio é pronunciado por um ethos específico: sentensioso, de verdade, pois o provérbio é uma afirmação acerca do funcionamento das coisas, não apresentando margem para dúvida, para mudanças. Trata-se de uma visão fatídica sobre o mundo. O uso do provérbio está atrelado a uma situação com a qual mantém uma relação que cabe ao co-enunciador identificar. No caso dos dois provérbios citados na canção eles apontam para uma situação limite para a qual não se vislumbra solução: a situação precária do trabalhador comum que vive na cidade tendo de suportar inúmeras injustiças sociais e econômicas.

Além dessa intertextualidade com os provérbios, a canção “Dias de Santos e Silvas” traz outras vozes para a enunciação. Em “ Peço aumento e ele não dá”, “Furam a fila e alguém reclama”, “Minha mulher vai reclamar o dinheiro que era seu”, temos nos trechos destacados exemplos de discursos indiretos trazidos para a enunciação a partir da ótica do enunciador e que demonstram o tipo de relação que se estabelece entre o enunciador e aqueles cujas vozes aparecem citadas. Em relação ao enunciador e o patrão, é possível verificar uma relação de submissão em que o enunciador pede algo que o patrão pode dar-lhe, mas que, no entanto, não dá; quanto à reclamação na fila, a relação entre o enunciador e aquele que reclamou é de distanciamento, embora estejam muito próximos pela situação social; com relação à sua mulher, a citação demonstra certa submissão por parte do homem.

A imagem do brasileiro que é construída na canção condiz com a imagem do próprio enunciador. No entanto, no decorrer da enunciação essa imagem não é apresentada de forma descrita pelo enunciador, mas é através do que esse enunciador relata sobre seu dia a dia que podemos apreendê-la. Também é pelo ethos que o enunciador apresenta e pelo modo como é construída a cena de fala que podemos depreender a imagem do brasileiro que é veiculada na canção, ou seja, a imagem de um brasileiro trabalhador da cidade, injustiçado e que, já sem esperança, vê-se resignado à sua condição.

4.1.3. Canção “Comportamento geral” (1972)

Você deve notar que não tem mais tutu / E dizer que não está preocupado / Você deve lutar pela xepa da feira / E dizer que está recompensado / Você deve estampar sempre um ar de alegria / E dizer: tudo tem melhorado / Você deve rezar pelo bem do patrão / E esquecer que está desempregado / Você merece, você merece / Tudo vai bem, tudo legal / Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé / Se acabarem com o teu carnaval? / Você deve aprender a baixar a cabeça / E dizer sempre: muito obrigado! / São palavras que ainda te deixam dizer / Por ser homem bem disciplinado / Deve, pois, só fazer pelo bem da nação / Tudo aquilo que for ordenado / Pra ganhar um fuscão no júízo final / E diploma de bem-comportado!

A canção “Comportamento geral” foi gravada pela primeira vez em 1972 em um compacto simples e, no ano seguinte, ganhou uma faixa no primeiro LP gravado por Gonzaguinha. Essa canção levou Gonzaguinha a depor pela primeira vez na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) durante o período da ditadura militar. Além disso, o artista teve todas as cópias do compacto simples em estoque apreendidas e a música foi proibida de ser executada em todo território nacional.

Essa canção apresenta-se como um diálogo em que o enunciador dirige-se a um co-enunciador identificado como “você”. Contudo, essa forma de tratamento não designa um indivíduo específico, mas aponta para o povo brasileiro. Na verdade, o enunciador se dirige a todos aqueles brasileiros que apresentam um comportamento generalizado frente à realidade apresentada na canção que, a seguir, será explorada.

O enunciador fala de uma posição que lhe permite analisar a situação em que se encontra o co-enunciador e fala utilizando um tom crítico com finalidades a alertar o co-enunciador de sua própria realidade. A imagem que o enunciador apresenta ao enunciar é de um homem sábio, pois demonstra que, antes de falar sobre uma determinada realidade, analisou-a de modo a ser capaz de relatar diversas situações e falas que a compõem. Somando-se a esse aspecto, o enunciador também se apresenta severo dada a veemência e a rigidez que perpassa todo o texto.

O enunciador, ao se utilizar da ironia como estratégia discursiva, coloca em cena, além da sua voz, a voz de outro. É possível perceber esse caráter polifônico observando-se que o enunciador não se responsabiliza pelo que diz, mas atribui a outro essa responsabilidade. Na realidade, o enunciador assume as palavras mas não o que é enunciado por meio delas. Ele veicula por meio de suas palavras o dizer de outro com o qual não concorda e, portanto, assume um posicionamento contrário ao expresso nas suas palavras.

Na canção, o enunciador se utiliza de uma variedade lingüística informal, própria dos diálogos entre pessoas íntimas. Por meio dessa linguagem, o enunciador diz o que um outro diz para o co-enunciador fazer. Esse fazer se mostra de forma absurda, contraditória, pois o fato de não ter dinheiro (tutu) acarreta preocupação, no entanto o co-enunciador é aconselhado a não se preocupar; e o fato de estar desempregado pressupõe não ter patrão, contudo o co-enunciador é estimulado a “rezar pelo bem do patrão”. Além disso, o co-enunciador mesmo diante de toda uma situação limite deve mostrar-se satisfeito, otimista e agradecido (*E dizer que está recompensado,/ Você deve estampar sempre um ar de alegria / E dizer: tudo tem melhorado/ E dizer sempre: muito obrigado!*). E é se dizendo, se repetindo “*Você merece, você merece / Tudo vai bem, tudo legal*” que se acaba por fixar uma realidade que, embora indesejada, passa a ser considerada ideal e merecida.

O que o co-enunciador é instruído a fazer não deve ser em função do seu próprio bem-estar, mas visar à satisfação do patrão/da nação. Além disso, o co-enunciador não possui liberdade, pois só deve dizer e fazer o que lhe for ordenado.

Diante do exposto, é possível dizer que o enunciador atribui a responsabilidade do que é dito por meio de suas palavras ao estado brasileiro no momento da ditadura, tendo em vista que era um momento de falta de liberdade de expressão, de subordinação, de autoritarismo e de patriotismo.

Contudo, devemos chamar atenção para o fato de que a ironia não está presente em todo o texto. Os trechos “*São palavras que ainda te deixam dizer / Por ser homem bem disciplinado*” não se configuram como ironia, pois apresentam o caráter ditatorial do governo e essa fala não poderia ser atribuída ao próprio governo, mas a alguém que se posiciona desfavoravelmente a ele.

A ironia nas demais partes do texto pode ser percebida tendo em vista que o enunciador só poderia dizer coisas tão absurdas do ponto de vista lógico se o disse mesmo de forma irônica. Ninguém se manteria na posição de interlocutor ouvindo coisas tão infundadas se não fosse compreendido que o enunciador estava sendo irônico. E, por saber dessa condição, por sua vez, o enunciador não se portaria diferente.

Portanto, se o enunciador, na ironia, assume, na verdade, as palavras e o contrário do que elas dizem, então ele, na canção, diz para o co-enunciador que este está numa situação complicada porque existem pessoas ou um estado de coisas articuladas a fim de que tudo se mantenha exatamente como está. Pois se não é permitido a “você”, ao cidadão comum, trabalhador, (des)empregado, a liberdade de expressão, portanto, o próprio enunciador se

resguardando de ser punido também opta por dizer somente aquilo “que ainda o deixam dizer”.

O enunciador chama o co-enunciador a justamente fazer o contrário do que apresenta no texto irônico, ou seja, busca alertar o co-enunciador para a realidade, e não, fechar os olhos; busca fazer com que o co-enunciador se indigne, e não, se conforme e finja que está tudo bem; busca mostrar que o co-enunciador não merece aquela situação de desemprego, de submissão, de cerceamento de liberdade, e não, que ele a merece e que é boa.

O enunciador não pode ser punido por aquilo que suas palavras veiculam literalmente, pois literalmente não há “nada” que venham a se configurar como um ato de desrespeito, desobediência ou ameaça para o governo. E se o que tem de ameaçador não está expresso na letra da canção, então, é fácil para o enunciador se livrar de acusações, já que faltam provas que atestem que, na verdade, o que ele gostaria de disseminar era o contrário do que as palavras dizem.

Importante observar que, ao mesmo tempo em que se trata de uma conversa, a enunciação também é constituída como um samba. O fato de ser um samba implica toda uma configuração em torno desse diálogo. Os papéis estabelecidos para os protagonistas do diálogo são coerentes com aqueles que os indivíduos assumem quando estão numa roda de samba: de amigos. O tom da conversa é descontraído, com nuances de sarcasmo como se pode perceber em “*Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé / Se acabarem com o teu carnaval?*” e “*Pra ganhar um fuscão no juízo final / E diploma de bem-comportado!*”. As duas primeiras passagens apontam para elementos comuns na vida do co-enunciador, ou seja, a cerveja, o samba e o carnaval. E não é à toa que a cena genérica utilizada para enunciar foi um samba, gênero apreciado pelo co-enunciador. O tom sarcástico presente nos dois últimos trechos é construído a partir da relação entre aquilo que se o enunciador deve fazer e aquilo que ele receberá como recompensa. No final de tudo, o que está reservado como prêmio para aqueles que agiram conforme o exigido é algo irrisório, inesperado: um fuscão e um diploma.

De acordo com o que o enunciador fala para o co-enunciador é possível delinear a imagem deste. A imagem do co-enunciador se configura como a de um brasileiro “que não tem mais *tutu*”, que luta “pela *xepa* da feira”, que aprecia *cerveja, samba e carnaval*, que *reza*, que pode ser denominado por *seu Zé*, que está desempregado e que tem sua liberdade de expressão tolhida. Portanto, é a imagem de um brasileiro comum, trabalhador, que tem seus direitos desrespeitados e é subjugado ao poder de um governo ditador.

Interessante observar as cenas validadas que o enunciador traz para compor a cenografia do diálogo e conseqüentemente nos oferece mais informações sobre a imagem do brasileiro que salta da enunciação. Compondo o diálogo, temos as seguintes cenas às quais a enunciação remete o co-enunciador: a cena de uma feira em que o cliente (co-enunciador) compra a mercadoria que sobrou, mais barata e de qualidade inferior; a cena de uma reza em que o co-enunciador reza pelo patrão; a cena possivelmente de um bar, onde o co-enunciador aprecia cerveja e samba; a cena do carnaval, onde o co-enunciador se diverte; a cena do júízo final, na qual o co-enunciador apresenta-se absolvido; e a cena de uma formatura, em que o co-enunciador recebe um diploma de bem-comportado.

Todas essas cenas são selecionadas pelo enunciador a fim de que o co-enunciador possa facilmente identificá-las e se reconhecer nelas. Dessa forma, além de ser interpelado como um interlocutor de um diálogo, o co-enunciador também é interpelado, respectivamente de acordo com as cenas citadas, como um cliente de feira de baixo poder aquisitivo que compra a mercadoria que sobra em um dia de feira; como alguém religioso; como alguém que gosta de samba, de cerveja e de carnaval; como alguém que passará por um julgamento; e como alguém que será diplomado.

De acordo com o que podemos observar a partir das informações obtidas das análises de diversas dimensões discursivas da canção, a imagem do brasileiro que se apresenta na canção “Comportamento Geral” é a de um brasileiro comum, batalhador, desrespeitado em seus direitos e que não abre mão de um momento de lazer, que é mostrado na canção como o que ainda lhe resta de liberdade, mas que também corre o risco de perder (*Se acabarem com o teu carnaval?*).

4.1.4. Canção “Pois é, seu Zé” (1974)

Ultimamente ando matando até cachorro a grito / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Nas refeições uma chachaça, e às vezes um palito / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Ando tão mal que ando dando nó em pingo d'água / Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa / Mas a plateia ainda aplaude, ainda pede bis / A plateia só deseja ser feliz! / Te vira, te vira, bota um sorriso nos lábios! / De tanto andar na corda bamba eu sou equilibrista / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Mas não me queixo dessa sorte eu sou um comodista / E já me chamam por aí de verdadeiro artista / Pois, a plateia ainda aplaude, ainda pede bis / A plateia só deseja ser feliz.

Essa canção nos é apresentada como uma conversa em que o título corresponde a um turno que sinaliza para a introdução de um tópico. Portanto, a cenografia da canção “Pois é, seu Zé” é uma conversa entre um enunciador que expõe sua atual situação financeira e social a um co-enunciador denominado “seu Zé”.

O enunciador apresenta sua vida como sendo um espetáculo assistido por uma plateia que “aplaude e pede bis”. Interessante notar que na vida narrada pelo enunciador não existe nada que tenha razão para ser aplaudido.

A vida do enunciador é marcada pela difícil situação financeira (“*Nas refeições uma chachaça, e às vezes um palito*”) e pela instabilidade entre a vida e a morte (“*Equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista*”). O fato de estar em constante desequilíbrio faz o enunciador corresponder a sua vida a de sujeitos como o “equilibrista” e o “malabarista”. E o fato de sua vida ser uma atração faz dele um “artista”. No entanto, embora o enunciador diga da sua difícil situação, ele atribui a si mesmo a causa dessa condição, pois reconhece que é um comodista, ou seja, que busca encontrar satisfação na situação em que vive e não procura sair dela.

