

LÍGIA CRISTINE DE MORAIS BEZERRA

**TROPICALISMOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:  
UM OLHAR INTERDISCURSIVO SOBRE A TROPICÁLIA E  
A GERAÇÃO DE 90.**

FORTALEZA  
2005

LÍGIA CRISTINE DE MORAIS BEZERRA

**TROPICALISMOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:  
UM OLHAR INTERDISCURSIVO SOBRE A TROPICÁLIA E  
A GERAÇÃO DE 90.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

FORTALEZA  
2005

Catino

Access 73359  
Q. 13845733  
03/01/06

PERGAMUM  
BCH-UFC

BCH-UFC

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística, 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 seja feita de acordo com as normas científicas.

---

Lígia Cristine de Moraes Bezerra

BANCA EXAMINADORA

---

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

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni - Universidade Federal de Pernambuco  
(1º Examinador)

---

Profª. Dra. Rejane Maria Vasconcelos Accioly de Carvalho – Universidade  
Federal do Ceará  
(2º Examinador)

---

Profª Drª Mônica Magalhães Cavalcante – Universidade Federal do Ceará  
(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em 14 / 03 / 05

**A minha mãe, Escolástica, e ao meu falecido pai, Fernando, pelo gosto que sempre  
tiveram com os meus estudos.**

**Ao meu irmão Bruno, presente que Deus me deu quando eu tinha 15 anos.**

**A minha avó, Maria por, junto com a minha mãe, ter cuidado de mim esse tempo  
todo.**

## Agradecimentos

A Deus, por ter colocado no meu caminho as oportunidades que me trouxeram até aqui.

A minha mãe, Escolástica, pelo esforço imensurável para que eu pudesse estudar, pelo apoio que sempre encontro quando tudo parece um caos e pelas longas conversas sobre História, Linguagem, Ensino e Vida.

A minha avó, Maria, por ter cuidado de mim e do meu irmão, de forma que o esforço imensurável da minha mãe fosse menos impossível.

Ao meu irmão, Bruno, pelas vezes que teve de deixar de lado a brincadeira com o computador, para que eu pudesse produzir essa dissertação.

Ao Professor Nelson Costa, pela paciência com esta iniciante em Análise do Discurso e em Música Popular Brasileira, pela disponibilidade de sempre e pela total dedicação a este trabalho.

Ao Professor Américo, pelas geniais aulas de Fonologia do Português, que me levaram à Lingüística, e pelas preciosas aulas de Lingüística Textual, que me trouxeram para a Análise do Discurso. Também por todos os caminhos indicados durante a minha trajetória acadêmica.

Aos meus colegas de Mestrado, pelos divertidos intervalos e por compartilharem as tensões, as dúvidas e os atropelos.

Aos meus amigos, tantos, a ponto de formarem uma lista que não caberia aqui, obrigada pelo apoio e por terem me ajudado nas horas de aperreio.

À CAPES, pelo apoio financeiro, essencial para que essa pesquisa pudesse ser concluída em dois anos.

## RESUMO

Nesta pesquisa, investigamos a interdiscursividade entre dois posicionamentos no discurso litero-musical brasileiro: o Tropicalismo e a vertente nordestina da Geração de 90, a qual compreende três cantores/compositores: Zeca Baleiro, Lenine e Chico César. Nosso suporte teórico é o da Análise do Discurso de linha francesa, conforme delineada por Maingueneau (1997, 2001). São conceitos centrais neste trabalho: **posicionamento, interdiscursividade, dialogismo, heterogeneidade enunciativa, intertextualidade**. Para efetuarmos nossa tarefa, cumprimos três etapas: 1. caracterização discursiva do Tropicalismo; 2. caracterização discursiva da vertente nordestina da Geração de 90; 3. identificação de relações intertextuais e interdiscursivas entre os dois posicionamentos em questão. Para tais caracterizações discursivas, tomamos como base as noções de **investimento cenográfico, investimento ético e investimento lingüístico** (MAINGUENEAU, 2001; COSTA, 2001) de cada posicionamento. Para o estudo das relações intertextuais e interdiscursivas, adotamos as propostas de Piégay-Gros (1996) e Costa (2001). Comprovamos a interdiscursividade entre os referidos posicionamentos, identificando, na produção da vertente nordestina da Geração de 90, as seguintes relações intertextuais com o movimento tropicalista: citação, referência e alusão; e as seguintes relações interdiscursivas: captação de *ethos*, código de linguagem e de cenografias; além dos seguintes gestos enunciativos: estruturação das letras através de montagens cinematográficas, descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção; intervalos inusitados; inserção de ruídos, sons do cotidiano, tais como barulho de feiras, conversas, etc; mescla de instrumentos tradicionais e populares com instrumentos modernos e eruditos, para enfatizar o contraste entre o antigo e o atual, o regional e o universal; pluralidade de ritmos executados. A interdiscursividade dá-se, sobretudo, pela convergência das propostas de ambos os posicionamentos no que diz respeito a promover uma decantação da heterogeneidade como traço marcante da cultura brasileira.

Palavras-chave: Discurso litero-musical brasileiro; Posicionamento; Interdiscursividade; Intertextualidade; Investimentos cenográfico, ético e lingüístico.

(274 palavras)

## ABSTRACT

In this research, we investigate the interdiscursivity between two positions in the Brazilian Popular Music discourse: Tropicalism and the Northeastern branch of the 1990's Generation, which comprises three singers / composers: Zeca Baleiro, Lenine and Chico César. Our theoretical support is the one of the French Discourse Analysis, as delineated by Maingueneau (1997, 2001). Central concepts in this work are: **discursive position, interdiscursivity, dialogism, enunciative heterogeneity, intertextuality**. To accomplish our task, we followed three steps: 1. a discursive characterization of Tropicalism; 2. a discursive characterization of the Northeastern branch of the 1990's Generation; 3. identification of intertextual and interdiscursive relationships between the two positions mentioned. These discursive characterizations were based on the notions of scenographic ethical and linguistic investments, (MAINGUENEAU, 2001). For the study of the intertextual and interdiscursive relationships, we adopted Piégay-Gros' (1996) and Costa's (2001) proposals. We proved the existence of interdiscursivity between the referred positions, identifying, in the production of the Northeastern branch of the 1990's Generation, the following intertextual relationships with the tropicalist movement: citation, reference and allusion; and the following interdiscursive relationships: imitation of ethos, *language code and scenographies*; besides the following *enunciative gestures*: structuring of the lyrics as cinematographic assemblies, discontinuity of the narrative or descriptive character of the song; unusual intervals in the melodies; insertion of noises, sounds such as noise of fairs, conversations, etc; mixture of traditional and popular instruments with modern and erudite instruments, to emphasize the contrast between the old and the modern, the regional and the universal; diversity of rhythms played. The interdiscursivity is identified, above all, for the convergence of both positions' proposals to promote a valorization of the heterogeneity as an outstanding feature of the Brazilian culture.

Key words: Brazilian Popular Music discourse; discursive position; Interdiscursivity; Intertextuality; Scenographic, ethical and linguistic investments.

(280 words)

## SUMÁRIO

Introdução .....	09
<b>Capítulo 1 - Fundamentação Teórica</b>	
1.1) A Análise do Discurso .....	12
1.2) A proposta de Dominique Maingueneau .....	17
1.2.1) O primado do interdiscurso .....	17
1.2.1.1) Dialogismo .....	17
1.2.1.2) Heterogeneidades enunciativas .....	18
1.2.1.3) Relações intertextuais .....	19
1.2.1.4) Relações interdiscursivas .....	22
1.2.1.5) A noção de posicionamento .....	27
1.2.2) A Estrutura enunciativa .....	29
1.2.2.1) A cena enunciativa .....	29
1.2.2.2) O <i>ethos</i> .....	31
1.2.2.3) Código de linguagem .....	32
1.3) O discurso lítero-musical .....	34
1.3.1) A especificidade da canção popular .....	34
1.3.2) O discurso lítero-musical brasileiro .....	35
<b>Capítulo 2 - Hipóteses E Opções Metodológicas</b>	
2.1) Hipóteses .....	39
2.2) Opções metodológicas .....	41
<b>Capítulo 3 - O Tropicalismo</b>	
3.1) Introdução .....	45
3.2) Investimento cenográfico .....	47
3.3) Investimento ético .....	58
3.4) Investimento lingüístico .....	65
<b>Capítulo 4 - A Vertente Nordestina Da Geração De 90 Da Música Popular Brasileira</b>	
4.1) Introdução .....	76
4.2) Investimento cenográfico .....	79
4.3) Investimento ético .....	97
4.4) Investimento lingüístico .....	114
<b>Capítulo 5 - O Tropicalismo E A Vertente Nordestina Da Geração De 90: Intertextualidade e Interdiscursividade</b> .....	127
Conclusão .....	145
Referências .....	147

## INTRODUÇÃO

A Música Popular Brasileira tem sido abordada a partir de vários pontos de vista. A historiografia, as análises histórico-sócio-antropológicas, a resenha jornalística, a exegese literária, os trabalhos de catalogação, a análise semiótica e a análise textual são alguns tipos de abordagem, conforme distingue Costa (2001). Relativamente poucas pesquisas, no entanto, abordam este assunto a partir da perspectiva que adotamos aqui, a da Análise do Discurso de linha francesa. Em outras palavras, não muitos estudos têm sido feitos no sentido de tratar aquela produção enquanto **prática discursiva** (MAINGUENEAU, 1997), abordando a canção popular e seu processo de produção e circulação, bem como a maneira como as comunidades discursivas envolvidas em tais processos interagem. Alguns trabalhos neste sentido, dos quais temos conhecimento são os de Guimarães (1989), Nascentes (1999) e Costa (2001, 2002).