Importante notar como a plateia é caracterizada no texto: ela se diverte, fica feliz com a infelicidade do outro. Se “a plateia deseja ser feliz” é porque sua vida pode ser associada à daquele que está sendo aplaudido, ou seja, é porque também tem uma vida infeliz. O fato de desejar felicidade implica que ainda não se tem felicidade e que se busca alcançá-la. E, no texto, o assistir ao espetáculo da vida do enunciador é mostrado como uma tentativa, por parte do público, senão de alcançar felicidade, pelo menos, de esquecer a própria infelicidade.

A canção “Pois é, seu Zé” apresenta relações com outros textos e outros tipos de discurso aos quais é remetido o co-enunciador. E, através da análise dessas relações, podemos identificar um pouco do conhecimento que o brasileiro apresentado na canção possui, o que nos ajudará a descrever esse brasileiro.

A canção traz duas expressões populares (“*ando matando até cachorro a grito*” e “*ando dando nó em pingo d’água*”) configuradas como citação e que retomam todas as enunciações daqueles que já disseram essas expressões. O enunciador, ao trazer essas expressões para o texto, pressupõe que o co-enunciador as conheça e, portanto, seja capaz de alcançar o efeito de sentido que se pressupõe instaurar por meio da enunciação, ou seja, o efeito de sentido de que se está passando por uma difícil situação e que se está fazendo o impossível para sobreviver.

Quanto à relação que a canção, que pertence ao discurso literomusical, mantém com outros tipos de discurso, podemos perceber uma referência aos discursos teatral e circense. Com aquele a relação se dá de forma subversiva, pois a cena do teatro trazida para o texto (*E a plateia aplaudindo e pedindo bis*) é apresentada de forma negativa, tendo em vista que a atitude da plateia não condiz com o esperado frente ao espetáculo assistido. A cena da plateia aplaudindo e pedindo bis aponta para um caráter de alienação dessa plateia que toma uma realidade capaz de suscitar crítica e indignação como uma forma de entretenimento e fuga da própria realidade em que vivem.

Já a relação com o discurso circense é feita de maneira captativa já que tanto o “equilibrista” quanto o “malabarista” são referidos exaltando-se sua habilidade de equilíbrio, de sustentação diante de situações difíceis. Mas não só isso, ao declarar-se um comodista, o enunciador outra vez se assemelha a esses artistas, pois, assim como estes vivem da capacidade de equilibrar-se e não lhes interessam situações em que não possam mostrar essa habilidade, também o enunciador tem no desequilíbrio a fonte da sua comodidade.

De acordo com o apresentado na canção pelo enunciador, ele é um brasileiro comum que vive numa situação, ao mesmo tempo, difícil e cômoda. No entanto, ao analisarmos o ethos desse enunciador, podemos verificar se essa imagem construída na enunciação é encarnada pelo enunciador de modo a agir de forma eficiente sobre o interlocutor.

O ethos do enunciador da canção “Pois é, seu Zé” corresponde a de um brasileiro comum, a inferir pela escolha do código de linguagem, ou seja, pelo recorrente uso dos ditados populares, do uso de estruturas sintáticas (“te vira”, “pois é”) e de um vocabulário (“te vira”, “cachaça”, “palito”, “bota”) que fogem à norma culta da língua e por apresentar pouco poder aquisitivo (“Nas refeições uma cachaça, às vezes um palito”, “Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa”). Além de um brasileiro comum, que facilmente poderia ser associado à maioria dos brasileiros, também esse brasileiro apresenta outras marcas: a de encarar a vida de forma descontraída, apesar dos problemas, e a de, mesmo numa situação limite, encontrar motivação para continuar. Dessa forma, percebemos que há uma coerência entre o modo de enunciar do enunciador e a enunciação, o que possibilita a eficácia do discurso sobre o interlocutor.

Somando-se às informações até agora colhidas por meio da análise de algumas dimensões discursivas, apresentamos algumas considerações sobre as condições de produção do discurso em questão. Precisamos lembrar que o compositor da canção “Pois é, seu Zé” faz

parte de um posicionamento dentro do campo da música brasileira (o posicionamento MPB) que se destacou, no período da ditadura militar no Brasil (1964-1984), por trazer questionamentos acerca da então situação do país. Gonzaguinha, desde o início de sua carreira, optou por veicular em suas canções um posicionamento que ia de encontro ao que o sistema propunha na época. Por isso, teve inúmeras canções censuradas. Para que suas canções fossem liberadas sem que, no entanto, precisasse deixar de criticar a situação do Brasil naquele momento, Gonzaguinha, assim como muitos artistas da época, utilizou-se de inúmeras estratégias discursivas, deixando nas entrelinhas o seu “recado”.

No ano de composição e lançamento dessa canção (1974), o Brasil estava passando pelo período mais duro e repressivo da ditadura militar: “os anos de chumbo”. Dessa forma, podemos pensar que a situação em que se achavam os brasileiros era realmente, para muitos, aquela descrita na canção. Era uma situação limite, na qual, realmente, precisava-se “matar cachorro a grito” e “dar nó em pingo d’água”. Na letra, também é possível perceber o famoso jeitinho brasileiro de driblar a dificuldade, sem no entanto conseguir resolvê-la, é o viver como “equilibrista”, como “malabarista”, é viver na incerteza, é ser acomodado, é ser “comodista” e não se “queixar da sorte” já que de qualquer forma se vive. Enquanto se faz toda uma sorte de “arte” para viver numa condição insustentável, há aqueles que consideram tudo isso um espetáculo, a platéia, e torce para que tudo permaneça como está e “ainda aplaude e pede bis”.

Embora, o locutor diga “mas não me queixo dessa sorte eu sou um comodista”, vê-se na canção uma forma de se alertar para aquilo que vem sendo o entretenimento do brasileiro, para aquilo que vem desviando o brasileiro da realidade e fazendo-o esquecer que o que é apresentado como ficção é a realidade de muitos brasileiros.

Na cenografia, se não bastasse a platéia aplaudir uma realidade injusta, o enunciador ainda se mostra satisfeito com a sua situação e retira a culpa de quem quer que seja e assume sozinho a responsabilidade. A cenografia do diálogo é construída de modo que o ouvinte perceba não só a atitude absurda da platéia, mas também o agir criticável do enunciador, e, dessa forma, possa refletir que papel ele mesmo ouvinte tem assumido e busque compreender a complexidade que envolve essas realidades.

A construção da imagem do brasileiro é delineada nessa canção através de uma conversa (cenografia) que possibilita o enunciador um dizer específico sobre um determinado assunto (sua situação) e um modo dizer que se vale de uma linguagem coloquial, marcada por

ditados populares. Além disso, a imagem do brasileiro se configura na canção por meio da referência a cenas de outros discursos. Na canção, podemos vislumbrar imagens de dois tipos de brasileiros: a imagem de um brasileiro cuja vida serve de espetáculo e a imagem de um brasileiro que assume o lugar de plateia, embora esta possa ter sua vida identificada com a apresentada no espetáculo.

4.1.5. “Se meu time fosse campeão” (1979)

Pegou a bandeira do time contrário e queimou. / Chamou o juiz de ladrão, nem o santo escapou. / Lembrou da batalha da vida e se descabelou. / Até que no fim da partida a pelota entrou... / E ele gritou "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!" / Botou um sorriso na fome e se mandou pro bar. / Esqueceu o cansaço da luta e foi lá bebemorar. / "Nem ligo se tô atrasado no meu aluguel... / E daí, se aliança da nega tá lá no penhor? / Por mim, que se dane o gringo, o banco e o papel... / Tem birita de sobra no copo, acabou minha dor..." / E ele gritava "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!" / Hoje eu só quero saber da comemoração, / e nem quero pensar: se meu time não fosse campeão / - sorrindo ele me segredou / nós fazia uma revolução.

A canção “Se meu time fosse campeão” nos é apresentada como uma conversa na qual o enunciador apresenta ao co-enunciador (ouvinte) a atitude de um torcedor frente a uma partida de futebol que culminou com a vitória do time deste torcedor. Na canção podemos perceber duas outras situações de enunciação no interior dessa conversa. A essas duas situações de enunciação chamaremos de 2 e 3. Na situação de enunciação 2 (“*Chamou o juiz de ladrão, nem o santo escapou*”, *E ele gritou "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!"*), que é a primeira apresentada na situação de enunciação 1, temos o torcedor como enunciador e como possíveis co-enunciadores, outros torcedores, os jogadores, o juiz (“*Chamou o juiz de ladrão, nem o santo escapou*”), dentre outros presentes no estádio (ou campo, quadra, etc), lugar onde se encontram o enunciador 2, o torcedor, e o(s) co-enunciadores 2. E o momento da enunciação é o de uma partida de futebol a inferir pela fala dos enunciadores 1 e 2.

A situação de enunciação 3, que também está dentro da 1, se passa em um bar (“*Botou um sorriso na fome e se mandou pro bar. / Esqueceu o cansaço da luta e foi lá bebemorar*”), tem como momento a comemoração da vitória de um time de futebol logo após o jogo e apresenta como enunciador um torcedor do time campeão e, como co-enunciador alguém que estava presente no bar e a quem o torcedor segredou sorrindo “nós fazia uma

revolução” depois de pensar na possibilidade do seu time não ter sido campeão. Relacionando às três situações, o enunciador da situação 2 é o mesmo da 3, e o co-enunciador da 3 é o sujeito que assume o papel de enunciador na situação 1 e ainda pode ser considerado um dos co-enunciadores da situação 2 tendo em vista que na situação 1 ele, agora na posição de enunciador, relata com propriedade as atitudes do torcedor, demonstrando que também estava presente durante a partida de futebol, próximo ao torcedor vendo-o e ouvindo-o.

Portanto a situação de enunciação 1 (cenografia) é uma conversa em que o enunciador, alguém que possivelmente esteve presente nas situações 2 e 3, relata a um co-enunciador (o ouvinte da canção) momentos e falas de um terceiro sujeito excluído da dupla de coenunciadores, a saber um brasileiro fanático por futebol que foi assistir a uma partida de futebol e depois foi comemorar em um bar a vitória do seu time. A imagem do torcedor brasileiro que é delineada na situação 1 para o ouvinte se apoia nas informações das situações 2 e 3 trazidas para a 1 pelo enunciador. Ou seja, durante a conversa com o ouvinte, o enunciador 1 poderia ter lançado mão de vários outros momentos e de várias outras falas do torcedor a fim de tecer o conteúdo da conversa em relação às situações referidas, no entanto o enunciador selecionou as apresentadas na cenografia da canção e que agora analisaremos mais de perto com o intuito de perceber a imagem do brasileiro que se constitui e é veiculada nessa canção.

O enunciador 1 ao decidir falar para um co-enunciador sobre um torcedor é porque algo neste torcedor lhe chamou atenção e merecia ser contado, comentado. Pelo modo como o enunciador se refere ao torcedor, este não lhe era uma pessoa íntima, um amigo, por exemplo. Isso porque ao se referir ao torcedor, em nenhum momento o enunciador o chama pelo nome, mas utiliza o pronome “ele”, embora no final o enunciador diga que o torcedor lhe segredou algo, o que pressuporia uma relação de proximidade. Contudo, ao considerar que ambos estavam num bar e que o torcedor possivelmente já havia ingerido bebida alcoólica (*‘Tem birita de sobra no copo, acabou minha dor...’*) essa atitude pode ser considerada de despojamento (*“sorrindo ele me segredou”*) e não, de intimidade.

Pressupondo, pela descrição feita, que o enunciador 1 estava no “estádio” próximo ao torcedor aquele teve sua atenção despertada por uma atitude de fúria e fanatismo deste torcedor, ou seja, a atitude de “pegar a bandeira do time contrário e queimar”. O fato de ter desmoralizado o juiz, dentre outros, chamando-o de “ladrão” também pode ter chamado a atenção do enunciador. Entretanto, o fato do torcedor ter se desesperado ao lembrar dos problemas da vida durante uma partida de futebol na qual o seu time estava jogando pode ter

sido mais notório do que os episódios anteriores. Esses acontecimentos se derão durante a partida o que demonstra que o momento do jogo foi de muita tensão que só foi aliviada no fim da partida quando “a pelota entrou”. O gol e a consequente vitória do time trouxe para o torcedor uma euforia que o fez, inclusive, esquecer do “cansaço da vida” e da “fome” e ir comemorar em um bar ou “bebemorar”.

No bar, o torcedor expõe um pouco mais sobre sua vida. Além da fome e do cansaço, o torcedor está com o aluguel atrasado e com a aliança da mulher penhorada. Mas naquele momento, esses problemas não importavam, pois sua dor, tristeza seria sanada através da bebida que se mostrava de sobra no copo (*‘Tem biritá de sobra no copo, acabou minha dor...’*).