É a pesquisa deste último autor que serve de ponto de partida para a nossa. Seguindo a linha da Análise do Discurso francesa desenvolvida por Dominique Maingueneau, Costa (2001) faz um esboço de um perfil lingüístico-discursivo da produção litero-musical brasileira. O autor mostra a diversidade de posicionamentos (MAINGUENEAU, 2001) no interior desta produção, organizando-os em movimentos estético-ideológicos (a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo), agrupamentos de caráter regional (os mineiros do Clube da Esquina, Pessoal do Ceará), agrupamentos em torno de temáticas (canção catingueira, canção romântica), agrupamentos em torno de gênero musical (sambistas, forrozeiros) e, finalmente, agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (a canção pop e a MPB). Após propor esta organização, Costa discute o papel da música popular no Brasil, indagando se o discurso litero-musical brasileiro não teria, em nossa sociedade, o papel de **constituente** (MAINGUENEAU & COSSUTA, 1995), ou seja, de fundador dos atos da coletividade, exercendo em certos aspectos influências tão importantes quanto as que exercem discursos como o literário, o religioso, o jurídico, o filosófico e o científico, nas sociedades ocidentais. Ao discutir, durante suas análises, os aspectos que caracterizam, segundo os autores supracitados, um determinado discurso como constituinte, o autor chega à conclusão de que o discurso litero-musical brasileiro tem pretensões constituintes, podendo vir a assumir plenamente esse papel na sociedade brasileira, a depender das condições de sua evolução.

Em trabalho posterior, Costa (2002) investiga como o que ele chama de Nova Geração da Música Popular Brasileira, da qual fazem parte artistas como Paulinho Moska,

Adriana Calcanhoto, Rita Ribeiro, Zeca Baleiro, Lenine, Chico César, etc., se constituem enquanto posicionamento. O autor observa, em análise preliminar, que a proposta da produção de tal posicionamento parece aproximar-se de certa forma da proposta do posicionamento tropicalista.

Com base nestes dois trabalhos, pensamos em investigar, de forma aprofundada, e a partir da mesma perspectiva adotada por Costa (2001), se este diálogo referido pelo autor, entre a Nova Geração e o Tropicalismo, se estabelece e como ele se dá. No que diz respeito ao posicionamento da chamada Nova Geração, restringimos nosso *corpus* ao que chamamos de vertente nordestina da Geração de 90<sup>1</sup>, que corresponde à produção de Chico César, Lenine e Zeca Baleiro. Essa restrição deve-se ao tempo que dispomos para desenvolver nossa pesquisa, à percepção de uma certa nordestinidade que se revela nos investimentos destes artistas, e também ao nosso interesse pessoal. Já com relação ao Tropicalismo, tomamos como base trabalhos produzidos sobre o movimento - Sant'Anna (1986), Perrone (1988), Campos (1993), Lopes (1999), Favaretto (2000), Sanches (2000), Costa (2001, 2002) e Tatit (2002), além da leitura e da escuta das canções tropicalistas. Nosso objetivo principal é, portanto, assumindo que os discursos não se formam no vazio, mas sim a partir das relações que estabelecem com outros discursos, investigar se e como o posicionamento da vertente nordestina da Geração de 90 dialoga com o posicionamento tropicalista, ou seja, se podemos identificar e, em caso afirmativo, quais são as **relações interdiscursivas** (MAINGUENEAU, 1997) existentes entre estes dois posicionamentos no discurso litero-musical brasileiro.

A perspectiva teórica com a qual trabalhamos, a da Análise do Discurso de linha francesa, particularmente aquela delineada por Dominique Maingueneau, será apresentada no capítulo I de nosso trabalho, juntamente com as noções de **dialogismo** e **polifonia** (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002) e **heterogeneidades enunciativas** (AUTHIER-REVUZ, 1990), que atravessam a tendência com a qual trabalhamos. Também no capítulo I discutimos a especificidade da canção popular e consideramos em particular o discurso litero-musical brasileiro. Para as respectivas tarefas, nossa base teórica serão os trabalhos de Tatit (1987, 2001, 2002) e Costa (2001).

A descrição de cada um dos posicionamentos será feita nos capítulos III e IV, com base na proposta de Maingueneau (2001), apresentada no capítulo I. Procuraremos investigar os **investimentos cenográfico, ético e lingüístico** de cada posicionamento em questão, procedendo à análise de canções e se apoiando, no caso do Tropicalismo, na

---

<sup>1</sup> Esclarecemos nossa re-denominação no capítulo referente à Metodologia.

revisão de trabalhos sobre ele. Finalmente, o capítulo V versará sobre as relações interdiscursivas entre os posicionamentos que investigamos, tendo como base teórica os quadros das relações intertextuais e interdiscursivas pensadas por Piégay-Gros (1996) e Costa (2001), também apresentados no capítulo I desta dissertação.

Sobre a relevância de nossa pesquisa, acreditamos que ela dá algumas contribuições tanto aos estudos de Análise do Discurso, quanto aos estudos de canção popular. Primeiramente, ela dá um passo a mais na compreensão de um discurso que merece investigações, dada a sua importância na construção identitária do povo brasileiro conforme comprovado por Costa (2001), trabalho citado aqui. Em segundo lugar, nossa pesquisa contribui com a aplicação empírica e revisão de um conjunto de conceitos referentes ao discurso, de forma a validar a produção litero-musical brasileira enquanto campo de pesquisa a ser abordado discursivamente. Dentro do quadro teórico com o qual trabalhamos, destaca-se em particular o conceito de **posicionamento** (MAINGUENEAU, 2001), que é central em nosso trabalho.

Um desses posicionamentos em particular, o da vertente nordestina da Geração de 90, até onde temos conhecimento, não conta com uma abordagem como a nossa: que os tome como um agrupamento, estudando-os a partir de uma perspectiva lingüístico-discursiva, em relação ao posicionamento tropicalista. Sendo assim, além de contribuirmos com a compreensão do que se vem fazendo nos últimos anos no cenário da Música Popular Brasileira, contribuimos também com a investigação de ecos do Tropicalismo neste cenário. Vale ressaltar ainda que nossa pesquisa também inova na medida em que aborda o movimento tropicalista lingüístico-discursivamente, abordagem que foi feita até agora, só resumidamente, apenas por Costa (2001).

Por fim, gostaríamos de destacar como contribuição de nossa pesquisa algumas questões teóricas levantadas ao longo dela. Embora não tenhamos espaço para discuti-las e tentar resolvê-las, sua identificação abre perspectiva para pesquisas posteriores. Dentre elas destacam-se a relação entre a heterogeneidade e a interdiscursividade, conceitos que, acreditamos, podem ser melhor articulados, particularmente no que diz respeito a sua aplicação na abordagem do discurso litero-musical.

## CAPÍTULO 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1. A análise do Discurso

O suporte teórico que nos serve de base em nossa pesquisa é o da Análise de Discurso de linha francesa, tendência que teve início na década de 60 do século XX. O termo **análise do discurso** tem sido utilizado para designar tanto estudos do discurso, numa acepção mais ampla, como disciplinas que têm o discurso como objeto de estudo, numa acepção mais restritiva (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004). Contudo, em geral, há algo de comum nessas diversas abordagens: uma preocupação em não perder de vista a relação entre um texto e o contexto no qual ele é produzido, ou seja, as injunções sócio-históricas que não são consideradas apenas pano de fundo, mas sim parte da complexa realidade em que os discursos surgem. Antes de passar à discussão dos conceitos que guiarão nossas análises, façamos um breve histórico dos caminhos que a Análise do Discurso tem trilhado, a fim de localizar a linha de pesquisa com a qual trabalhamos.

Costuma-se falar em três épocas da Análise do Discurso, marcadas por orientações e procedimentos específicos. Numa primeira fase (comumente chamada de AD-1), foram explorados os discursos ditos “estabilizados”, ou seja, tidos como pouco polêmicos, menos abertos à variação de sentido e possuidores de menor carga semântica. Entende-se que tais discursos são produzidos em condições supostamente estáveis e homogêneas, estruturados por uma só “máquina discursiva”, o que os torna fechados sobre si mesmos, como se existissem isolados de outros discursos. Assim sendo, nesta fase, dá-se preferência à análise de um *corpus* fechado, como panfletos do Partido Comunista, por exemplo. O procedimento de análise consiste basicamente em uma análise lingüística, na qual são focalizados o léxico e as construções sintáticas; e uma análise discursiva, na qual a atenção volta-se para a percepção de relações de sinonímia e paráfrase, procurando-se mostrar que textos diferentes derivam de uma mesma “máquina” geradora do discurso. Trabalhando sobre o Mesmo, há uma busca de homogeneização, na qual os discursos são reduzidos a frases de base, e relacionados a determinadas matrizes ideológicas. Segundo Pêcheux (1987),

a AD-1 é um processo por etapa, com ordem fixa, restrita teórica e metodologicamente a um começo e um fim predeterminados, e trabalhando num espaço em que ‘máquinas’ discursivas constituem unidades justapostas. A existência do *outro* está pois subordinada ao primado do *mesmo*. (PÊCHEUX, 1987, p. 313)

Diante deste conceito de máquina discursiva, qualquer concepção subjetivista do sujeito é banida, uma vez que ele muito menos fala do que é falado. Ele é, portanto, assujeitado pela máquina discursiva e só fala, a partir da posição que ocupa, o que lhe for permitido.

Esta concepção de sujeito tem origem nas idéias de um filósofo que muito contribuiu com o quadro teórico desta primeira fase da AD: Louis Althusser (2001), que discorreu sobre a existência dos chamados Aparelhos Ideológicos do Estado, os AIEs. Estes constituem uma das formas de controle do Estado, que funcionariam no sentido de assujeitar indivíduos de maneira que estes assumam suas funções na sociedade de classes, colaborando, assim, para a reprodução das relações de produção. Os AIEs atuam através de ideologias que, além de um conjunto de idéias, são também um conjunto de práticas. Assim, a ideologia no âmbito da religião se materializa através de atitudes, gestos, tais como, por exemplo, ir à missa ou confessar-se, e também através dos discursos produzidos em suas instâncias. Sendo o discurso considerado uma das formas de materialização da ideologia, e tratando a Análise do Discurso de tal objeto, compreende-se a aproximação entre o pensamento althusseriano e a referida disciplina.