O futebol e a bebida aparecem como elementos que fazem o torcedor fugir da sua dura realidade e que aparecem como estreitamente interligados, ou seja, a vitória do seu time merece ser comemorada e essa comemoração inclui a presença de bebida.

Ainda no final da canção, o torcedor diz que faria uma revolução caso o seu time não tivesse sido campeão. A vida do torcedor se mostra repleta de problemas, contudo ele faz questão de esquecê-los e não fala em causa ou resolução para eles. Já em relação ao seu time de futebol ele aponta que uma revolução poderia ser a saída para resolver, para mudar o resultado de uma partida de futebol, para mudar um estado de coisas.

A fala do torcedor que o enunciador traz para o texto demonstra que o torcedor compreende o sentido de uma revolução e que tem “capacidade” de ser um revolucionário, a perceber pelas atitudes do mesmo durante a partida de futebol, ou seja, a atitude de agir e de falar contra aqueles que parecem dificultar a obtenção de um resultado pretendido, almejado.

Algumas informações sobre esse brasileiro apresentado como torcedor na cenografia podem ser apreendidas através da análise do seu modo de enunciar, ou seja, do seu *ethos*. Dessa forma, deter-nos-emos agora na imagem construída pelo torcedor ao enunciar. Durante a partida de futebol o torcedor chama o juiz de “ladrão” o que implica que se trata de um torcedor espontâneo, que extravasa o que pensa, adepto daqueles que utilizam palavras grosseiras em momentos de entusiasmo. A espontaneidade e o extravasamento também podem ser percebidos através da comemoração no momento do gol quando o torcedor grita “Gol” e “*Salve o meu time querido, do meu coração!*”.

Por meio das seguintes falas *“Nem ligo se tô atrasado no meu aluguel... / E daí, se aliança da nega tá lá no penhor? / Por mim, que se dane o gringo, o banco e o papel... / Tem*

birita de sobra no copo, acabou minha dor..." / E ele gritava "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!" / Hoje eu só quero saber da comemoração, / e nem quero pensar: se meu time não fosse campeão / - sorrindo ele me segredou / nós fazia uma revolução" o torcedor se mostra um homem disposto a, nem que seja por um momento, esquecer dos problemas e se divertir. Também essas falas nos apontam para um homem de baixo poder aquisitivo, tendo em vista que mora de aluguel, que está endividado, que o bem de maior valor a penhorar é uma aliança, que foi comemorar em um bar e tomar cachaça ("birita"), bebida popular, barata. Além disso, esses trechos nos informam que esse homem tem um nível de escolaridade baixo já que a linguagem utilizada, embora considerando-se a situação enunciativa, foge à norma culta por apresentar desvios de concordância ("nós fazia uma revolução"), expressões e vocabulário marcadamente populares ("nem ligo", "e daí", "que se dane", "nega", "birita") e abreviações ("tô", "ta").

O *ethos* do enunciador 1 se configura como um *ethos* descontraído a perceber pelo uso das seguintes expressões e palavras com sentido conotativo "nem o santo escapou", "se descabelou", "a pelota entrou", "Botou um sorriso na fome e se mandou pro bar", "foi bebemorar" que denotam uma intenção de também descontrair o co-enunciador e tornar a conversa interessante, agradável.

O código de linguagem selecionado pelo enunciador 1 a fim de validar o sentido que se pretende instaurar por meio da cenografia do discurso é uma linguagem coloquial, despojada coerente com o gênero através do qual se enuncia, ou seja, o samba, quase sempre leve, bem-humorado. O samba, configurado como cena genérica dessa canção, contribui com o sentido desse discurso, pois não é simplesmente uma moldura da cenografia ou do conteúdo que se pretende fundar, mas é constitutivo dos dois. Culturalmente no Brasil existe uma relação muito íntima entre o futebol e o samba, considerados como paixões nacionais. É comum entre os brasileiros, após uma partida de futebol, participar de um samba que, por sua vez, pressupõe, na maioria das vezes, a reunião de amigos num bar e o consumo de bebidas. Portanto, a escolha do gênero foi ao encontro do que o ouvinte (o coenunciador) já esperava ao se tratar de uma canção que aborda o assunto futebol.

Além pressupor uma cenografia e uma cena genérica, a canção também pressupõe um discurso que, no caso, é o discurso literomusical brasileiro que, como já vimos, tem caráter constituinte, ou seja, funda os atos de uma coletividade. Sendo o discurso literomusical brasileiro constituinte ele apresenta diversos posicionamentos aos quais os artistas aderem ou os quais os artistas fundam. O posicionamento ao qual o compositor e intérprete da canção

“Se meu time fosse campeão” pertence é a MPB que se pretende o representante de toda a Música Popular Brasileira, dentre outros motivos, porque busca construir um conceito de brasilidade. A canção “Se meu time fosse campeão” apresenta essa busca tendo em vista que ela constitui e veicula a imagem de um brasileiro, mais especificamente de um brasileiro fanático por futebol.

Os membros da MPB, principalmente durante o período da ditadura militar brasileira, utilizaram suas canções como importante veículo de protesto contra o estado de coisas vigentes e Gonzaguinha destacou-se por ser um dos artistas mais atuantes nesse sentido. A canção “Se meu time fosse campeão” retrata bem uma realidade nacional do momento. O futebol foi utilizado pelo governo como mais um elemento de alienação, desfocando a atenção dos brasileiros dos problemas para o entretenimento, como é possível observar na canção citada.

De acordo com as informações extraídas da canção, podemos dizer que a imagem do brasileiro que é constituída e, ao mesmo tempo, veiculada é a de alguém brasileiro que vive numa situação socioeconômica precária, que é fanático por futebol e encontra neste, assim como na bebida, uma maneira de fugir dos problemas e não tenta resolvê-los. Tendo em vista o papel de conscientização da MPB e o caráter de valorização da brasilidade, do nacional, a canção “Se meu time fosse campeão”, por meio deste brasileiro expresso na canção, busca não uma exaltação de suas atitudes, mas alertar, chamar a atenção dos ouvintes, mostrando que essas atitudes não estão isoladas em um único brasileiro, mas que são bastante comuns e que devem ser repensadas não no intuito de criticar a prática do futebol ou do divertimento, mas de alertar para o fato de que o entretenimento não deve fazer o indivíduo se alienar de sua situação, impedindo-o de realmente lutar para que uma realidade nacional melhor seja instaurada.

4.1.6. “Artistas da vida” (1979)

Vozes de um só coração / Igual no riso e no amor / Irmão no pranto e na dor / Na força da mesma velha emoção / Nós vamos levando este barco / Buscando a tal da felicidade / Pois juntos estamos no palco / Das ruas nas grandes cidades / Nós os milhões de palhaços / Nós os milhões de arlequins / Somos apenas pessoas / Somos gente, estrelas sem fim / Sim Somos vozes de um só coração / Pedreiros, padeiros, coristas, passistas, / Malabaristas da

sorte, todos, João ou José / Sim, nós, esses grandes artistas da vida / Os equilibristas da fé! / Pois é...

A canção “Artistas da vida” tem como cenografia uma espécie de conversa sobre a vida dos “artistas da vida”, ou seja, o ouvinte (interlocutor virtual da canção) ao ouvir a canção é interpelado como interlocutor de uma conversa e não, como consumidor, aluno, filho, etc . O enunciador dessa cenografia apresenta sua vida como igual a de tantos outros que como ele desempenham a “profissão” de “artistas da vida”.

Os conceitos que o dicionário Aurélio apresenta para “artista” são: Que revela sentimento artístico; Diz-se do indivíduo talentoso; Pessoa que se dedica às belas-artes; Aquele que faz da arte meio de vida; Artesão, artífice.

Pelo menos dois desses conceitos podem ser considerado na canção: artista enquanto “aquele que faz da arte meio de vida” e artista enquanto “indivíduo talentoso”. O primeiro sentido encontra uma ancoragem nas seguintes palavras: palco, palhaços, arlequins, malabaristas e equilibristas, pois todas convergem para a construção de um contexto do mundo artístico circense. Importante notar que neste conceito de artista que estamos abordando poderiam ser referidas diversas outras profissões como poetas, músicos, pintores, atores, no entanto as que estão presentes na canção são aquelas que apontam para um mundo artístico marginal, de menor relevância e credibilidade em relação ao reconhecimento do mundo que envolve essas outras artes.

Os artistas apresentados na canção podem ser divididos em dois grupos: o daqueles que tem como objetivo fazer o público rir (palhaços e arlequins) e o daqueles que tem por objetivo apresentar equilíbrio em situações difíceis. Contudo, esses artistas tem muitas características em comum e uma delas é a de levar, seja por meio da graça ou do equilíbrio, felicidade, diversão ao público que decide prestigiá-los. No entanto, na canção, o que é ressaltado é que eles buscam “ a tal da felicidade”, ou seja, embora essas pessoas levem felicidade aos outros elas mesmas não conhecem a felicidade tendo em vista que ainda a buscam e que não a conhecem a notar pela forma como a caracterizam “a tal”.

O outro sentido de “artista” que gostaríamos de observar, ou seja, o de “indivíduo talentoso” se fundamenta nestas passagens: “*Nós vamos levando este barco*”, “*Somos apenas pessoas / Somos gente, estrelas sem fim / Sim Somos vozes de um só coração / Pedreiros, padeiros, coristas, passistas,*”, “*todos, João ou José*” que apontam para a ideia de que se trata de pessoas “comuns”, mas porque desenvolvem habilmente determinada tarefa são metaforicamente comparadas a artistas.

Embora seja possível perceber esses dois sentidos para “artista”, a canção nos leva a notar que todos (palhaços, alerquins, malabaristas, equilibristas, pedreiros, padeiros, coristas, passistas) são “artistas da vida”. Se pensarmos que existem “artistas do circo”, “artistas do teatro”, “artistas do canto” e que o circo, o canto, o teatro configuram-se em artes, então a vida em “artistas da vida” é também tomada como uma arte e aqueles que atuam nela são considerados artistas. Contudo, a canção não se refere a todos os artistas da vida, mas somente aqueles que, embora desempenhem papéis fundamentais, muitas vezes não recebem os aplausos, o reconhecimento devido.

Importante notar que as profissões (os papéis) referidas na canção são normalmente desempenhadas por pessoas com baixo nível de escolaridade e são pouco remuneradas, o que talvez explique o tipo de reconhecimento que recebem, pois numa sociedade capitalista como a nossa o indivíduo normalmente é reconhecido pelo salário que recebe e pelo nível de escolaridade que tem. A situação dessas pessoas podem ser verificadas através de “Nós vamos levando este barco” que indica que essas pessoas vivem numa situação difícil, mas que não desistem, seguem em frente “Buscando a tal da felicidade”.

A imagem que conseguimos apreender desses “artistas da vida” é construída pelo enunciador presente na canção que, na realidade, se apresenta como um desses artistas. Dessa forma, o modo de enunciar desse “artista da vida” muito nos informa a respeito da imagem desses brasileiros caracterizados como “artistas da vida”. Buscaremos, agora, analisar o *ethos* (imagem que o enunciador constroi de si ao enunciar) desse enunciador a fim de delinear melhor a imagem desses brasileiros.

O enunciador ao se dirigir ao co-enunciador o faz de forma emocionada, utilizando uma linguagem poética, metafórica, artística, coerente com o seu papel de artista. Ele empresta a sua voz a todos aqueles que com ele se identificam, ou seja, a todos que trabalham, desempenham seu papel na vida de forma talentosa, mas que não recebem um justo reconhecimento e, por isso, tem de se submeter a uma situação socioeconômica difícil.

É possível perceber ainda o tom de humildade com que o enunciador se refere aos artistas da vida nas seguintes passagens “Somos apenas pessoas / Somos gente, estrelas sem fim” em que chama atenção para o fato de, independente do papel que assumam, são, antes de mais nada, pessoas, gente e, somente por essa razão, já mereciam ser valorizados, reconhecidos enquanto tal.

Embora os “artistas da vida” citados na canção, na maioria das vezes, apresentem um nível de escolaridade baixo, o que implica, quase sempre, o não domínio da norma padrão da

língua, o enunciador ao falar demonstra habilidade com a linguagem culta, destoando um pouco do esperado.

Dessa forma, o recorte da língua escolhido para enunciar (o código de linguagem) nesta canção é a linguagem culta que, embora fuja do padrão de linguagem utilizado pela maioria dos profissionais citados na canção, está em acordo com a ideia de valorização dos “artistas da vida” e com a ideia de se desconstruir a própria imagem que esses profissionais tem perante a sociedade de que são “ignorantes”, “analfabetos”.

Ao analisarmos a cenografia dessa canção, não podemos perder de vista que ela é parte de duas outras cenas: a cena genérica e a cena englobante. Como cena genérica essa canção apresenta o samba e como cena englobante, o discurso literomusical brasileiro. Ao ser veiculada uma cenografia que busca exaltar pessoas que vivem numa situação instável, buscando equilibrar-se como é o caso daqueles que estão em um barco (Nós vamos levando este barco), dos malabaristas, dos equilibristas, dos passistas, dos pedreiros (equilibrando-se em andaimes, escadas), então o samba parece ser o gênero ideal para veicular essa cenografia, tendo em vista que ele, através da dança, reflete esse próprio desequilíbrio do corpo. Além disso, a escolha do gênero samba por parte do enunciador reflete o fato do enunciador representar milhões de brasileiros e o samba ser um gênero de grande alcance entre os brasileiros; e o fato do enunciador ser da cidade e o samba ser um gênero predominantemente urbano, dada a sua origem e o contexto e os temas que normalmente são abordados nas canções.

O discurso ao qual a cenografia e o gênero da canção estão vinculados caracteriza-se por pretender fundamentar os atos daqueles que ouvem esse discurso e se identificam com o que é veiculado nas canções. Dessa forma, ao se caracterizar determinados profissionais como artistas da vida busca-se, então, valorizar esses profissionais, elevar sua autoestima e, ao mesmo, chamar a atenção para suas condições de trabalho e para a falta de reconhecimento a que eles são submetidos.

Diante do exposto, os brasileiros configurados na cenografia da canção são profissionais que são caracterizados como “artistas da vida” tendo em vista que assumem papéis na vida e os desempenham driblando muitas dificuldades, mas, embora traga muitos benefícios ao público, não recebem o devido reconhecimento por essa plateia.

4.1.7. “Bom dia” (1985)

Apesar de tudo estamos vivos / Pro que der e vier prosseguir / Com a alma cheia de esperanças / Enfrentando a herança que taí / (meu Deus do céu) / Nós atravessamos mil Saaras / E eu nunca vi gente melhor pra resistir / A tanta avidez, a triste estupidez / Ao cada um por si, ao brilho da ilusão / Digo na maior - melhores dias virão / É um desejo deste enorme coração / E vamos cuidar das úlceras / E vamos tratar dos pústulas / Justiça remédio sensacional / Para levantar nossa moral / E pra encrementar o ânimo / E pra fortalecer o fôlego / Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional / Bom dia, bom dia, bom dia / Alegria, alegria, alegria / Bom dia, bom dia, bom dia / Taí o que a gente merecia (pra começar).

A canção “Bom dia” foi lançada em 1985, no final da ditadura militar que terminaria “definitivamente” com a promulgação da nova Constituição em 1988. Essa canção, a começar pelo título, aponta para um novo amanhecer, para um novo tempo que virá após um atual momento de “tanta avidez” e de “tanta estupidez”, enfim, de ditadura.

O enunciador se comunica com o co-enunciador (ouvinte) através de uma conversa (cenografia) na qual expressa seu ponto de vista sobre o momento em que estão vivendo: momento de superação, de esperança, de resistência, de “Saras”, de ditadura militar; e sobre o que almeja para o futuro: melhores dias, alegria, “um vinho constituinte bem popular”, ou seja, uma constituição que realmente atendesse aos direitos da população.

Durante a conversa, o enunciador apresenta algumas características daqueles brasileiros que sofreram, assim como ele, os reveses da ditadura militar. Esses brasileiros são mostrados como pessoas resistentes a dificuldades e dispostas a superar novos obstáculos (Apesar de tudo estamos vivos / Pro que der e vier prosseguir); são pessoas esperançosas, apesar do sofrimento (Com a alma cheia de esperanças); são pessoas que estão doentes com úlceras e pústulas, mas que afetam a “alma” e não, o corpo, já que o remédio para curá-los é a “Justiça” (E vamos cuidar das úlceras / E vamos tratar dos pústulas / Justiça remédio sensacional) e “um vinho constituinte bem popular” (Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional); são pessoas que, embora tenham ainda ânimo e fôlego, precisam que eles sejam “encrementados” e “fortalecidos” também através de “um vinho constituinte bem popular”; e são pessoas que merecem “alegria” e “bom dia”.

Além de todas essas características, também podemos chegar a outras do enunciador através da análise do seu *ethos*. Conhecida a imagem que o enunciador constroi ao falar, é

possível que possamos estendê-la em alguns aspectos a dos outros a quem o enunciador está representando por meio do pronome “nós”.

Para falar, o enunciador se utiliza de uma linguagem informal a perceber pelo uso de abreviações (Pro que der e vier prosseguir, Enfrentando a herança que taí, E pra encrementar o ânimo), de expressões populares (Pro que der e vier, cada um por si, Digo na maior, levantar nossa moral, pra encrementar o ânimo), e da repetição de conectivo (E eu nunca vi gente melhor pra resistir, E vamos tratar dos pústulas, E vamos cuidar das úlceras, E pra encrementar o ânimo, E pra fortalecer o fôlego). O uso de uma linguagem assim caracterizada aponta para um enunciador desprendido de amarras, preocupado em se fazer entender.

A linguagem utilizada também se caracteriza por seu caráter figurativo, como podemos perceber nas seguintes passagens “Com a alma cheia de esperanças”, “Nós atravessamos mil Saaras”, “Justiça remédio sensacional”, “Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional”. Essa figurativização dar a conhecer um enunciador sensível e atento à realidade e com capacidade de relacionar conhecimentos a fim de se tornar compreensível para o seu interlocutor e despertar a sensibilidade deste.

Além disso, podemos ainda dizer que o enunciador se mostra bastante otimista (Digo na maior - melhores dias virão / É um desejo deste enorme coração), extasiado com a capacidade de resistência a dificuldades do brasileiro ((meu Deus do céu) / Nós atravessamos mil Saaras / E eu nunca vi gente melhor pra resistir) e inteirado de sua realidade (Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional).

Portanto, a imagem que o enunciador da canção “Bom dia” apresenta ao enunciar é a de um brasileiro porta-voz de um grande número de brasileiros que juntamente com ele sofrem as injustiças da ditadura militar; e é a imagem de um brasileiro que, consciente de sua realidade, decide expressar o que pensa sobre esses brasileiros e sobre a ditadura. E, por meio dessa consciência demonstrada, as informações que o enunciador apresenta ao interlocutor/ouvinte ganham um aspecto de veracidade, de confiabilidade.

De acordo com o que expusemos até aqui, a imagem desses brasileiros estão sendo veiculadas por meio de um enunciador, com um ethos que suscita credibilidade, que utiliza uma espécie de conversa a fim de estabelecer uma interação com o interlocutor. Contudo, além dessa cenografia, duas outras cenas contribuem para a figurativização desses brasileiros: a cena genérica e a cena englobante.

Percebamos que em torno da cenografia existe uma genérica que é o samba. Portanto, o co-enunciador, além de ser interpelado como o interlocutor de uma conversa, também o é

como ouvinte de samba, o que implica que o samba é constitutivo da imagem veiculada na canção. O samba que constitui a cena genérica é alegre, cantado com entusiasmo, o que contribui para a construção da imagem presente na cenografia, ou seja, positiva, viva, esperançosa, que quer ter sua moral, seu ânimo e seu fôlego elevados e fortalecidos.

A cena genérica samba e a cenografia conversa presentes na canção fazem supor um tipo de discurso que, no caso, é o discurso literomusical brasileiro que, como vimos, pretende fundamentar os atos coletivos. Dessa forma, podemos entender que, ao delinear a imagem desses brasileiros, ressaltando sua fortaleza, ao apresentar características negativas da ditadura militar e ao apontar soluções (“Justiça” e “Uma constituição bem popular”) para os males da nação, então, não simplesmente busca-se apresentar um estado de coisas, mas apontar maneiras de ser e de agir que venham se tornar realidade entre aqueles que ouvem a canção.

Podemos pensar que muitos dos brasileiros que sofreram com a ditadura não apresentavam essas características presentes na canção, contudo ao ouvir sua imagem sendo figurada de uma maneira positiva, de modo a ressaltar suas qualidades, seus aspectos de “heróicos”, através de um discurso que pode ganhar dimensões incalculáveis e ter um grande impacto é preferível assumir essa imagem e até se esforçar para alcançá-la, assim como também, identificados com essa imagem, também compartilhar do desejo por “Justiça” e por uma “Nova Constituição”.

4.1.8. “Tem dia que de noite é assim mesmo” (1983)

E quem não quer a alegria? / E quem não quer a felicidade? / E quem não quer o coração batendo / Sem qualquer dificuldade? / E quem não quer o carnaval / Pela vida o tempo inteiro? / É claro que quero tudo isso e muito mais / Porque eu sou brasileiro / Brasileiro, bratuqueiro / Bragulheiro, baderneiro / Bandoleiro - sou o que você quiser / Mas quero tudo aquilo / Que eu tenho de direito / É o direito de qualquer Zé / (ou será que não é?!)

A canção “Tem dia que de noite é assim mesmo” chega até o ouvinte como uma espécie de conversa em que o enunciador faz algumas indagações para o co-enunciador e, para as quais, o próprio enunciador já traz também algumas respostas.

Essas indagações são desafiadoras, no sentido de encontrar alguém que dê uma resposta contrária ao que o enunciador estava esperando, e, ao mesmo tempo, indutoras de resposta já que as perguntas, do modo como foram formuladas, induzem o interlocutor a um

tipo de resposta. As perguntas apontam para uma resposta óbvia, pois é consenso entre todos almejar alegria, felicidade, um “coração batendo sem qualquer dificuldade” e “o carnaval pela vida o tempo inteiro”. E o próprio enunciador já apresenta a resposta que ele mesmo espera do interlocutor e justifica sua resposta dizendo que tem direito a “tudo isso e muito mais” porque ele é brasileiro. Portanto, o fato de ser brasileiro justifica o querer “tudo isso e muito mais”.

Durante a conversa, o enunciador se dirige ao co-enunciador através do pronome de tratamento “você” a quem se mostra hostil e de quem parece cobrar o cumprimento dos seus direitos. O fato do enunciador cobrar seus direitos enquanto brasileiro nos informa que este “você”/interlocutor designa o estado brasileiro que é quem pode prover a fim de que os direitos dos brasileiros se façam cumprir. Essa constatação também encontra fundamento quando consideramos algumas das condições de produção dessa canção como o posicionamento que o seu autor assume dentro do campo da Música Popular Brasileiro e o momento histórico de sua produção. A começar por este, a canção “Tem dia que de noite é assim mesmo” foi composta e lançada em 1983, a dois anos do fim da ditadura militar, quando o Brasil apresentava grandes problemas, como a alta inflação e a recessão; quando a oposição ganhava terreno com a criação de novos partidos e o fortalecimento de sindicatos; e quando o povo já não suportava mais tanta injustiça.

Diante de um governo ditatorial, explica-se o fato de muitos direitos dos cidadãos comuns serem ignorados e/ou violados, principalmente quando esses brasileiros são vistos pelo governo como “bratuqueiro”, “bragulheiro”, “baderneiro” e/ou “bandoleiro”. Esses adjetivos são usados pelo enunciador para apresentar o modo negativo como é visto pelo seu interlocutor. De acordo com o que é apresentado na canção, o ser “bratuqueiro”, “bragulheiro”, “baderneiro” e/ou “bandoleiro” poderia justificar, por parte do interlocutor, o impedimento ao acesso aos direitos, contudo o enunciador diz que até aceita ser assim denominado, mas não abre mão dos seus direitos, até porque os direitos a que o enunciador reivindica mostram-se como essenciais, básicos, conforme o que nos diz a passagem “É o direito de qualquer Zé”.

Considerando-se o posicionamento que Gonzaguinha assume no campo discursivo da Música Popular Brasileira, podemos afirmar que na canção “Tem dia que de noite é assim mesmo” a imagem desse brasileiro que conhece seus direitos e os reivindica é constituída tendo-se em vista um momento específico da história do Brasil: o período da ditadura. Durante esse período, as artes de um modo geral e especialmente a música serviram de veículo de denúncia das injustiças sociais e de conscientização.

Os integrantes do posicionamento MPB, como o era Gonzaguinha, se destacaram ao apresentar em suas canções denúncias e críticas à ditadura e os anseios da população que sofria com o regime. Na canção em análise, temos a apresentação dos anseios de todos aqueles brasileiros identificados como “bratuqueiro”, “bragulheiro”, “baderneiro”, “bandoleiro” ou simplesmente como “Zé”.

Como no período da ditadura a liberdade de expressão era tolhida e as reivindicações eram proibidas, a canção, embora sob a mira da censura, era um bom meio para expressar idéias e incentivar atitudes tendo em vista que sendo uma prática artística e valendo-se de uma linguagem figurada não poderia ser avaliada enquanto “realidade”, como uma ficção, ou seja, como a expressão de “fatos” que só passam a existir com a própria canção. Além disso, o potencial de alcance e de aceitação da música entre os brasileiros é inquestionável o que faz dela um excelente e poderoso veículo de idéias, sentimentos, crítica, desejos... como pode ser percebido na canção em foco.