Na segunda fase da AD, o conceito de maquinaria discursiva que marca a fase anterior começa a ser desconstruído. Michel Foucault, embora não tenha estado ligado diretamente à AD, é o nome mais importante dessa fase, pela contribuição de suas reflexões sobre o discurso, principalmente no que diz respeito à elaboração do conceito de formação discursiva (FD). O pensador parte de um questionamento sobre o que seria responsável pela unidade dos discursos. Chega à conclusão de que não são nem os objetos, nem os enunciados e suas formas de encadeamento, nem seus conceitos e nem seus temas, uma vez que nenhum destes elementos permanece estável ao longo da história de uma dada unidade referida, como a economia ou a gramática ou ainda a biologia, por exemplo. A formação dos objetos, conceitos, enunciados e temas dá-se no próprio discurso, de maneira que em épocas diferentes e segundo posições discursivas diferentes, cada um desses elementos sofre mudança, é marcado não só por permanências, mas também por discontinuidades. Haveria então *sistemas de dispersão*, nos quais cada um daqueles elementos seria formado, segundo *regras de formação* (condições de existência) de maneira que,

no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma

ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva*. (FOUCAULT, 1987, p. 43)

A unidade de uma formação discursiva não estaria na estabilidade dos elementos que a formam, mas no sistema que rege a sua formação e transformação e que a torna possível, ditando o que pode e o que não pode ser dito a partir de uma determinada posição enunciativa que um sujeito ocupa em uma certa situação de produção.

Foucault chama a atenção para o fato de que o não-dito (aquilo que o conjunto de coerções que é a FD não autoriza dizer), “mina” o dito, e pode, portanto, ser lido através deste, que não passaria da “presença repressiva” do primeiro.

É preciso observar ainda que as FDs, nesta fase, não são tomadas de forma isolada: considera-se que elas são sim atravessadas, invadidas por outras FDs com as quais se colocam em relação de confronto ou de aliança. No entanto, admite-se, nesta segunda fase da AD, que há um esforço de fechamento das fronteiras de cada FD.

Com base nas reflexões de Foucault, a Análise do discurso nesta fase busca o que o pensador acreditava ser um norte para os estudos do discurso:

comprender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação, de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites na forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. (FOUCAULT, 1987, p. 31)

Os discursos devem ser apreendidos, portanto, a partir da dispersão que caracteriza os espaços nos quais eles são produzidos: mostrar como um discurso ocupa um lugar, em meio a outros discursos, que não poderia ser ocupado por outro.

A desconstrução do conceito de “máquina discursiva” completa-se apenas na terceira fase da AD. Na fase anterior, quando se privilegiou a relação ente FDs ou entre uma FD e o interdiscurso, ou ainda entre uma FD e uma “memória discursiva”, as formações discursivas eram vistas como formadas isoladamente e só depois colocadas em contato. Na terceira fase, considera-se que as FDs são formadas já em contato umas com as outras, numa *relação interdiscursiva*, que é o que vai constituir o objeto de análise a partir de então. Com base no *dialogismo bakhtiniano* (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV), 2002) e na idéia de *heterogeneidades enunciativas* de Authier-Revuz (1990), o primado do *outro* sobre o *mesmo* acentua-se e aquele procedimento por etapas, de ordem fixa, da AD-1 é abandonado.

Um dos nomes ligados a esta terceira fase é o do francês Dominique Maingueneau (1997), segundo o qual a Análise do Discurso estaria situada não naquele núcleo rígido de estudos da língua, mas numa periferia de “contornos instáveis”, na qual diversas disciplinas estão em contato. Daí resulta uma heterogeneidade e uma certa instabilidade dentro da AD responsáveis pela pluralidade de significação do termo “Análise do Discurso”. Este pode ser entendido de diferentes maneiras, a depender de quais disciplinas lhe servem de apoio. A AD que o autor propõe opta por uma relação mais estreita com a Lingüística:

Embora a análise do discurso, por sua própria natureza, se encontre num cruzamento de ciências sociais, (...) penso que a análise do discurso deve manter sua relação privilegiada com a lingüística. Se isto não for feito, dificilmente se poderá distingui-la da tradicional ‘análise do conteúdo’ (BERELSON, 1952) da sociologia empirista. Isso é um ponto importante. Quando estudamos discursos de motivação militante, somos muitas vezes levados a negligenciar o fenômeno lingüístico, a fim de obtermos acesso rápido às representações que seriam independentes da feição lingüística de determinado gênero. (MAINGUENEAU, 2000)

Ainda segundo o autor francês, a AD não seria a parte da Lingüística que estudaria textos, mas antes uma disciplina que atravessaria todos os ramos da Lingüística e que consideraria também outras dimensões dos textos, como as suas condições de produção, por exemplo. Estas não seriam vistas como algo exterior em oposição ao interior do enunciado. Elas fazem parte da construção dos sentidos deste e devem, portanto, ser consideradas na análise. É para contemplar a relação entre estes dois aspectos do discurso, o social e o textual, que Maingueneau define **prática discursiva**, que integra o conceito foucaultiano de **formação discursiva**, aqui já apresentado, e o de *comunidade discursiva*. Esta Maingueneau (1997, p. 56) define como “o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva”. Reúnem-se, assim, neste conceito elaborado por Maingueneau, os aspectos lingüísticos e sociais da atividade discursiva.

Além dessas três fases, Costa (no prelo) aponta para a configuração de uma quarta época da Análise do Discurso, que corresponde à tendência atual desta disciplina, caracterizada por:

a) uma relativização do assujeitamento, que não é considerado absoluto. O sujeito é compreendido como singular e social ao mesmo tempo;

b) interdisciplinaridade com várias áreas, tais como a sociologia, a etnologia, a antropologia e a midiologia, por exemplo;

c) influências do materialismo histórico e dialético, que também influenciou as fases anteriores, e do dialogismo bakhtiniano;

d) rejeição a procedimentos como análise estatística, dispositivos formais, enfim, a abordagens que tendam a homogeneizar os objetos; preferência por uma análise qualitativa;

e) concepção do texto (objeto empírico) sempre como um recorte da cadeia verbal ininterrupta feito pelo analista; a análise do texto leva ao objeto teórico da Análise do Discurso, que é a discursividade ou ainda a interdiscursividade;

f) reconhecimento de alguns princípios básicos:

- o discurso é um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos, mas uma prática, uma forma de intervenção no mundo;
- a prática discursiva é a prática de sujeitos que só se constituem enquanto tal porque vivem em sociedade; portanto, o primado da prática é também o primado do interdiscurso;
- os sujeitos não apenas são singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições;
- o estudo da discursividade deve perseguir a articulação radical entre uma prática enunciativa e o lugar social dos sujeitos dessa prática (COSTA, no prelo)

Nosso trabalho procura investir no posicionamento desta quarta época da Análise do Discurso.

## 1.2. A Proposta de Dominique Maingueneau

### 1.2.1. O primado do interdiscurso

Para compreendermos a proposta do autor francês que nos servirá de base para a análise dos posicionamentos com os quais trabalharemos, é necessário que entendamos onde sua proposta se situa na Análise do Discurso. Portanto, faremos uma revisão das idéias que lhe serviram de base para a postulação do que ele chamou do primado do interdiscurso, ponto ao qual conduziremos nosso raciocínio na revisita aos conceitos aos quais nos referimos. O primeiro deles é a noção de **dialogismo**, formulada pelo russo Mikhail Bakhtin (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002)

#### 1.2.1.1. Dialogismo

A noção de *dialogismo* surge nos estudos do Círculo de Bakhtin quando ele dirige suas críticas ao que ele denominou *objetivismo abstrato e subjetivismo idealista*.

Estas expressões são utilizadas por ele para designar duas linhas do pensamento lingüístico-filosófico: uma que se interessa pelas formas lingüísticas em si mesmas, independentes dos sujeitos que as enunciam e de suas condições de enunciação, e outra que lançou seus olhares sobre o fenômeno lingüístico enquanto criação individual, tradução de um conteúdo interior processado na atividade mental dos indivíduos. A segunda tendência toma o indivíduo como centro das leis da criação lingüística; a primeira volta-se não para o indivíduo, mas para o sistema abstrato da língua (a *langue*), sua face que pode ser, segundo esta corrente, sistematizada e estudada, ao contrário da fala (*parole*), colocada fora dos estudos lingüísticos por esta corrente de pensamento.

A crítica principal feita por Bakhtin (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002) é a de que ambas as correntes pecam por tomarem como base uma enunciação monológica, ou seja, um produto acabado, estudado fora de sua realidade interativa no fluxo da comunicação verbal.

Para o autor, toda enunciação é *dialógica*, ou seja, o enunciado resultado de sua produção é um elo na cadeia verbal, uma resposta a enunciados anteriores e, ao mesmo tempo, algo que terá como resposta enunciados posteriores a ele, que já estão, de certo modo, previstos na sua própria produção. Há, portanto, um *diálogo* nesta cadeia verbal, de forma que os enunciados não podem ser tomados nem na imanência de um sistema

abstrato, nem no psicologismo individual do falante, mas sim dentro de uma dimensão histórica; de um contexto imediato e de um contexto social mais amplo. O dialogismo é um princípio constitutivo e deve-se, primeiramente, ao caráter ideológico do signo advogado pelo lingüista russo. Segundo ele, toda palavra é marcada pelos contextos nos quais ela foi usada, sendo, portanto, habitada por pontos de vista de *outrem*. Conseqüentemente, seu significado nunca é acabado, mas sim re-elaborado a cada uso.

Sendo assim, há um movimento bastante complexo na compreensão de enunciados. Nele estão envolvidas a compreensão dos contextos específicos em que os enunciados são produzidos e as ideologias que se materializam através da linguagem, de modo que, segundo o autor, “não são palavras que pronunciamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002, p. 92).

Quando o dialogismo se mostra, temos o que Bakhtin chamou de *polifonia*, que consiste na orquestração das vozes que atravessam o enunciado. O romance seria a forma mais elaborada dessa orquestração, dada a pluralidade de vozes existentes no meio social trazidas pelo autor para o texto. Trataremos mais detalhadamente desta questão quando discutirmos o conceito de plurilingüismo.

O conceito de dialogismo é importante para nosso trabalho na medida em que investigar a interdiscursividade, como é nossa proposta para a abordagem dos posicionamentos tropicalista e da Geração de 90, implica em admitir que o discurso é construído dentro de um diálogo no sentido proposto por Bakhtin.

#### **1.2.1.2. Heterogeneidades enunciativas**

Partindo do dialogismo bakhtiniano, Althier-Revuz (1990) discute as várias formas através das quais a inserção do Outro se dá na seqüência discursiva. A autora toma emprestado de Freud, e da releitura deste feita por Lacan, a noção de sujeito clivado, disperso, dividido entre o consciente e o inconsciente, “mais falado” do que dono da sua fala, tomado pela ilusão de que pode decidir, fazer escolhas. “Suas” palavras são, no entanto, sempre as palavras dos outros: já habitadas, ocupadas, atravessadas por outros discursos. A partir dessa observação, a autora fala de uma heterogeneidade própria do discurso, chamada de *constitutiva*, com a qual o sujeito negocia, tentando apagar ou separar a voz do outro daquela que ele acredita ser a sua voz. Nessa negociação, diferentes

formas podem mostrar, marcadamente ou não, esta heterogeneidade. São elas: a *autonímia simples* e a *conotação autonímica*, ainda segundo a autora.

A autonímia simples caracteriza-se pela ruptura sintática: as palavras do outro são nitidamente delimitadas, destacando-se, assim, da cadeia sintática do discurso citante. Elas são, segundo a autora, “extraídas da cadeia enunciativa normal” e remetidas a “outro lugar”.

Já na conotação autonímica, as palavras do outro são inseridas sem que haja ruptura sintática. Recursos como as aspas e o itálico são utilizados para marcar esta remissão do interior do discurso para fora de si.

Em ambos os casos, há uma remissão explícita a esta alteridade inserida no discurso. Contudo, a autora fala também da possibilidade de uma heterogeneidade mostrada não-marcada, na qual “o outro é dado a reconhecer sem marcação unívoca” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 31). É o que acontece, por exemplo, no discurso indireto, na ironia, no pastiche e em outros casos em que o discurso do outro é mostrado, mas não é marcado, ficando o reconhecimento daquele por conta do interlocutor.

Dada a duplicidade semiótica do gênero canção (letra e melodia), com o qual trabalhamos aqui, recursos como marcadores sintáticos ou ortográficos (estes próprios da escrita) são compensados com outras estratégias, tais como a inserção de fonogramas (trechos originais de outras canções) ou citações melódicas que se encaixam na melodia da canção ou mesmo que rompem abrupta e claramente com ela. Formas não-marcadas como a ironia e o discurso indireto livre podem ser observadas na canção popular também em ambas as semioses. No entanto, falta ainda um estudo de como estes processos acontecem neste gênero de discurso específico. Embora não contemos com um estudo deste para nos apoiarmos, muito menos com espaço para discutir tal questão no momento, faremos, na medida em que se fizer relevante e até onde nos for possível chegar, comentários que contemplem essa especificidade genérica. De todo modo, a teoria sobre as heterogeneidades que Authier-Revuz propõe é relevante para nosso trabalho, uma vez que está diretamente ligada a outros conceitos com os quais trabalharemos: a intertextualidade, a inter e a metadiscursividade, que serão apresentados a seguir.

### **1.2.1.3. Relações intertextuais**

Nathalie Piégay-Gros (1996), retomada por Costa (2001), propõe uma noção de intertextualidade que não seja tão extensa como a que é apresentada por Julia Kristeva -

que tomava a intertextualidade como algo constitutivo, disperso e, portanto, de identificação e classificação inúteis, já que, segundo ela, são inerentes a qualquer texto - nem tão restritas quanto à de Gérard Genette, que reduz o fenômeno a um dos tipos de *transtextualidade* que ele designa - neste caso a intertextualidade ocorreria apenas quando um texto estivesse mais ou menos explícito em outro, como no caso da citação, do plágio e da alusão. Para Piégay-Gros, a intertextualidade deve ser vista como “estratégias de escrita deliberada”, ou seja, são formas de presentificar outros textos, que resultam em certos efeitos de sentido produzidos, por exemplo, para buscar o cômico e o satírico quando se faz uma paródia.

O esquema proposto pela autora é o seguinte:



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

a) citação - ocorre quando a inserção de um texto é claramente marcada em outro através de formas tipográficas como as aspas, o itálico e outras;

b) referência - consiste na remissão a um outro texto sem que se transcreva as palavras dele. Podem-se evocar títulos, personagens, lugares, épocas, etc. do texto referente;

c) plágio - ocorre quando uma passagem de um texto é citada em outro sem que haja marcação de que isto foi feito;

d) alusão - não há retomada literal das palavras do texto referente, nem marcação da intertextualidade. Elaborar-se um jogo de sugestão, recuperado pelo leitor com base em sua memória e sua inteligência.

e) paródia - ocorre quando se toma a estrutura de um texto, modificando-se o assunto tratado; ou ainda quando ambos, estrutura e assunto são retomados em outro contexto, com o intuito de produzir o lúdico e a carnavalização.

f) travestismo burlesco - o conteúdo de outro texto é retomado e a sua estrutura ou seu estilo são deturpados. Geralmente esta forma de intertextualidade é utilizada com a

finalidade de parodiar o texto referente, mas pode servir também para atualizar a linguagem de textos antigos ou ainda para simplificar um texto erudito.

g) pastiche - consiste na imitação de um estilo: a estrutura é mantida e o conteúdo é indiferente, ou seja, qualquer conteúdo pode ser tratado.

A partir deste esquema, Costa (2001) elabora um outro com o qual ele trabalha, em seu estudo sobre o discurso lítero-musical:



O autor conservou as relações de co-presença propostas pela autora, mas modificou as relações de derivação, tomando como base os conceitos de captação e subversão propostos por Maingueneau (1997, p. 102): "(...) quando há 'captação', a imitação incide sobre a estrutura explorada e, (...) quando há 'subversão', a desqualificação desta estrutura ocorre no próprio movimento de sua imitação".

Costa também exclui o travestismo burlesco do esquema que propõe, uma vez que, segundo ele, esta modalidade é bastante específica do discurso literário, não servindo a seu estudo sobre a canção.

Utilizaremos o quadro de relações intertextuais elaborado por Costa (2001), porém, é necessário fazer algumas observações. Em primeiro lugar, questionamos os limites entre as noções de referência e alusão. Como está definida, a noção de referência parece antes um fenômeno que cobriria o da alusão, uma vez que, aludir a um texto implica em referir-se a ele. A distinção parece estar apenas na forma de referir-se: na primeira, há uma remissão mais direta, enquanto na segunda, o jogo de sugestão que a caracteriza torna a referência menos explícita. Assim, poderíamos dizer que toda alusão é uma referência, mas que nem toda referência é uma alusão. Mesmo assim, é preciso lembrar que a autora entende esses mecanismos de intertextualidade como "estratégias deliberadas" pelo enunciador. Para o analista, que é antes de tudo um leitor, torna-se complicado, em muitos casos, identificar o quão sugestiva o enunciador considera a referência que ele faz. De qualquer forma, para nossa investigação, o que é relevante, antes de tudo, é a existência da relação intertextual, uma vez que ela aponta para uma aproximação entre os dois

posicionamentos que estudamos. Nossa preocupação maior será, portanto, muito mais identificar tais relações do que localizá-las de forma mais específica. A questão, no entanto, merece uma investigação mais cuidadosa, que não cabe nos limites de nosso trabalho, mas que pode vir a ser enfocada futuramente.

#### 1.2.1.4. Relações interdiscursivas

Passemos agora ao conceito de *interdiscursividade*, conforme elaborado por Maingueneau (1997), a partir da idéia bakhtiniana de dialogismo e da noção de heterogeneidade discursiva, já apresentas neste capítulo, e ainda da crítica ao método harrisiano utilizado no início da AD.

Primeiramente, o autor retoma as críticas de Courtine (*apud* MAINGUENEAU, 1997) ao método em AD de identificação de termos pivôs. Segundo Courtine, este método traduz uma vontade de apreensão do idêntico que acaba por eliminar a heterogeneidade discursiva e reduzir a diversidade de estruturas sintáticas de um texto a esquemas elementares.

O equívoco apontado por Courtine decorre, segundo Maingueneau, de um outro, que consiste em entender FDs como unidades justapostas exteriores umas às outras, de forma que elas pareçam homogêneas. Na verdade, toda FD é heterogênea a ela mesma: ela é, desde sua formação, um espaço instável atravessado por outros discursos. Todo enunciado pertencente a ela está na intersecção de dois eixos: o da memória discursiva, onde estão formulações pré-construídas, e o da linearidade do discurso, que “oculta o primeiro eixo, já que o sujeito enunciativo é produzido como se interiorizasse de forma ilusória o pré-construído que sua FD impõe” (MAINGUENEAU, 1997, p. 115).

Ao eixo da memória, Courtine associa dois outros domínios: o da atualidade, no qual os enunciados em torno de um acontecimento se apóiam ou se refutam, e o da antecipação, ou seja, o das respostas a enunciados posteriores já previstos de certa forma.