Ainda em relação à cenografia, analisemos duas de suas dimensões: o *ethos* e o código de linguagem, a fim de melhor esboçar a imagem do brasileiro que o enunciador quer veicular. Ao analisar o *ethos*, pretendemos verificar que imagem o enunciador constrói de si ao dialogar com o interlocutor. O enunciador utiliza uma linguagem dentro da norma padrão, o que o caracteriza como culto; a sua fala é repleta de perguntas, o que aponta para um perfil de questionador, de alguém que reflete sobre a realidade; além de apresentar questionamentos também traz respostas e justificativas para os mesmos dando a conhecer alguém coerente, racional; também apresenta seu lado irônico a perceber pelos dois últimos versos; além disso, faz um trocadilho nas palavras “bratuqueiro” e “bragulheiro” fazendo-as se aproximar da ortografia de “brasileiro” e, quem sabe, até tomar uma pela outra como sinônimos demonstrando, assim, algo que é próprio do brasileiro; também o uso das palavras “baderneiro” e “bandoleiro” parecem querer atingir esse efeito de sentido, dada a semelhança ortográfica entre elas e “brasileiro” assim como com as duas outras anteriormente citadas.

Assim como o *ethos* aparece imbricado à cenografia, o código de linguagem também é indissociável do sentido que se quer construir discursivamente, além de demonstrar o posicionamento que o autor assume dentro de determinado campo musical e de ser devidamente selecionado com vistas a validar o que o enunciador pretende instaurar por meio do discurso. No caso da canção “tem dia que de noite é assim mesmo”, o recorte da língua que se escolheu para enunciar é a linguagem padrão do português o que está de acordo com a imagem que o próprio enunciador quer construir de si mesmo (do brasileiro), ou seja, a

imagem de alguém instruído dos seus direitos, que sabe de quem cobrá-los e que os reivindica, inclusive antecipando respostas e já contra-argumentando.

Falamos até agora de uma das cenas que compõem a canção: a cenografia, que é contida de uma conversa, na qual aparece a voz do enunciador. Contudo, essa canção apresenta duas outras cenas que interagem com a cenografia e atuam de forma constitutiva no conteúdo da canção e, por sua vez, na imagem desse brasileiro que luta por seus direitos, que deseja alegria, felicidade, um “coração batendo sem qualquer dificuldade” e “o carnaval pela vida o tempo inteiro”.

A cena genérica da canção “Tem dia que de noite é assim mesmo” é um samba alegre, cantado com entusiasmo o que contribui para a construção da imagem do brasileiro mostrado na cenografia, ou seja, que ambiciona alegria, felicidade, o carnaval. Percebam que o enunciador ao enunciar por meio de um samba vibrante dá a entender o seu apreço tanto pela alegria quanto pelo carnaval, e o próprio samba cantado atesta esse ar de alegria.

Na canção é possível perceber que tanto a cenografia valida a cena genérica (o samba) como a cena genérica valida a cenografia. Esse movimento recíproco se dá quando a cenografia, por sua vez, faz referência ao carnaval, festa onde o gênero samba prevalece e a qual é festejada com alegria; e cita os termos “bratuqueiro”, “bragulheiro”, “baderneiro” e “bandoleiro” que podem servir para designar, de uma forma depreciativa, aqueles que participam do mundo do samba. E o movimento responsivo agora da cena genérica em relação à cenografia ocorre quando aquela por meio de suas batidas rítmicas e melódicas atesta o que o enunciador reconhece como de direito.

Alicerçando a cena genérica assim como a cenografia temos a cena englobante que, na canção em destaque, é o discurso literomusical brasileiro. Esse discurso, como vimos, tem caráter constituinte o que implica para a construção da imagem do brasileiro que, ao ser delineada pelo enunciador na canção, levou-se em consideração essa capacidade que o discurso tem de influenciar, apontar, fundamentar modos de agir dos seus ouvintes. Não é à toa que código de linguagem utilizado é o português, a cenografia é uma espécie de conversa e o gênero é o samba, todos recursos discursivos grandemente reconhecidos e acessíveis ao público em geral, o que demonstra que se busca atingir um grande número de pessoas e consequentemente influenciá-las quanto à imagem de si enquanto brasileiros e quanto a anseios que devem ter e, dessa forma, instigá-las a reivindicar o que lhes é de direito.

4.1.9. “Pacato cidadão” (1981)

E eu nem atino, mas, todos os dias / Calmamente assassino meu vizinho de cima / E, pela cidade, sem qualquer maldade / Mato tranquilamente quem se me ponha na frente / Através dos suores, humores e gestos e olhares / (Atitudes que a barra da vida põe em nossas mentes) / E assim, de repente, deixei de ser gente / Sou mais um bicho nas ruas pra vencer qualquer batalha / Um novo Cristo se malha num poste / Amarrado pra lavar nossas dores desses dias tão pesados / Mais um pacifista se iguala à polícia e ao ladrão / Um pai de família, pacato cidadão / Que não nota que o filho só ouve e repete / Simplesmente a palavra não!

Ao analisar a canção “Pacato cidadão” percebemos que o enunciador, numa espécie de diário íntimo(cenografia), apresenta alguns aspectos de sua rotina na cidade (“E, pela cidade...”) e algumas de suas atitudes impostas pela realidade em que vive.

O espaço no qual as atitudes do enunciador se dão é a cidade, apresentada como lugar de rotina intensa, estressante. E o tempo no qual esses fatos acontecem, embora não haja menção clara (“esses dias”), podemos deduzir, pelo posicionamento de Gonzaguinha em abordar em suas canções a realidade presente, que corresponde ao período em que ela foi composta, a saber em 1981. Essa década de oitenta sofria com a desaceleração do “milagre econômico” que terminara em 1973. Contudo, embora passado esse “boom” na economia, as indústrias continuavam concentradas nas grandes cidades atraindo uma grande massa de trabalhadores que, ao chegar, se deparavam com graves problemas urbanos como os apresentados na canção, assim como com condições de trabalho precárias e com baixos salários.

O enunciador fala de atitudes que já fazem parte do seu dia a dia e que são feitas de forma natural. O que chama atenção é o fato delas serem violentas (assassinar, matar) e feitas de modo até inconsciente dada a frequência com que ocorrem e a “necessidade” de fazê-las. Contudo, o enunciador nos diz que executa essas atitudes “Através dos suores, humores e gestos e olhares”, ou seja, ele não chega de fato a matar ninguém (o vizinho ou que se ponha na frente), mas são ações presentes em sua mente e, embora não sejam efetuadas, dão mostra de sua existência seja por meio do suor, do humor, do gesto ou do olhar.

Para o enunciador, esse comportamento o aproxima do “bicho” enquanto o distancia da essência do ser humano (“E assim, de repente, deixei de ser gente / Sou mais um bicho”) e explica que sua atitude animalesca deriva do fato de estar em batalha e procurar vencê-la. E, ao se comparar a um bicho, o enunciador diz que é apenas mais um (Sou mais um bicho nas

ruas pra vencer qualquer batalha), o que implica que aqueles que estão sob as mesmas condições que ele também agem como bichos sempre prontos para lutar e destruir aquele que, por ventura, venha atravessar-lhe o caminho. O texto também nos informa que esse jeito de ser (bicho) nem sempre existiu (E assim, de repente, deixei de ser gente), mas aconteceu de repente sem que o enunciador percebesse, como algo inevitável.

A cenografia pode ser dividida em duas partes: uma em que o enunciador fala de si próprio e que vai do início até “Sou mais um bicho nas ruas pra vencer qualquer batalha”; e outra em que o enunciador tira o foco de si e parece deter-se na realidade que está à sua volta. Esta segunda parte vai de “Um novo Cristo se malha num poste” até o final da canção. Nesta última parte, o enunciador continua apresentando aspectos de violência. Primeiro ele diz que alguém (“um novo Cristo”) está sendo injustiçado (“malhado em um poste”); em seguida, que este fato servirá para aliviar o sofrimento daqueles que sofrem com “esses dias tão pesados”; continuando diz que “mais um pacifista” se torna violento, igualando-se à polícia e ao ladrão; e, por fim, que um “pacato cidadão” está alheio ao fato do filho viver pressionado pela palavra “não”, viver cerceado de proibições, de falta de liberdade e de reproduzir o autoritarismo vigente no então governo.

O enunciador ao falar por meio de um diário íntimo constroi uma imagem discursiva de si que está intimamente relacionada à cena genérica da canção: o bolero. De acordo com o que vimos, embora as atitudes expressas na canção sejam violentas, elas adquirem um aspecto de “normalidade”, isso porque o enunciador as coloca como uma simples consequência do mundo em que vive e, fazendo parte dessa realidade, não teria como proceder diferente. Essa ar de tranquilidade, normalidade ganha força por meio do *ethos* que o enunciador assume. Ele utiliza uma série de palavras que amenizam o impacto de suas ações como “eu nem atino”, “calmamente”, “sem qualquer maldade”, “tranquilamente”, “de repente”; além disso, durante toda a sua fala, ele utiliza uma fala mansa, contínua, com poucas alterações; e tudo isso envolto no gênero bolero que se caracteriza por apresentar uma cadência rítmica melódica constante, lenta, sem grandes picos ou alterações. E o código de linguagem utilizado para enunciar é a linguagem culta do português o que também contribui para a construção dessa imagem “civilizada”.

Além desse *ethos* de homem calmo que o enunciador transparece ao falar, também é possível perceber um *ethos* sensível e reflexivo já que foi capaz de analisar suas ações, atribuir-lhes uma razão, fazer comparação (gente e bicho) e perceber a realidade que está em torno de si.

A imagem do basileiro que é consruída na canção “Pacato cidadão” é a de um indivíduo tranquilo como já nos aponta o próprio título da canção. Contribuem para o delineamento dessa imagem a cenografia a qual o enunciador utiliza para se comunicar com o interlocutor de uma forma pacífica, calma; o *ethos* e o código de linguagem que atestam a imagem que o enunciado quer veicular; e o gênero bolero que valida por suas características musicais o que essas dimensões discursivas apresentam.

Direcionando todas essas dimensões está a cena englobante que é o discurso literomusical brasileiro. É por meio da cena englobante, que todo discurso pressupõe, que se reconhece a finalidade maior com que determinado discurso é produzido. No caso da canção “Pacato cidadão”, ao ser produzida não foi possível ignorar que ela estava sendo gerada tendo como pressuposto um discurso amplamente aceito e difundido e de grande alcance entre os brasileiros. Somando-se a isso, que é um discurso que tem grande potencial de influência entre os ouvintes. Outro aspecto que também foi considerado foi o posicionamento MPB a partir do qual se enunciou dentro do imenso campo da Música Popular Brasileira. Enunciar desse posicionamento significava (como significa) falar legitimado pelo respeito e reconhecimento, e significava falar de uma posição de grande influência entre os ouvintes.

Todos esses aspectos do discurso literomusical brasileiro assim como os da MPB de uma forma ou de outra foram considerados na produção da canção em foco, o que implica que a imagem construída na canção não é simplesmente uma expressão do pensamento do enunciador, mas uma tentativa de levar os ouvintes a refletir sobre a realidade em que as cidades se transformaram e sobre a transformação que os indivíduos que moram na cidade sofreram “nesses dias tão pesados”.

4.1.10. “O preto que satisfaz” (1979)

Dez entre dez brasileiros preferem feijão! / Esse sabor bem Brasil, / Verdadeiro fator de união da família / Esse sabor de aventura, / o famoso “pretão maravilha” / Faz mais feliz a mamãe, o papai / o filhinho e a filha / Dez entre dez brasileiros elegem feijão! / Puro, com pão, com arroz, com farinha ou macararrão / E nessas horas que esquecem dos seus preconceitos / Gritam que esse “crioulo” / é um velho amigo do peito! / Feijão tem gosto de festa, / é melhor e mal não faz / Ontem, hoje, sempre / Feijão, feijão, feijão: / o preto que satisfaz!

A canção “O preto que satisfaz” apresenta como cenografia uma propaganda/jingle do feijão, que mantém relações com uma propaganda do Nescau veiculada na tv e no rádio por volta das décadas de 1960 e 1970⁶. A relação entre os dois discursos pode ser percebida tanto ao nível da estrutura do texto quanto da música do jingle.

O comercial do Nescau apresentava o seguinte texto cantado por crianças entusiasmadas: Nescau tem gosto de festa / Dá mais vontade de brincar / Nescau dá força e alegria / Dá mais desejo de estudar / O novo Nescau é instantâneo / E se prepara sem bater / Nescau é vitaminado / Pra criança fortalecer! / Nescau, Nescau, Nescau / Parará-timbum!⁷ . Na canção, o feijão, assim como o Nescau do comercial, também “tem gosto de festa” e o final “Feijão, feijão, feijão” também faz uma referência direta ao trecho “Nescau, Nescau, Nescau” presente no comercial. Contudo, existem muitas diferenças entre os dois textos. Enquanto o comercial do Nescau apresenta um produto industrializado, a canção oferece um produto natural e busca denunciar o preconceito racial.