Baseado nestas observações, Maingueneau afirma que é preciso definir uma FD a partir de seu interdiscurso e não o contrário. Ela seria “o lugar de um trabalho no interdiscurso”, (MAINGUENEAU, 1997, p. 113). Este, por sua vez, é um espaço de trocas de um enunciado com outros discursos. Neste espaço, são percebidas, segundo o autor francês, as vozes de outros discursos presentes no enunciado, ou seja, as *relações interdiscursivas*. Alguns exemplos de tais relações são o uso, por uma formação discursiva,

de termos ou expressões pertencentes a outras formações; e a referência a *ethos*, cenografias, etc., característicos, igualmente, de outras FDs.

Se a natureza de uma FD é esta, pode-se concluir, segundo Maingueneau, que o objeto da Análise do Discurso não seria uma FD e o que há de homogêneo nela, mas sim a interação entre FDs diferentes, o espaço em que suas identidades são construídas. Deve-se, portanto, dar privilégio ou **primado ao interdiscurso**.

Tendo tais elementos como objeto de interdiscursividade ao invés do texto, pode-se falar em mecanismos interdiscursivos semelhantes aos intertextuais, conforme Costa (2001: 42), que adapta o esquema de relações textuais e propõe o seguinte esquema de relações interdiscursivas, com o qual trabalharemos em nossa pesquisa:

Relações Interdiscursivas	Relações de co-presença	Referência Alusão	cenografia validada; etos; palavras; códigos de linguagem; gêneros, etc.
	Relações de Imitação	Captativa Subversiva	

A *referência interdiscursiva* ocorre quando uma formação discursiva é referida de algum modo por uma outra, seja através de comentários, descrições, representações.

A *alusão interdiscursiva* é uma referência à palavra do exterior discursivo, através de jogos de palavras, implicação, disfarce, etc.

A *captação interdiscursiva* consiste em utilizar um certo *ethos* ou uma certa cenografia, por exemplo, pertencentes a outras formações discursivas, de forma a legitimar o próprio discurso.

A *subversão interdiscursiva*, por sua vez, ocorre quando se incorpora parodicamente *ethos*, cenografias, etc., de outras formações discursivas.

Estes conceitos são utilizados no estudo das relações interdiscursivas entre os posicionamentos que abordamos neste trabalho. Contudo, mais uma vez nos deparamos com uma problemática, semelhante à que apontamos no quadro das relações intertextuais. A distinção entre referência e alusão continua complicada pelos mesmos motivos e ainda mais se considerarmos a separação entre relações intertextuais e relações interdiscursivas. Muitas vezes, fazer referência a uma cenografia é também fazer referência a um texto específico no qual aquela cenografia foi construída, como veremos em nossas análises. Ou ainda, uma referência intertextual pode levar à referência a uma cenografia ou a um *ethos*, por exemplo, quando a referência intertextual incidir sobre um desses elementos. Por outro lado, captar uma cenografia, muitas vezes, implica em referir-se à cenografia captada, e

ainda em referir-se mesmo ao texto no qual ela foi construída. Talvez seja interessante interligar as noções de interdiscursividade e intertextualidade, uma vez que o texto é, afinal, lugar de manifestação do discurso e a identificação de relações intertextuais é o que permite, em parte, a possibilidade de falar sobre relações interdiscursivas, ou seja, em provar que convergências de investimentos, sobretudo quando lidamos com posicionamentos, tal como no nosso caso, não são mera coincidência.

Mais uma vez ressaltamos que, tal como no caso das relações intertextuais, nosso trabalho tomará como relevante antes a existência das relações interdiscursivas do que o sua precisa natureza. É claro que há limites também nessa consideração, uma vez que uma captação e uma subversão, por exemplo, apontariam para relações diferentes entre os posicionamentos *tropicalista* e da *vertente nordestina* da Geração de 90. Estamos atentos para trabalhar com cada caso em particular e fazer considerações sobre a teoria até onde os limites de nosso trabalho nos permitem e nos exigem.

Um outro conceito, ligado ao de interdiscursividade, é o de *metadiscurso*, que também nos será bastante útil quando da caracterização dos posicionamentos com os quais trabalhamos. Fala-se em **metadiscursividade** (MAINGUENEAU, 1997) quando se podem captar momentos da enunciação em que o discurso faz referência a si mesmo. O **metadiscurso**, na medida em que traduz uma reflexão sobre o próprio fazer discursivo, permite identificar como um determinado posicionamento constrói sua identidade em relação à língua e ao interdiscurso:

a heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da *construção pelo locutor de níveis distintos no interior do seu próprio discurso*. (MAINGUENEAU, 1997, p. 93; grifos do autor)

Tal fenômeno reflete uma tentativa de circunscrever aquilo que dizemos a uma determinada região dos discursos, separando nosso dizer dos outros dizeres que co-existem e que com ele dialogam. Assim, quando digo, “isso é conversa pra boi dormir, como diz a minha vó”, delimito o sentido que quero dar e aponto para o fato de que estou me apropriando de um outro discurso que não é o meu, seja porque, por exemplo, acho que não seria apropriado assumir a responsabilidade desta enunciação no contexto em que enuncio, ou porque, ao remetê-la a uma pessoa mais velha e mais experiente, a expressão ganharia maior validade do que se fosse dita por mim. Como se pode observar, o metadiscurso é mais do que um simples comentário, ele não é, de forma alguma, gratuito.

Ele pode servir a diversas estratégias, como algumas listadas por Maingueneau (1997):

- a) construir uma imagem do locutor, diferenciando-se eventualmente de uma outra: “para parecer erudito”, “para falar como os políticos”;
- b) marcar uma inadequação dos termos: “metaforicamente”, “de alguma forma”;
- c) autocorrigir-se: “ou melhor”, “como deveria ter dito”;
- d) confirmar: “é exatamente o que eu estou dizendo”;
- e) fazer uma preterição: “eu ia dizer”, “não direi...”;
- f) corrigir antecipadamente um possível erro de interpretação: “no sentido X da palavra”.

Há, segundo Maingueneau, uma grande diversidade de formas de metadiscorso, cuja descrição exaustiva seria pouco operacional. Mais do que uma classificação, o que interessa é articular a função dos marcadores às necessidades de ajuste do discurso frente às coerções que atuam sobre ele. Interessa perceber como, através do metadiscorso, o discurso, tentando separar seu interior de um exterior, faz parecer que ele próprio é responsável pela construção de sua identidade, ao invés de essa lhe ser delegada a partir da relação estabelecida, desde o início de sua formação, com os outros discursos com os quais ele dialoga e que o atravessam.

Pode-se falar também em um sentido amplo de metadiscursividade, entendida no quadro das *heterogeneidades enunciativas*, conceito desenvolvido por Jacqueline Authier-Revuz, já apresentado aqui. Ao proceder à separação à qual nos referimos anteriormente, o enunciador tenta delimitar seu discurso em relação ao discurso alheio que lhe atravessa, criando a ilusão de que “seu” discurso é completamente uma elaboração sua, ou seja, fazendo parecer que a heterogeneidade constitutiva não existe.

O enunciador pode marcar essa heterogeneidade ao mesmo tempo em que comenta seu próprio discurso, fazendo seus comentários remeterem a:

- a) **uma outra língua** (“al dente, como dizem os italianos”);
- b) **um outro registro discursivo** (familiar, vulgar, etc.: “para usar uma palavra dos jovens de hoje em dia”);
- c) **um outro discurso** (técnico, político, marxista, etc.: “*significante*, no sentido que a lingüística estrutural confere ao termo”);
- d) **uma outra modalidade de significação da palavra**, recorrendo-se explicitamente a um exterior lingüístico ou a um outro universo discursivo (no primeiro caso, o da língua como lugar de polissemia, homonímia, metáfora etc. - “X, sem

trocadilho” ou “X, para usar de um eufemismo...”; e no segundo caso, o da palavra já habitada historicamente por um ou mais discursos: “uma contradição, no sentido materialista do termo”);

e) **uma outra palavra**, potencial ou explícita denotativa de reserva (“X, se se puder chamar isso de X...”), hesitação ou retificação (X, ou melhor, Y), confirmação (X, essa é a palavra exata...) etc.

f) **um outro falante** (“como diria Marx...”, ) ou o interlocutor suscetível de não compreender ou de não aceitar expressões tidas como óbvias (“...X, com o perdão da palavra...”, “se você quiser, X”, “X, se você me entende”) (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 104, *apud* COSTA, 2001).

Esse sentido de heterogeneidade é muito amplo e não será considerado aqui. Preferimos trabalhar com a proposta da Maingueneau e ver como isto se aplica à canção. No caso desta, podemos falar em duas formas de manifestação da metadiscursividade: a metacanção e a canção metadiscursiva. Entendemos por **metacanção** aquela que faz algum tipo de referência a si mesma. As referências podem ser explícitas (quando o enunciador fala sobre a própria canção ao cantá-la) ou implícitas (quando o enunciador faz referência ao gênero da canção - um rock, um samba, uma embolada, um forró, etc.; ou ainda a instrumentos que são utilizados na canção que a eles se refere). Há canções que, por outro lado, fazem referência ao discurso, as quais chamaremos de **canções metadiscursivas**. Estas, não deixam de guardar relação com as metacanções, uma vez que a própria canção revela de alguma forma (seja através do *ethos*, da cenografia, do código de linguagem, de marcas de intertextualidade ou de interdiscursividade) que a reflexão que se faz nela sobre o discurso lítero-musical (a partir da qual se pode observar como o posicionamento se caracteriza) está, na própria canção, colocada em prática.

A aplicação do conceito de metadiscursividade é, como se pode observar, bastante útil no estudo de posicionamentos, uma vez que nestes momentos podem-se flagrar mais explicitamente, os investimentos que os caracterizam e que se encontram “diluídos” nos demais textos onde a metadiscursividade não está presente.

Observaremos, em nosso trabalho, canções em que se pode localizar *metadiscursividade*, procurando captar formas da vertente nordestina da Geração de 90 definir-se, também procurando identificar como ela, nestes momentos, se aproxima ou se afasta do posicionamento tropicalista.