Sendo a cenografia da canção uma espécie de comercial, então o produto anunciado é apresentado tendo suas qualidades exaltadas. O enunciador inicia falando da unanimidade que existe entre os brasileiros quanto à preferência ao feijão (Dez entre dez brasileiros preferem). Em seguida diz da brasilidade do feijão e de sua capacidade de reunir em torno de si a família brasileira. Continuando, o enunciador não cessa em fazer elogios ao feijão e fala que ele tem “sabor de aventura” e “gosto de festa”, que faz feliz toda a família (Faz mais feliz a mamãe, o papai / o filhinho e a filha), que é versátil, pois pode ser comida puro ou combinado com outras comidas (Puro, com pão, com arroz, com farinha ou macararrão), que é recomendável (é melhor e mal não faz), que sempre satisfaz e satisfará os brasileiros (Ontem, hoje, sempre / o preto que satisfaz!), e denomina-o carinhosamente de “pretão maravilha” e “velho amigo do peito”.

No meio de todos esses elogios, o enunciador fala que na hora em que os brasileiros estão comendo o feijão “esquecem dos seus preconceitos”, o que implica que os brasileiros são preconceituosos e o feijão é um fator que proporciona esse esquecimento. Somando-se a isso que os brasileiros não deixam de ser preconceituosos, eles apenas, naquele momento, esquecem “dos seus preconceitos”. Mas de que preconceitos fala especificamente a canção? É

⁶ <http://mais.uol.com.br/view/e8h4xmy8lnu8/nascau-0402993370C0B95326?types=A&>

⁷ <http://mais.uol.com.br/view/e8h4xmy8lnu8/nascau-0402993370C0B95326?types=A&>

possível dizer que no momento em que os brasileiros estão reunidos para saborear o feijão estejam esquecidos de todo e qualquer preconceito tendo em vista a supremacia do feijão.

Contudo não podemos deixar de perceber uma referência na canção ao preconceito racial a notar pelo uso dos qualificadores “preto” em “o preto que satisfaz”, “pretão” em “pretão maravilha” e “crioulo” em “Gritam que esse “crioulo” / é um velho amigo do peito!” que dizem respeito à cor do feijão. Ao nos depararmos com a informação de que o feijão é “o preto que satisfaz” inevitavelmente nos vem à mente que existe(m) outro(s) preto(s) que não satisfaz(em). E não fica difícil de imaginar que esses pretos possam tratar de pessoas cuja cor da pele é negra/preta. O fato de gritarem “que esse “crioulo”/ é um velho amigo do peito” estar associado ao fato do “esquecimento dos seus preconceitos” nos informa que a possibilidade de alguém dizer que tem como amigo do peito um crioulo está atrelada ao fato deste alguém ter esquecido de seus preconceitos. E, normalmente, o termo crioulo é usado para designar os negros nascidos na América, por oposição aos nascidos na África, o que confirma ainda mais a nossa afirmação de que há uma “denúncia” do preconceito racial entre os brasileiros na canção em foco.

Dessa forma, a imagem que o enunciador constroi do brasileiro na canção por meio dessa cenografia que adquire aspectos de uma conversa elogiosa e/ou denunciativa é a de um brasileiro que valoriza e aprecia o feijão, uma comida típica brasileira; que vive em família a qual se reúne no horário das refeições; que tem a capacidade de se entusiasmar ao ponto de gritar o que pensa, e que tem preconceitos, dentre eles o racial.

No entanto, essa imagem do brasileiro é fruto também de outras dimensões discursivas presentes na canção e não somente da cenografia. Portanto, a partir de agora, nos deteremos na identificação do ethos, do código de linguagem, da cena genérica e da cena englobante e no modo como cada um dessas dimensões contribui na formação dessa imagem.

O ethos que o enunciador apresenta ao falar do apreço dos brasileiros pelo feijão é de um indivíduo que busca convencer seu interlocutor de que o feijão é “o preto que satisfaz”. E, para isso, lança mão de informações sobre as qualidades do feijão, sobre a sua importância na família e para o “esquecimento” de preconceitos. Além desse *ethos* persuasivo, também é possível perceber um *ethos* alegre, extrovertido dada a cena genérica escolhida para enunciar que é o frevo, um gênero muito alegre e cujo ritmo é bastante acelerado (Wikipédia). O enunciador também demonstra capacidade de trabalhar sensível e levemente com a linguagem, a perceber pelo uso de formas carinhosas (mamãe, papai), de diminutivo (filhinho), de repetições (Feijão, feijão, feijão). Por fim, é possível perceber um *ethos* irônico

quando o enunciador fala que é nas horas de comerem o feijão que os brasileiros gritam que esse crioulo é um velho amigo do peito, ou seja,

Ao enunciar de forma entusiasmada através de um frevo, o enunciador transfere esse ânimo para aquilo que é dito, ou seja, sendo o feijão o tema da canção este também aparece envolto de alegria, de entusiasmo (Feijão tem gosto de festa) e, conseqüentemente, o brasileiro que se reúne em seu entorno também mostra-se cheio de ânimo (Faz mais feliz a mamãe, o papai / o filhinho e a filha; Gritam que esse “crioulo” / é um velho amigo do peito!). Portanto, a imagem alegre do brasileiro é resultado também do ethos e da cena genérica através dos quais o enunciador fala.

Quanto à cena englobante, que imprime finalidade a todas essas dimensões ou em torno da qual todas essas dimensões se organiza, temos o discurso literomusical o qual é pressuposto da canção em torno e a partir do qual ela surge. O interlocutor da canção “O preto que satisfaz” é interpelado de acordo com a cenografia, a cena genérica e a cena englobante, respectivamente, como consumidor de um produto nacional e natural, o feijão; como ouvinte de um frevo; e como ouvinte de Música Popular Brasileira.

A imagem que o brasileiro adquire na canção sofreu influências do tipo de discurso ao qual a canção está vinculada, ou seja, do discurso literomusical brasileiro. O que foi falado e o modo como o foi sobre o brasileiro estão de acordo com as possibilidades enunciativas que o discurso oferece. No momento da produção da canção, em nenhum momento, foi possível não considerar as características do discurso literomusical brasileiro. Portanto, levou-se em conta os ouvintes com suas peculiaridades; o seu potencial de alcance entre os brasileiros; sua capacidade de difundir ideias, sentimentos e fundamentar atos coletivos; os suportes da canção etc. Poderíamos pensar, por exemplo, que se essa canção, abordando a estima que os brasileiros têm pelo feijão, pertencesse ao discurso religioso possivelmente, o enunciador teria lançado mão de outra cenografia, outra cena genérica, outro recorte da linguagem, outra caracterização para o brasileiro, enfim o discurso apresentaria outra configuração, outra finalidade.

O discurso literomusical brasileiro está sendo neste trabalho contemplado enquanto discurso constituinte e, por isso, como um discurso que apresenta diversos posicionamentos os quais são formados por seus membros ou aos quais seus membros se filiam. Dessa forma, não simplesmente a canção pertence a esse discurso, mas ela ocupa um espaço dentro de um posicionamento ao qual seu compositor se associa. Este posicionamento é a MPB e disponibiliza para o artista um imenso leque de gêneros musicais tendo em vista que a MPB

se pretende o posicionamento representativo/núcleo de toda a Música Popular Brasileira e, por isso, busca contemplar o maior número possível de gêneros musicais brasileiros. Dessa forma, foi possível escolher para enunciar o gênero frevo, o que não seria possível, por exemplo, se o compositor pertencesse ao posicionamento dos sambistas.

Portanto, a imagem do brasileiro que aparece na canção é produto do enlaçamento de todas as dimensões discursivas constitutivas da canção, não podendo se abrir mão de nenhuma a fim de não se correr o risco de não alcançar o efeito discursivo desejado.

4.1.11. “Estradas” (1981)

Eu vou para o interior, pra encontrar a vida / Perdida por entre os dedos das mãos fechadas / Dos homens que são os frutos das grandes selvas-cidades / Concreto armado comendo as veias / Eu vou pr’aqueles brasis que ninguém conhece / Adonde inda se tece o amor e a amizade / Adonde eu posso ajudar e ser ajudado / Na doce sabedoria da fraternidade / Eu vou pr’aqueles quintais que guardei no peito / Levando na palma da mão o meu coração / Levando a simplicidade do meu respeito / Na força de um companheiro / De um simples irmão!

A canção “Estradas” apresenta como enunciador um brasileiro desiludido quanto à vida na cidade e que decide dizer o que pensa através da cenografia de uma conversa sentimental. Inicialmente, o enunciador fala da decisão de deixar a cidade e ir para o interior e, em seguida, justifica sua atitude, traçando um perfil do interior e da cidade.

O que leva o enunciador a ir para o interior é a busca por “encontrar a vida” que perdeu na cidade, mais especificamente “entre os dedos das mãos fechadas dos homens que são os frutos das grandes selvas-cidades”. Portanto, a vida ainda existe, mas se acha dispersa, comprimida e sufocada, não encontrando condições favoráveis para se manter, para se realizar. Ao colocar os homens que moram na cidade como fruto, resultado do espaço onde vivem, o enunciador estabelece uma relação determinista do meio sobre o homem, ou seja, os homens que moram na cidade acham-se forçados, destinados a se transformarem em um tipo específico. Dessa forma, ser um indivíduo diferente, que tenha sua vida livre, descoberta implica ir para outro lugar, no caso o interior.

O interior é caracterizado como um lugar diferente e melhor do que a cidade. Ele é visto como um lugar desconhecido, onde o amor e a amizade são cultivados, onde existe

fraternidade e onde a convivência é harmoniosa. Esse lugar, embora ignorado por muitos, é conhecido e estimado pelo enunciador (Eu vou pr'aqueles quintais que guardei no peito). Isso significa que em algum momento da vida o enunciador já havia tomado consciência da existência do interior com o qual havia se identificado, do qual havia gostado, seja antes de ir para a cidade (talvez morasse lá) ou quando já morava na cidade e teve a oportunidade de conhecer outros lugares através de viagem ou somente por meio de fotografias.

Ao decidir ir para o interior, o enunciador diz se revestir de transparência, simplicidade e companheirismo. Essa atitude significa que ele, em virtude de sair da cidade, poderá agora assumir uma outra personalidade condizente com o que almeja, condizente com a vida daqueles que moram no interior.

Através da cenografia, pudemos apreender que o enunciador se trata de um brasileiro desiludido com a vida na cidade e que acredita que a vida no interior é melhor pelos motivos já apresentados. No entanto, outras marcas desse brasileiro podem ser percebidas se analisando outras dimensões discursivas que compõem a canção em foco: o *ethos*, o código de linguagem, a cena genérica e a cena englobante.

Por meio da análise do *ethos*, identificaremos a imagem que o enunciador contrói ao enunciar. O enunciador escolhe como recorte linguístico (código de linguagem) para se comunicar na cenografia a linguagem culta do português, o que significa que tem um nível de instrução considerável; essa linguagem apresenta marcas de um indivíduo familiarizado com a cidade, a notar por algumas palavras do vocabulário (selvas-cidades, concreto armado); além disso, é possível perceber a sensibilidade do enunciador tendo em vista a figurativização e a subjetividade da linguagem.

A cena genérica escolhida para enunciar é o bolero. Ela concorre para a construção da imagem de um enunciador nostálgico, sensível dado o ritmo lento, constante que caracteriza o bolero. Além disso, o bolero também se caracteriza por ser fundamentalmente narrativo/descritivo e/ou “está centrado tradicionalmente em um sentimento relacionado com o amor - ódio, incerteza, desespero, felicidade ou êxtase” (CIFRANTIGA), o que possibilitou o caráter narrativo/descritivo da canção em foco e o modo de enunciar escolhido pelo enunciador.

A cena englobante, como já é sabido, é o discurso literomusical brasileiro. Ele é condição, pressuposto para a canção “Estradas” e influenciou o delineamento do brasileiro que é figurativizado na canção principalmente através do posicionamento que o autor assume

dentro deste discurso que se mostra constituinte, que tem grande poder de alcance e que veicula sentimentos e ideias.

Sendo todo discurso indissociável de suas condições de produção, mas, ao mesmo tempo, sendo impossível contemplar de uma só vez todas elas, neste momento nos deteremos, como já anunciado desde o início do nosso trabalho, em dois desses contextos: o posicionamento MPB ao qual se filia Gonzaguinha, autor da canção em análise, e o período da Ditadura Militar no Brasil, momento de produção e veiculação da canção.

Esses dois contextos implicam diretamente na construção da canção e, conseqüentemente, na imagem do brasileiro que é apresentada nela. Ao escolher enunciar a partir de um posicionamento específico, o autor deve adequar o seu discurso a um conjunto de normas precedentes que caracterizam esse “espaço” dentro de um campo. Portanto, a construção da canção “Estradas” em todas as suas dimensões: gênero, tema, abordagem do tema ... seguiu orientações da MPB, ao mesmo, demonstrando a sua filiação, difundido e consolidando as ideias de um grupo. Dessa forma, ao apresentar a imagem de um brasileiro e por meio dela, ou ao contrário, o cenário da cidade e do interior do país a canção cumpre umas das marcas da MPB que é estar vinculada ao nacional, que é estar atenta à realidade do presente, que é procurar contemplar o Brasil na sua totalidade. Do mesmo modo, ao escolher o bolero como gênero musical, o autor também sofreu implicações da MPB, já que fez a escolha entre os gêneros contemplados, apreciados pelo posicionamento que, como vimos, compõem uma grande lista. Mas, deve-se dizer, ao mesmo tempo em que sofreu essas implicações o artista também contribuiu para a estabilização dessa lista de gêneros.

Em relação à influência do período da Ditadura Militar no Brasil para a canção “Estradas”, podemos dizer que se deu graças ao fato de naquele momento haver um grande crescimento econômico (“milagre econômico”), principalmente, nas grandes cidades com a criação e a modernização das indústrias. E, com isso, o aumento das construções, da concorrência, da desordem, da competição, o que ocasionou, para as pessoas que moravam nas cidades, uma espécie de intranqüilidade, de solidão, medo, egoísmo, coisas que poderiam ser vistas, encontradas com menor freqüência no interior. E, por essa razão, o interior passou a ser visto como um refúgio para o caos em que havia se tornado a cidade.

Diante do exposto, todas as dimensões discursivas assim como os contextos de produção analisados contribuíram para a construção da imagem de um brasileiro (enunciador) desiludido com a vida na cidade e nostálgico da vida no interior; de um brasileiro sentimental,

que valoriza o amor, a fraternidade e o respeito pelo próximo; e que se mostra atento à sua realidade.

4.1.12. “João do Amor Divino” (1979)

39 anos de batalha, sem descanso, na vida / 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga / 9 bocas de criança para encher de comida / Mais de mil pingentes na família para dar guarida / Muita noite sem dormir perdida na fila do INPS / Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece / Todo dia um palhaço dizendo / Que Deus dos pobres nunca esquece / E um bilhete mal escrito / Que causou um certo interesse: / “É que meu nome é João do Amor Divino de Santana e Jesus / Já carreguei, num guento mais, / O peso dessa minha cruz!” / Sentado lá no alto do edifício / Ele lembrou do seu menor / Chorou e, mesmo assim, achou que / O suicídio ainda era o melhor / E o povo lá embaixo olhando o seu relógio / Exigia e cobrava a sua decisão / Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção / Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu / Bateu no calçadão e de repente ele se mexeu / Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu / João se levantou e recolheu a grana que a platéia deu / Agora ri da multidão executiva quando grita: / "Pula e morre, seu otário" / Pois como tantos outros brasileiros / É profissional de suicídio / E defende muito bem o seu salário

A canção “João do Amor Divino” chega até o ouvinte como uma cenografia narrativo-descritiva em terceira pessoa que é construída em torno de uma atitude de “João do Amor Divino”, personagem principal da narrativa. O enunciador começa apresentando para o co-enunciador esse personagem que é descrito como homem de 39 anos, trabalhador, casado há 19 anos com a mesma mulher, que tem 9 filhos, que sustenta com dificuldade a sua família e também muitos parentes.

Após elencar essas características, o enunciador interrompe a descrição e apresenta os dizeres de um bilhete escrito por João. Nele o personagem diz que está cansado e não suporta a vida que leva. Em seguida, o enunciador diz que João está “Sentado lá no alto do edifício” pronto para cometer suicídio e que lá embaixo uma multidão esperava o espetáculo.

Finalmente, João saltou do prédio de 7 andares e não se benzeu, o que pode implicar que João sabia que não ia morrer e que o bilhete escrito por ele nada mais foi do que para chamar a atenção do público que esperava ansioso por sua corajosa decisão.

O enunciador conta que, ao bater no chão, “João se levantou e recolheu a grana que a platéia deu”, o que confirma que a intenção de João não era se matar, mas fazer um espetáculo e ser remunerado por isso. Embora essas informações concorram para essa conclusão, somente no final da canção o fato de João ser um “profissional de suicídio” é que realmente

fica claro, e causa até uma certa surpresa no interlocutor dada a sequência com que os fatos são apresentados pelo enunciador.

Pelos trechos “Agora ri da multidão executiva quando grita: / "Pula e morre, seu otário" / Pois como tantos outros brasileiros / É profissional de suicídio / E defende muito bem o seu salário”, podemos concluir que João representa todos aqueles brasileiros que diante das difíceis circunstâncias da vida sempre encontram um jeito para superá-las, que sempre inventam um modo inusitado de conseguir dinheiro para sobreviver honestamente e ainda encontram entusiasmo para zombar daqueles que não acreditam no seu potencial criador, na sua capacidade de executar tarefas improváveis.

Terminada a canção, podemos acrescentar às características atribuídas a João no início da análise. João era um brasileiro que dominava a escrita informal, tendo em vista a produção do bilhete; ele era um homem muito esperto que sabia tirar proveito de todas as situações; e era também um gozador a notar pelo riso que destina à multidão. Além disso, pela cenografia, podemos ainda obter a informação de que o episódio se passa em uma grande cidade, tendo em vista a referência a edifício e a calçada, e, por isso, é verdadeiro dizer que João era um homem que vivia numa grande cidade, sofrendo a imposição da realidade urbana.

O enunciador dessa cenografia narrativo-descritiva da canção “João do Amor Divino” compete com o seu modo de enunciar para a caracterização desse brasileiro “suicida”. Portanto, passemos a analisar o *ethos* desse enunciador. O enunciador faz toda descrição e narração com riquezas de detalhes, sendo fiel à sequência dos fatos e construindo um suspense a fim de prender a atenção do co-enunciador até a conclusão dos fatos. O enunciador não se coloca como mais um indivíduo na multidão. Ele é onisciente e onipresente. Ele presenciou tudo antes de contar e esteve presente ao lado de João no alto do edifício e junto com a multidão lá baixo. Tudo isso faz do enunciador um hábil contador de histórias. Esse modo enigmático de enunciar contribui para a construção da imagem misteriosa do próprio personagem, quando, por meio do bilhete, João não deixa claro suas reais intenções.

O enunciador utiliza a linguagem culta do português (código de linguagem) para falar sobre “João do Amor Divino”, o que significa que o enunciador é um indivíduo instruído, e que o seu interlocutor também é um indivíduo que domina a norma culta da língua portuguesa. Somando-se a isso, o código utilizado também dá um aspecto de seriedade e autoridade para o enunciador, o que implica crédito a ele por parte do interlocutor.

A cenografia apresentada interage com duas outras cenas na construção da canção e conseqüentemente no seu conteúdo. Essas cenas são a genérica e a englobante. A primeira se

configura no texto como uma espécie de blues. O enunciador, para contar a história de João se utiliza apropriadamente do gênero blues no qual é marcante a qualidade vocal. Ao escutar a canção é possível perceber que há uma busca por parte do intérprete de reproduzir a voz por meio dos instrumentos e também o uso de notas em baixa frequência, pois o objetivo está na expressão vocal. A canção dá a entender que toda a parte musical está a serviço da interpretação. É como se primeiramente a letra tivesse sido feita e só depois a parte musical tivesse sido escolhida como um suporte para a expressão, interpretação da letra. Dessa forma, o gênero contribui para criar esse efeito de resignação e esperança no personagem João.

Já a cena englobante atua de modo a dar o suporte para a existência tanto da cenografia quanto da cena genérica, pois é por meio dela que as duas se realizam já que é a partir do discurso literomusical brasileiro que o autor e intérprete da canção encontrou razões para construí-la; foi nesse discurso que o autor se posicionou ao escolher a MPB para enunciar; e foi levando em consideração finalidades desse discurso que o autor resolveu enunciar.

O tema e sua abordagem, assim como o gênero musical que constituem a canção em foco, foram selecionados dentro das opções que o discurso literomusical oferece e, mais especificamente, dentre as possibilidades que o posicionamento, a partir do qual o autor enuncia, disponibiliza. Portanto, a construção dessa imagem do brasileiro atende a finalidades da MPB, ou seja, ela está a serviço de um conjunto de marcas que fazem da MPB um posicionamento representativo de todo o campo da Música Popular Brasileira. Dentre às “exigências” cumpridas está o fato de que a MPB busca construir uma ideia de brasilidade a partir da apresentação, nas canções, de tipos, fatos e lugares relativos ao Brasil de forma realista. E isso a canção “João do Amor Divino” faz, pois traz a imagem do brasileiro isenta de ilusões e mostra seus aspectos realistas tanto da platéia quanto do personagem central.

A situação econômica e social vivida por João é um retrato típico da maioria das famílias que viviam nas grandes cidades no período da ditadura militar. Enquanto o governo estava preocupado com os números da economia, esquecia das péssimas condições em que o povo vivia, com baixos salários, sem acesso à saúde, à educação e à moradia de qualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscamos analisar as imagens discursivas do brasileiro que emerge(m) em doze canções de Gonzaguinha. Para chegarmos a esse fim, utilizamos o quadro teórico da cena de enunciação proposto por Dominique Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2008a) que pertence à Análise do Discurso Francesa. Esse quadro contempla três cenas: a cenografia, a cena genérica e a cena englobante que, segundo Maingueneau, são pressupostos de todo discurso e são inseparáveis do conteúdo que o discurso busca construir, o que significa que essas cenas participam da construção da imagem do brasileiro presente nas canções já que estas são componentes do conteúdo discursivo.

Além destas três cenas, também lançamos mão da análise de duas dimensões da cena de enunciação: o *ethos* e o código de linguagem. Também contemplamos na análise das canções duas das condições de produção do discurso de Gonzaguinha: o posicionamento MPB, a partir do qual ele enuncia dentro do campo discursivo da Música Popular Brasileira, e o período da ditadura militar, momento de produção das canções.

Na análise das doze canções, procuramos contemplar todos esses aspectos que consideramos fundamentais para chegarmos ao delineamento da imagem do brasileiro. Pelo o que pudemos constatar na maioria das canções, investiu-se na configuração de um brasileiro da cidade, trabalhador, comum, consciente, injustiçado, que sofre dificuldades sócio-econômicas, mas que não perde a esperança em dias melhores e tem a diversão como algo importante na sua vida.

Considerando-se que essas imagens são veiculadas em um discurso constituinte e, por isso, em um discurso que busca fundamentar o agir coletivo; e que são veiculadas em canções filiadas ao posicionamento MPB que, no período da ditadura militar, principalmente, esteve muito a serviço do protesto ao governo vigente, às injustiças sociais, à falta de liberdade, enfim, aos problemas nacionais, principalmente os relacionados à cidade, onde se concentrava o maior número de artistas desse posicionamento, então essas imagens não pretendem ser apenas um retrato de um momento, mas carregam com elas a denúncia de um momento indesejado; são apenas um elemento caracterizador de uma situação autoritária; são a consequência de uma tomada de medidas autoritárias; mas não só isso, elas representam uma

grande parte da população que sofria com o desrespeito aos princípios básicos da democracia. E, ao serem veiculadas, buscava-se, através da canção, uma conscientização dos ouvintes, uma tomada de atitude, e, ao mesmo tempo, era uma demonstração de que a realidade não estava às escuras e que, pelo menos um grupo, empenhava-se em escancará-la ainda mais. Podemos acrescentar ainda que essas imagens também colaboraram para a configuração da MPB enquanto posicionamento que busca apresentar um panorama do Brasil e do brasileiro.

Esse quadro contempla três cenas: a cenografia, a cena genérica e a cena englobante que, segundo Maingueneau, são pressupostos de todo discurso e são inseparáveis do conteúdo que o discurso busca construir, o que significa que essas cenas participam da construção da imagem do brasileiro presente nas canções já que estas são componentes do conteúdo discursivo.

Atestando a imbricação entre cena de enunciação e conteúdo e que aquela é uma dimensão desta, verificamos na análise das imagens discursivas do brasileiro que as imagens do brasileiro urbano, trabalhador, injustiçado, comprometido com o lazer, às quais nós chegamos, são construídas como um mosaico em que as peças (cena englobante, cena genérica, cenografia (ethos e código de linguagem)) são possíveis de identificar, mas impossível de significar isoladamente, sendo insuficientes, cada uma sozinha, para construir essas imagens. É através do entrelaçamento, da relação solidária e orquestrada que existe entre essas peças que as mesmas tornam-se uma dimensão do conteúdo das canções, ou seja, das imagens discursivas que emergem nas canções.

Chegamos ao final deste trabalho com a sensação de que alcançamos nosso objetivo inicial e que o caminho escolhido para chegar até ele nos guiou com eficácia. Portanto, estudar determinada dimensão do conteúdo de um discurso utilizando a teoria da cena de enunciação é legítimo e eficaz.