### 1.2.1.5. A noção de posicionamento

Segundo Charaudeau & Maingueneau (2002) pode-se entender *posicionamento* em três acepções diferentes. A primeira delas, uma concepção específica, diz respeito ao fato de, através do vocabulário empregado e do registro de língua utilizado pelo locutor, poder-se identificar como este se situa num espaço conflituoso. Os autores citam como exemplo o uso da expressão *luta de classes* que, dentre outras posições possíveis, a depender de como a expressão é utilizada, pode marcar uma posição esquerdista do locutor que a utiliza, ou pode mostrar que este fala enquanto um especialista no assunto, por utilizar um vocabulário técnico. Uma segunda acepção do termo diz respeito ao que, de acordo com Charaudeau (1998), corresponderia à posição que um locutor ocupa num campo discursivo, identificada a partir de valores por ele defendidos (consciente ou inconscientemente) que caracterizam sua identidade social e ideológica. Finalmente, pode-se entender posicionamento como uma identidade enunciativa, construída no interdiscurso, que aponta para um lugar, uma posição específica num campo discursivo. Esta última acepção do termo é a que nos interessa mais diretamente. Neste sentido o conceito supõe a existência do que Maingueneau (2000) chama de comunidades discursivas, conceito já apresentado anteriormente. **Posicionamento** seria, então, o relacionamento intrincado entre certas características textuais e um certo modo de existência de um conjunto de sujeitos, de forma que os discursos validam a própria comunidade discursiva que os produz.

N'O *Contexto da obra literária* (2001), Maingueneau relaciona a noção de **posicionamento** à de **gênero do discurso**. Ressaltando a importância do segundo, afirma que este não seria apenas um procedimento para transmitir conteúdo, mas sim um **dispositivo de comunicação**. O autor francês retoma Bakhtin, segundo o qual a comunicação só é possível graças aos gêneros, conjuntos de normas de enunciação através das quais moldamos nossa palavra e reconhecemos o molde das palavras dos outros, estabelecendo contratos discursivos.

Assim sendo, todo enunciado pressupõe o que Maingueneau chama de **investimento genérico**. Investir em um gênero significa colocar-se em relação a uma produção anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características. Inserir-se neste percurso significa, para Maingueneau (2001, p. 69), *posicionar-se*. Aqui ele usa o termo *posição* em dois sentidos: "o de uma 'tomada de posição'; o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma 'posição militar')".

Relembrando o dialogismo bakhtiniano, trata-se de se definir, se demarcar em relação ao Outro, com ele confrontando-se, aproximando-se, enfim, estabelecendo uma certa relação com uma memória discursiva, que pode ser de inserção num percurso anterior ou de fundação de um percurso novo. No que diz respeito à canção popular brasileira, Costa (2001, p. 169) identifica posicionamentos como o da Bossa Nova, o do Tropicalismo, o da MPB moderna, dos sambistas, dos forrozeiros, etc., agrupados a partir de cinco marcações identitárias, que servem de critérios para classificar diferentes posicionamentos:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo etc.);
- 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.)<sup>2</sup>.

Os dois posicionamentos com os quais lidamos neste trabalho (o Tropicalismo e a vertente nordestina da Geração de 90) estariam ambos inclusos no que Costa chama de movimentos estético-ideológicos, embora, ressalte-se, a Geração de 90 não chegue a ser entendida como um movimento no mesmo sentido que o Tropicalismo.

Maingueneau chama a atenção para o fato de que posições e escritores não devem ser confundidos, uma vez que um mesmo escritor pode assumir várias posições diferentes, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Costa (2001) ilustra esta afirmação na MPB com o exemplo de Carlinhos Brown, que divide sua produção entre uma música “afrobrasileira *pop*” e uma música baiana “de raiz”, a *axé music*.

Maingueneau retoma, ainda falando sobre posicionamento, o conceito de *autoridade* elaborado por Bourdieu e retomado por Foucault:

Quem fala? Quem no conjunto de todos os indivíduos falantes tem o direito de sustentar esse tipo de linguagem? (...) A palavra médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como palavra médica não são dissociáveis do personagem estatutariamente definido, que tem o direito de articulá-la. (FOUCAULT, *apud* Maingueneau, 2001)

<sup>2</sup> O autor citado utiliza a sigla MPB e a designação, por extenso, Música Popular Brasileira de formas distintas: esta diz respeito à produção lítero-musical brasileira como um todo. Aquela designa um posicionamento específico dentro do discurso lítero-musical brasileiro.

Segundo Maingueneau, em se tratando de literatura, não haveria, como em Medicina, um “diploma” de reconhecimento que desse direito à palavra. Cada posição é que determinaria quem tem o direito de enunciar, podendo ser considerado autor legítimo. Exige-se do enunciador uma certa qualificação, impondo-se, assim, perfis que filtram potenciais enunciadore. Seria este também o caso da canção popular. Esta qualificação dá-se a partir de uma inserção no circuito de produção musical, que envolve fazer shows, gravar discos, gravar composições de certos compositores, de um reconhecimento que vem mesmo do público e da crítica de cada posicionamento e de um perfil caracterizado por um certo modo de cantar, tocar, compor e comportar-se.

*Posicionar-se* envolve, no entanto, não somente um investimento genérico, mas também investimentos cenográfico, ético e lingüístico<sup>3</sup>. Dedicamo-nos agora a cada um deles.

## 1.2.2. A estrutura enunciativa

### 1.2.2.1. A Cena enunciativa

Todo enunciado, segundo Maingueneau (2001), envolve três cenas. Duas delas ele denomina de **cena englobante** e **cena genérica**. A primeira diz respeito ao tipo de discurso ao qual o enunciado está relacionado (religioso, político, midiático, etc.). Já a segunda tem a ver com o tipo de gênero no qual o enunciado se inscreve: um debate, uma carta, uma publicidade, etc. Esses dois tipos de cena definem o quadro cênico do texto. Apreendê-los corresponde a apreender um enunciado em sua gênese, o que, para Maingueneau, não é ainda suficiente. Há que se identificar também o que o autor chama de **cenografia**, que constitui uma cena criada dentro do próprio enunciado, com a qual o co-enunciador se confronta diretamente. A cenografia envolve uma **topografia** (um lugar) e uma **cronografia** (um tempo), um **enunciador** e um **co-enunciador** (representações de um *eu* e um *tu* construídas na enunciação). A cenografia não é apenas um meio acessório de transmissão do enunciado, mas sim uma forma de legitimação do mesmo, de construir sentidos e de interpelar o co-enunciador:

---

<sup>3</sup> O conceito de investimento é utilizado por Maingueneau (2001) para referir-se apenas ao gênero do discurso. No entanto, Costa (2001) generaliza o uso do termo, estendendo-o também ao que Maingueneau se refere apenas como cenografia, *ethos* e código de linguagem. Utilizamos a nomenclatura de Costa por concordarmos que esses aspectos do discurso também podem ser encarados como investimentos, no sentido dado a essa palavra pelo autor francês.

A cenografia implica, desse modo, um processo de *enlaçamento paradoxal*. Logo de início, a fala supõe uma certa enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é *ao mesmo tempo fonte legitimante do discurso e aquilo que ele engendra*. (MAINGUENEAU, 2001, p. 87; grifos do autor)

Sendo assim, para dar um exemplo do próprio autor, para que um romance realista se constitua como tal, não basta que ele tenha um certo conteúdo, é preciso que ele conte também com a apresentação de cenografias que sejam “realistas”: descrições minuciosas, referências a lugares que existem na realidade, construção de personagens verossímeis, etc.

Alguns enunciados são construídos a partir de **cenários validados**, ou seja, de cenas que são bastante familiares ao público ao qual os enunciados se destinam. São modelos que podem ser quer valorizados, quer rejeitados pela memória coletiva.

Maingueneau fala ainda do relacionamento entre cenografia e gênero. Dependendo do gênero, pode haver uma maior ou menor abertura à variação de cenografias. Alguns gêneros não são suscetíveis de variação, como é o caso da lista telefônica e de receitas médicas, por exemplo. Gêneros como o guia turístico podem apresentar cenografias diferentes, mas na maioria das vezes detêm-se na cena genérica rotineira. Por outro lado, há aqueles gêneros que, por natureza, exigem a escolha de cenografias variadas, como os publicitários e os literários. A canção, gênero com o qual trabalhamos, estaria inclusa neste último tipo.

Por fim, cabe ainda observar que a cenografia de um enunciado pode ser **difusa** ou **especificada**. Neste caso, a cena é bastante clara e facilmente identificável; naquele, a cena remete a um conjunto vago de cenografias possíveis.

Consideramos que seria interessante falar em uma **cenografia primária** e **cenografias secundárias**. A primeira diz respeito à própria cenografia do enunciado, já a segunda diz respeito a cenografias referidas neste, como acontece, por exemplo, quando se tem uma cenografia principal de alguém contando uma história e a(s) cenografia(s) descritas pelo enunciador ao longo da narrativa. É interessante pensar neste encaixe de cenografias que pode ser ainda mais complexo, se pensarmos que dentro das cenografias secundárias, outras podem ser construídas por personagens da narrativa. Utilizamos o exemplo da narrativa, mas isso pode se aplicar a cenografias construídas dentro de outros gêneros do discurso, como por exemplo, manifestos, conversas, etc. Essa diferença entre cenografias é bastante recorrente em canções e muito do que dizem as secundárias é essencial para a construção do sentido.

### 1.2.2.2. O *ethos*

Além de uma cenografia, todo enunciado é construído através de uma maneira de dizer, de um tom, pelo qual a personalidade do sujeito da enunciação se mostra e legitima o que diz, buscando mobilizar o co-enunciador. Este modo de enunciar é o que Maingueneau (2001) chama de *ethos*. O co-enunciador constrói, por meio do tom do enunciado, a representação daquele que enuncia: o **fiador**, que não se confunde com o indivíduo real e que possui um **caráter** e uma **corporalidade**, que correspondem, respectivamente, às características psicológicas e físicas dessa representação.

O caráter e a corporalidade do enunciador são construídos a partir de representações sociais, estereótipos culturais valorizados ou não. O poder de persuasão do discurso está ligado a uma identificação do co-enunciador com o enunciador. É o que se pode observar no exemplo dado por Maingueneau de uma publicidade de um produto dietético na qual uma mulher fala com uma amiga ao telefone sobre o fato de contar com o produto *diet* para perder os “quilinhos a mais” que ganhara comendo “pãezinhos e *croissants*” numa reunião de negócios. Faz parte da estratégia de convencimento de consumidoras em potencial que se construa esse *ethos* com o qual a consumidora se identifica, sentindo-se parte de uma comunidade imaginária de mulheres magras, bonitas e eficientes e desejando *formar corpo* com outras mulheres que são também parte desta comunidade imaginária. Este é um dos sentidos nos quais Maingueneau (2001, p. 99) fala de **incorporação**, termo que se refere à ação do *ethos* sobre o co-enunciador. As outras formas são:

a enunciação leva o co-enunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, *ela lhe dá corpo*;  
o co-enunciador *incorpora*, assimila, desse modo, um conjunto de esquemas que definem, para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo

A origem do conceito de *ethos* remonta à retórica antiga. Nesta, ele era compreendido como “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente de si próprios, mas a *personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir*”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 99)

O termo esteve ligado, assim, a discursos orais e não aos escritos. Caberia perguntar, segundo o autor, se seria coerente falar-se em *ethos* para discursos escritos. Ele mesmo responde que sim. Todo texto está ligado a uma voz que enuncia e atesta o dizer.

No caso da canção, o *ethos* pode ser identificado nas duas semioses que a compõem, letra e melodia, e ainda na própria colocação da voz do cantor. Assim, por exemplo, pode-se identificar na Bossa Nova um *ethos* que é predominantemente

o do jovem enamorado e contemplativo, que convida à intimidade de sua música e de seu espaço (...) Sujeito carinhoso e amoroso, que anseia por carinho e amor, sua corporalidade compõe igualmente um *ethos* emocionalmente frágil e sensível (...) (COSTA, 2001, p. 178-179)

Tais características são identificadas, no posicionamento em questão, tanto nas letras, quanto nas melodias de batida contida e no canto quase falado, sem floreios vocais, algo bem diferente, por exemplo, da Canção de Protesto, que investe num *ethos* de um sujeito firme, corajoso, confiante, que se sente responsável pelos problemas sociais de seu país.

### 1.2.2.3. Código de linguagem

Além dos investimentos genérico, ético e cenográfico, o enunciador investe também em um **código lingüístico**. Não há, segundo Maingueneau (2001, p. 104) um conteúdo a ser expresso de um lado e, de outro, uma língua que lhe serviria de veículo, mas antes “a maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra”.

Contudo, o autor não tem à sua frente a língua, sistema abstrato e homogêneo, mas a interação entre uma variedade de usos (passados e contemporâneos) de uma mesma língua e entre diferentes línguas numa determinada conjuntura, o que, segundo Maingueneau, seria uma **interlíngua**.

É a partir desta interlíngua que o autor negocia um **código de linguagem** próprio, entendendo-se código tanto no sentido de sistema de regras, como no de conjunto de prescrições. Posicionando-se assim sobre uma ou mais línguas e sobre variedades de uma mesma língua, o autor contribui para a valorização de uma variedade lingüística e do próprio texto. Ele pode também, da mesma forma, contestar a hegemonia de uma dada língua.

Sobre a interlíngua, há que se falar ainda sobre dois aspectos: o **plurilingüismo interno** e o **plurilingüismo externo**. Estes conceitos são tomados por Maingueneau da obra do autor russo Mikhail Bakhtin, que os desenvolve quando discute diferenças estilísticas entre o discurso no romance e o discurso na poesia. Segundo Bakhtin (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV 2002), é no âmbito do dialogismo (conceito já apresentado

anteriormente) que o discurso elabora-se artisticamente. Enquanto a estilística da poesia (em sentido restrito) se forma na relação dialógica entre o discurso e o objeto, este tido como algo inesgotável e multiforme, a estilística do romance se forma a partir dos diálogos entre diversos discursos revelados na “multiformidade social plurilíngue” própria do objeto (o romance).

As formas de introdução e de organização do plurilingüismo no romance são extremamente variadas, daí porque o autor considera o romance **polifônico** por excelência, dada a multiplicidade de vozes que são trazidas para a superfície dos textos e toda a sua pluralidade lingüística. O autor trata apenas das mais fundamentais presentes na maioria dos romances, tais como:

a) a reprodução paródica de maneiras de falar de algum personagem concreto socialmente bem definido e a estilização de linguagens características de gêneros, profissões, certos grupos sociais, etc.;

b) a motivação pseudo-objetiva, em que, na verdade, a fala do autor é colocada como opinião corrente ou mesmo subjetiva de um determinado personagem; o uso de gêneros intercalados, como novelas, peças, poemas e outros gêneros extraliterários: diários, relatos, biografias, cartas, etc.; cada um com um tipo de linguagem própria;

c) os discursos dos personagens, estes, com autonomia semântico-verbal, com uma sintaxe que se mostra diferente da do autor. Este discurso do personagem pode também ultrapassar os limites de suas falas e introduzir-se no discurso do autor, o que resulta no discurso indireto livre. Assim, cada personagem falará sua própria “língua”, de modo que a estratificação da linguagem se revele.

Como se pode observar, trata-se de um conceito de plurilingüismo bastante amplo, que é tomado por Maingueneau de maneira mais restrita. O plurilingüismo externo de que este fala diz respeito à relação entre a obra e outras línguas, estrangeiras à língua em que a obra é enunciada. A presença deste tipo de plurilingüismo está ligada a propósitos como, por exemplo, aproximar-se de uma Origem que conferiria à obra uma certa legitimidade; ou posicionar-se politicamente em relação a um dado fato histórico. No que diz respeito ao plurilingüismo interno, este tem a ver com a relação entre diversas formas de uma mesma língua, variedades que podem ser<sup>4</sup>:

- a) de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...);
- b) ligadas a uma estratificação social (popular, aristocrática...);
- c) ligadas a situações de comunicação (médica, jurídica...);

<sup>4</sup> Cf. Maingueneau (2001, p.8)

d) ligadas a níveis de língua (familiar, oratório...).

Em nossas análises buscaremos identificar o código de linguagem de ambos os posicionamentos, levando em conta a proposta de Maingueneau, uma vez que a de Bakhtin, além de considerar mais de perto o romance, revela-se muito ampla, de forma que a aplicação do conceito acabaria por tornar-se inviável. Após identificar os referidos códigos de linguagem, buscaremos perceber relações interdiscursivas entre os posicionamentos em questão, com relação a este investimento específico.

### 1.3. O Discurso Lítero-musical

#### 1.3.1. A especificidade da canção popular

Dediquemo-nos agora a algumas considerações sobre a canção no que diz respeito às suas cenas genérica e englobante. Para tratar da primeira, consideraremos os trabalhos de Tatit (1997, 2002). A segunda será considerada a partir da pesquisa de Costa (2001).

Tatit (2002) dedica o primeiro capítulo de seu trabalho ao que ele chama de *dicção do cancionista*. O autor compara o cancionista a um malabarista, pelo seu empenho em *equilibrar* texto e melodia na canção, duas instâncias irremediavelmente imbricadas. Este equilíbrio é buscado através da utilização de acordes para engatar e desengatar significados, equilibrar a tensão entre uma força de continuidade (a melodia) e uma força de segmentação (fonemas, palavras, frases, narrativas). Segundo Tatit, o texto verbal recupera apenas uma parte da experiência pessoal traduzida em uma canção. O resgate subjetivo da experiência só se dá através da melodia, responsável por imprimir o *como* ao *que* foi sentido e está expresso na canção.

Esta, na verdade, é um simulacro: alguém diz alguma coisa de alguma maneira (isso nos lembra o conceito de cenografia, de Maingueneau), o que por si só já aproxima a natureza da canção popular da própria fala. A linguagem oral é marcada por uma estabilidade lingüístico-gramatical e por uma instabilidade musical entoativa. Essa *interinidade oral* produz a sensação essencial para que aconteça uma conexão com o ouvinte: a de que o que está sendo dito, está sendo dito de maneira envolvida aqui e agora. É a forma musical que confere o que Tatit chama de *perenidade estética* à canção. Ela regula a expressão sonora perenizando, assim, a canção. Desta forma, conforme afirma Tatit (1997, p. 87), ao se estudar a canção, entra-se numa "(...) área nebulosa em que as linguagens não são nem totalmente 'naturais', nem totalmente 'artificiais' e precisam das

duas esferas de atuação para construir o seu sentido”. Este é construído, portanto, a partir da interação entre letra e melodia. A articulação entre ambas pode ser feita segundo três níveis, dos quais um é sempre ressaltado: a *figurativização*, a *passionalização* e a *tematização*, categorias da Semiótica.

O primeiro processo consiste em aproximar canto de fala, através de entoações que produzem um efeito de naturalidade. Esse tipo de programação da melodia sugere ao ouvinte verdadeiras cenas. Exemplo de tal processo seria a conhecida canção “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, em cuja letra tem-se um diálogo entre duas pessoas no trânsito. O tom de naturalidade do diálogo é enfatizado pela melodia, através da qual canto e fala são aproximados.

Na *passionalização*, efeitos como prolongamentos de vogais remetem para o /ser/, desviando a atenção para um estado psíquico, para uma vivência introspectiva. É o caso das canções que tratam de desunião amorosa, de sentimento de falta.

Finalmente, na *tematização*, trabalha-se com a segmentação, nos ataques consonantais, investindo-se no /fazer/. Esse trabalho sonoro é propício, segundo o autor, à construção de personagens, de valores-objetos, à materialização de uma idéia.