REFERÊNCIAS

- BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKTHIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARROS, Diana Pessoa de e FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.
- CHARADEAU, P. & MAINGUENEAU, D. (orgs.) **Dicionário de análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.
- COSTA, Nelson B. da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: Uma história brasileira**. São Paulo: Ediouro, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- GONÇALVES, João Batista. **Poder e afeto nas narrativas bíblicas: uma análise da construção do *ethos* discursivo nas parábolas contadas por Jesus**. Tese de Doutorado. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- _____. **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, 2008. (a)
- _____. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008 (b)

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

_____. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

PRADO, Luiz C. D. e EARP, Fábio Sá. **O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973)**. In: **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX / organização Jorge Ferreira e Lucilia Delgado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

VIEIRA, Airton. **Você conhece esse moleque de cara Gonzaga?**. Boa Vista: DLM, 2001.

Site: www.censuramusical.com

Site: www.cifrantiga.com (<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/07/as-origens-do-bolero.html>)

Site: pt.wikipedia.org/wiki/Brasil

ANEXOS

DISCOGRAFIA

COMPACTOS SIMPLES

TEMA JOANA EM FLOR/POBREZA POR POBREZA (1968) - CIA IND. DISCOS

O TREM (1969) – FORMA

PARADA OBRIGATÓRIA PRA PENSAR (1970) - FORMA

UM ABRAÇO TERNO EM VOCÊ, VIU, MÃE (1971) – FORMA-PHILIPS

POBREZA POR POBREZA/MUNDO NOVO, VIDA NOVA (1972) – EMI-ODEON

COMPORTAMENTO GERAL/UM SORRISONOS LÁBIOS (1972) – EMI-ODEON

PALAVRAS/MOLEQUE (1974) – EMI-ODEON

COMPACTOS DUPLOS

FELÍCIA/POR UM SEGUNDO/PLANO SENSACIONAL/SANFONA DE PRATA (1971) –
FORMA

COM A PERNA NO MUNDO/ARTISTAS DA VIDA/EXPLODE
CORÇÃO/DESENREDO (1980) – EMI-DEON

LP's - GRAVADORA: EMI - ODEON

- LUIZ GONZAGA JR. (1973)

- LUIZ GONZAGA JR. (1974)

- PLANO DE VÔO (1975)

- COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ...(1976)

- MOLEQUE GONZAGUINHA (1977)
- RECADO GONZAGUINHA (1978)
- GONZAGUINHA DA VIDA (1979)
- DE VOLTA AO COMEÇO (1980)
- COISA MAIS MAJOR DE GRANDE - PESSOA (1981)
- CAMINHOS DO CORAÇÃO (1982)
- ALÔ ALÔ BRASIL (1983)
- GRÁVIDO (1984)
- OLHO DE LINCE (1985)
- TRABALHO DE PARTO (1985)
- GERAL (1987)

GRAVADORA: MOLEQUE / WEA

- CORAÇÕES MARGINAIS (1988)
- LUIZINHO DE GONZAGA (1989)

GRAVADORA: SOM LIVRE

- CAVALEIRO SOLITÁRIO (1991)

LISTA DAS CANÇÕES E SUAS RESPECTIVAS LETRAS

1. “Comportamento geral” (1972)

Você deve notar que não tem mais tutu / E dizer que não está preocupado / Você deve lutar pela xepa da feira / E dizer que está recompensado / Você deve estampar sempre um ar de alegria / E dizer: tudo tem melhorado / Você deve rezar pelo bem do patrão / E esquecer que está desempregado / Você merece, você merece / Tudo vai bem, tudo legal / Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé / Se acabarem teu carnaval? / Você deve aprender a baixar a cabeça / E dizer sempre: muito obrigado! / São palavras que ainda te deixam dizer / Por ser homem bem disciplinado / Deve, pois, só fazer pelo bem da nação / Tudo aquilo que for ordenado / Pra ganhar um fuscão no juízo final / E diploma de bem-comportado!

2. “Pois é, seu Zé” (1974)

*Ultimamente ando matando até cachorro a grito / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) /
Nas refeições uma chachaça, e às vezes um palito / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) /
Ando tão mal que ando dando nó em pingo d'água / Só mato a sede quando choro um pouco
a minha mágoa / Mas a platéia ainda aplaude, ainda pede bis / A plateia só deseja ser feliz! /
Te vira, te vira, bota um sorriso nos lábios! / De tanto andar na corda bamba eu sou
equilibrista / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Equilibrando a vida e a morte eu sou
malabarista / (E a plateia aplaudindo e pedindo bis) / Mas não me queixo dessa sorte eu sou
um comodista / E já me chamam por aí de verdadeiro artista / Pois, a plateia ainda aplaude,
ainda pede bis / A plateia só deseja ser feliz*

3. “Dias de Santos e Silvas” (1977)

*O dia subiu sobre a cidade / Que acorda e se põe em movimento / Um despertador bem
barulhento / Badala, bem dentro, em meu ouvido / Levanto e engulo o meu café / Corro e tomo
a condução / Que, como sempre, vem cheia, / Anda, para e me chateia / Está quente pra
chuchu, meu calo dói, / A certeza já me rói: levo bronca do patrão / Mas, sonhei e fiz a fé no
avestruz / Que vai me dar uma luz: levo uma nota pra mão! / A tarde transcorre calma e
quente / Nas ruas, ao Sol, fervilha gente / Batalham, como eu, o leite e o pão / Que o gato
bebeu e o rato roeu / Aumenta tudo, aumenta o trem / Aumenta o aluguel e a carne também /
“É... mas, sei, vai melhorar / Pior que tá não dá pra ficar”! / Ai, meu Deus, se o avestruz der
na cabeça / Vou ganhar dinheiro à beça / Faço minha redenção / E vou lá dentro, no
escritório do patrão / Peço aumento, ele não dá: / Mostro a grana e a demissão! / A noite
desceu sobre a cidade / Nas filas: calor, suor, cansaço / Meu corpo está que é só bagaço / E
se está de pé é de teimoso / Eu, desejando minha cama / Furam a fila e alguém reclama: /
“Louvaram” a mãe do rapaz / Que diz que faz e desfaz / E só falta uma briguinha e eu ir
para o xadrez / Pobre não tem mesmo vez: / Não dá sorte ou dá azar / E o danado do
avestruz também não deu / Minha mulher vai reclamar o dinheiro que era seu / Que o gato
comeu, o rato roeu / Alguém se... lambeu!*

4. “João do Amor Divino” (1979)

39 anos de batalha, sem descanso, na vida / 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga / 9 bocas de criança para encher de comida / Mais de mil pingentes na família para dar guarida / Muita noite sem dormir perdida na fila do INPS / Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece / Todo dia um palhaço dizendo / Que Deus dos pobres nunca esquece / E um bilhete mal escrito / Que causou um certo interesse: / “É que meu nome é João do Amor Divino de Santana e Jesus / Já carreguei, num guento mais, / O peso dessa minha cruz!” / Sentado lá no alto do edifício / Ele lembrou do seu menor / Chorou e, mesmo assim, achou que / O suicídio ainda era o melhor / E o povo lá embaixo olhando o seu relógio / Exigia e cobrava a sua decisão / Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção / Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu / Bateu no calçadão e de repente ele se mexeu / Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu / João se levantou e recolheu a grana que a platéia deu / Agora ri da multidão executiva quando grita: / "Pula e morre, seu otário" / Pois como tantos outros brasileiros / É profissional de suicídio / E defende muito bem o seu salário

5. “Artistas da vida” (1979)

Vozes de um só coração / Igual no riso e no amor / Irmão no pranto e na dor / Na força da mesma velha emoção / Nós vamos levando este barco / Buscando a tal da felicidade / Pois juntos estamos no palco / Das ruas nas grandes cidades / Nós os milhões de palhaços / Nós os milhões de arlequins / Somos apenas pessoas / Somos gente, estrelas sem fim / Sim Somos vozes de um só coração / Pedreiros, padeiros, coristas, passistas, / Malabaristas da sorte, todos, João ou José / Sim, nós, esses grandes artistas da vida / Os equilibristas da fé! / Pois é...

6. “O preto que satisfaz” (1979)

Dez entre dez brasileiros preferem feijão! / Esse sabor bem Brasil, / Verdadeiro fator de união da família / Esse sabor de aventura, / o famoso “pretão maravilha” / Faz mais feliz a mamãe, o papai / o filhinho e a filha / Dez entre dez brasileiros elegem feijão! / Puro, com pão, com arroz, com farinha ou macararrão / E nessas horas que esquecem dos seus preconceitos / Gritam que esse “crioulo” / é um velho amigo do peito! / Feijão tem gosto de

festa, / é melhor e mal não faz / Ontem, hoje, sempre / Feijão, feijão, feijão: / o preto que satisfaz!

7. “Se meu time fosse campeão” (1979)

Ô, ô, ô, ô, ô... / Pegou a bandeira do time contrário e queimou. / Ô, ô, ô, ô, ô... / Chamou o juiz de ladrão, nem o santo escapou. / Ô, ô, ô, ô, ô... / Lembrou da batalha da vida e se descabelou. / Ô, ô, ô, ô, ô... / Até que no fim da partida a pelota entrou... / E ele gritou "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!" / Botou um sorriso na fome e se mandou pro bar. / Esqueceu o cansaço da luta e foi lá bebemorar. / Ô, ô, ô, ô, ô... / "Nem ligo se tô atrasado no meu aluguel... / E daí, se aliança da nega tá lá no penhor? / Por mim, que se dane o gringo, o banco e o papel... / Tem birita de sobra no copo, acabou minha dor..." / E ele gritava "Gol!", fiel à paixão. / "Salve o meu time querido, do meu coração!" / Hoje eu só quero saber da comemoração, / e nem quero pensar: se meu time não fosse campeão / - sorrindo ele me segredou / nós fazia uma revolução

8. E vamos à luta” (1980)

Eu acredito é na rapaziada / Que segue em frente e segura o rojão / Eu ponho fé é na fé da moçada / Que não foge da fera e enfrenta o leão / Eu vou à luta é com essa juventude / Que não corre da raia / A troco de nada / Eu vou no bloco dessa mocidade / Que não tá na saudade / E constrói a manhã desejada / Aquele que sabe que é mesmo o coro da gente / Que segura a batida da vida o ano inteiro / Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro / E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro / Aquele que sai da batalha e entra no botequim, / Pede uma cervinha gelada / E agita na mesa uma batucada / Aquele que manda o pagode / E sacode a poeira suada da luta / E faz a brincadeira, / Pois o resto é besteira / E nós estamos pelaí / Acredito é na rapaziada.

9. “Estradas” (1981)

Eu vou para o interior, pra encontrar a vida / Perdida por entre os dedos das mãos fechadas / Dos homens que são os frutos das grandes selvas-cidades / Concreto armado comendo as veias / Eu vou pr’aqueles brasis que ninguém conhece / Adonde inda se tece o amor e a amizade / Adonde eu posso ajudar a ser ajudado / Na doce sabedoria da fraternidade / Eu vou pr’aqueles quintais que guardei no peito / Levando na palma da mão o meu coração / Levando a simplicidade do meu respeito / Na força de um companheiro / De um simples irmão!

10. “Pacato cidadão” (1981)

E eu nem atino, mas, todos os dias / Calmamente assassino meu vizinho de cima / E, pela cidade, sem qualquer maldade / Mato tranquilamente quem se me ponha na frente / Através dos suores, humores e gestos e olhares / (Atitudes que a barra da vida põe em nossas mentes) / E assim, de repente, deixei de ser gente / Sou mais um bicho nas ruas pra vencer qualquer batalha / Um novo Cristo se malha num poste / Amarrado pra lavar nossas dores desses dias tão pesados / Mais um pacifista se iguala à polícia e ao ladrão / Um pai de família, pacato cidadão / Que não nota que o filho só ouve e repete / Simplesmente a palavra não!

11. “Tem dia que de noite é assim mesmo” (1983)

E quem não quer a alegria / E quem não quer a felicidade / E quem não quer o coração batendo / Sem qualquer dificuldade / E quem não quer o carnaval / Pela vida o tempo inteiro / É claro que quero tudo isso e muito mais / Porque eu sou brasileiro / Brasileiro, bratuqueiro / Bragulheiro, baderneiro / Bandoleiro - sou o que você quiser / Mas quero tudo aquilo / Que eu tenho de direito / É o direito de qualquer Zé / (ou será que não é?!)

12. “Bom dia” (1985)

Apesar de tudo estamos vivos / Pro que der e vier prosseguir / Com a alma cheia de esperanças / Enfrentando a herança que taí / (meu Deus do céu) / Nós atravessamos mil saaras / E eu nunca vi gente melhor pra resistir / A tanta avidez, a triste estupidez / Ao cada

um por si, ao brilho da ilusão / Digo na maior - melhores dias virão / É um desejo deste enorme coração / E vamos cuidar das úlceras / E vamos tratar dos pústulas / Justiça remédio sensacional / Para levantar nossa moral / E pra encrementar o ânimo / E pra fortalecer o fôlego / Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional / Bom dia, bom dia, bom dia / Alegria, alegria, alegria / Bom dia, bom dia, bom dia / Taí o que a gente merecia (pra começar).