Segundo Tatit (1987, p. 60), “seja por figurativização, por paixão ou por decantação, o ouvinte persuadido passa a desencadear algumas ações em função da canção desejada: procura no rádio, adquire o disco, vai aos shows, faz recomendações, etc.”, tendo a canção atingido, assim, o que o autor chama de sua “eficácia”.

Além das duas semioses que compõem o gênero canção, das quais temos tratado até aqui (letra e melodia), Costa (2001), tomando a produção lítero-musical brasileira enquanto prática discursiva, propõe que se leve em conta uma interdiscursividade entre diversas práticas semióticas, que seria constitutiva dos diversos planos da canção: as linguagens verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita. Baseado nesta idéia de semiose constitutiva, o autor propõe a categoria de *gesto emunciativo*, que seria “o ato complexo de mobilizar competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos”. (COSTA, 2001, p. 128).

Reconhecemos essa pluralidade semiótica que envolve a prática discursiva lítero-musical, e procuramos abranger, dentro de nossas limitações no que diz respeito à linguagem musical, o movimento intersemiótico entre esta e outras linguagens, como a verbal, a escrita e a pictórica (as duas últimas no caso dos encartes dos CDs) quando da análise das canções.

### 1.3.2. O discurso lítero-musical brasileiro

Gostaríamos de comentar ainda o estatuto do discurso lítero-musical brasileiro enquanto um discurso de pretensões constituintes (MAINGUENEAU, 2000), conforme defendido por Costa (2001), dada a importância de um discurso deste caráter por sua intenção de dar sentido aos atos da coletividade.

Vejamus primeiramente o que o autor francês entende por discurso constituinte. Teria este *status* o discurso que:

- a) determinasse um *archéion*, ou seja, um conjunto de enunciadores consagrados, para si e para a sociedade;
- b) constituísse a si próprio tematizando sua constituição (autoconstituição);
- c) pretendesse ser também heteroconstituinte, ou seja, predominar sobre outros discursos, influenciar atitudes e comportamentos;
- d) se dissesse ligado a uma fonte legitimante;
- e) se pretendesse discurso-limite.

Com base nesses critérios, Costa (2001) procede à análise de canções de vários posicionamentos diferentes no discurso lítero-musical brasileiro, recorrendo também aos textos que comentam esta prática discursiva, com o intuito de mostrar o caráter constituinte do discurso em questão. A favor de sua hipótese, ele aponta duas evidências: o parentesco da canção popular com a poesia, um dos gêneros de um discurso constituinte - a Literatura - e o fato de que, segundo o autor,

a nossa sociedade, apesar de apresentar, de modo geral, os mesmos fundamentos conceituais das demais sociedades do mundo ocidental (regime jurídico e político, sistema econômico, princípios éticos etc.), apresenta sérias disfunções quanto ao estabelecimento dos vários discursos constituintes da sociedade ocidental [sendo assim], pode-se considerar a hipótese de que outras formações discursivas venham a preencher as lacunas deixadas por esse funcionamento. O baixo índice de letramento da população, por exemplo, leva-nos a questionar se o discurso literário consegue, no Brasil de hoje, desempenhar plenamente o papel de constituir identidades e mobilizar o imaginário da sociedade como o faz em países como os Estados Unidos, a França ou a Inglaterra, e como chegou a fazer no Brasil do tempo em que, mesmo ainda sendo um país de analfabetos, a literatura não sofria a concorrência de outras mídias. Hoje podemos questionar se os discursos que se utilizam da oralidade, da imagem e de outras semióticas, como as telenovelas e a canção popular, não estão ocupando o lugar

deixado cada vez mais vazio pela literatura. (COSTA, 2001, p. 335)

O autor segue então comentando, no discurso lítero-musical brasileiro, cada um dos critérios de identificação de um discurso constituinte propostos por Maingueneau e Cossuta (1995, *apud* COSTA, 2001). Em primeiro lugar, mostra como este discurso constrói seu *archéion*, através de menções elogiosas, homenagens explícitas a arqui-enunciadores, e de gestos enunciativos, tais como gravar canções de certos artistas como forma de também eleger determinados autores ou intérpretes como parte de um *archéion*.

Também os discursos que comentam esta prática contribuem com a formação deste corpo de enunciadores consagrados, na medida em que elegem “segundo diversos critérios, nem sempre explicitados, compositores e intérpretes que terão seus textos e atuações comentados e catalogados”. (COSTA, 2001, p. 345).

No que diz respeito ao caráter autoconstituente do discurso em questão, o autor identifica duas formas principais de metadiscursividade: a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança) e a argumentação enfatizando o valor da prática lítero-musical (COSTA, 2001, p. 354).

Já com relação à pretensão heteroconstituente, o autor identifica, em várias canções, campos da vida social nos quais o discurso lítero-musical tenta intervir: na própria atividade musical; nas relações de trabalho, nas leis e normas de conduta, na questão da proteção ao meio-ambiente e no cultivo da paz, dentre muitos outros.

O autor também identifica, neste processo de auto e heteroconstituição, as relações que o discurso lítero-musical estabelece com outros discursos constituintes, tais como o da literatura, o da ciência, o da religião. Em seguida, identifica como fontes legitimantes daquele discurso a Energia e a Expressividade. Finalmente, mostra como o discurso lítero-musical pretende-se também discurso limite (MAINGUENEAU, 1997), ou seja, um discurso que procura

*estabelecer a si próprio como um divisor de realidades, sendo capaz de diferenciar duas realidades nascidas a partir da própria canção. Dependendo do posicionamento, essa proposta pode variar desde aquela mais modesta, que separa a realidade vivida sob o auspício da canção, de outra, vivida sem a canção; ou ainda aquela mais clássica, que delimita o mundo trazido pela canção daquele do reino da concretude; a uma posição mais radical e quase mística, que estabelece uma realidade fundada pela canção e tudo que está antes dessa fundação (COSTA, 2001, p. 466)*

Por fim, o autor responde à sua pergunta inicial sobre o caráter constituinte do discurso que estuda. Encontrando na teoria do autor francês que lhe serve de base a possibilidade de pensar um discurso constituinte não em seu aspecto de produto, mas de processo (ou seja, os discursos constituintes na verdade não o **são**, mas antes **estão**, a depender da sociedade e da época, podendo mesmo serem “desativados” de tal condição), Costa afirma que o discurso lítero-musical brasileiro apresenta pretensões constituintes, sendo que, dependendo das condições, pode vir a se estabelecer como discurso constituinte. O autor, em seguida, coloca uma última questão:

Por outro lado, as crises recorrentes de criatividade por que vem passando a produção musical brasileira desde os anos 90, ameaçada por uma safra tão persistente quanto sofrível de músicas “de variedade” e pelo não aparecimento de novas gerações “à altura” das que constituíram os posicionamentos analisados neste trabalho, tudo isso aliado a sua quase ausência na escola, nos meios de comunicação de massa e sua conseqüente ainda pouca penetração como um todo entre os jovens, nos leva a questionar se essa pretensão constituinte não tenderia a fracassar em nosso país antes mesmo de chegar à plenitude, tornando-se a canção, como em outros países, mais uma forma de entretenimento, como os programas de humor e as telenovelas. (COSTA, 2001, p. 473-473)

Não está nos limites de nosso trabalho entrar neste mérito, embora acreditemos que o trabalho da Geração de 90, nosso objeto de estudo, vá de encontro a essa afirmação do autor, no que diz respeito à falta de “gerações à altura” daquelas que compõem os posicionamentos avaliados por ele. O que nos interessa no trabalho do autor comentado é a forma como ele concebe o discurso lítero-musical, a partir da noção de posicionamento, e a importância que este discurso tem para a sociedade brasileira, conforme demonstrado por ele. Tal importância constitui-se, inclusive, uma justificativa para que trabalhos como o nosso, que busquem compreender o funcionamento desta prática discursiva, sejam desenvolvidos.

## CAPÍTULO 2

### HIPÓTESES E OPÇÕES METODOLÓGICAS

#### 2.1. Hipóteses

O Tropicalismo é reconhecido por muitos autores e críticos como responsável por uma verdadeira revolução musical no quadro da Música Popular Brasileira. O movimento sacudiu a concepção de canção popular, forçando a alteração dos critérios de sua apreciação, promovendo um diálogo desta com vertentes culturais diversas. Tamanha revolução tem lhe rendido a acusação de causador de uma “sombra” às gerações que o seguiram, trazendo para entrevistas com figuras da Música Popular Brasileira uma pergunta freqüente: há algo de novo sendo produzido depois do Tropicalismo?

Talvez afirmar que o movimento tenha causado sombra às gerações seguintes e que nada de novo vem sendo produzido seja demasiado extremista. De todo modo, o que nos interessa no momento é, admitindo que o diálogo entre o Tropicalismo e a Geração de 90 da Música Popular Brasileira existe, olhar mais de perto como o movimento ecoa na produção lítero-musical dessa geração, particularmente de sua vertente nordestina, pensando ao mesmo tempo que há também descontinuidades<sup>5</sup> que devem ser consideradas, devido ao simples fato de que as condições de produção dos discursos de cada posicionamento são diferentes.

Partindo então do pressuposto de que se pode falar em interdiscursividade entre os posicionamentos do Tropicalismo e da vertente nordestina da Geração de 90, fazemos os seguintes questionamentos:

a) Que cenografias investidas por essa vertente são também cenografias nas quais o Tropicalismo investe?

b) Como o investimento ético da vertente nordestina da Geração de 90 se aproxima do *ethos* tropicalista?

---

<sup>5</sup> Foucault (1987, pp 9-10), ao falar sobre a história: “a noção de descontinuidade toma um lugar importante nas disciplinas históricas. Para a história, em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – dispersões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, negado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. Ela se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise, onde aparece com um triplo papel. Constitui, de início, uma operação deliberada do historiador; (...) é também o resultado de sua descrição (e não mais o que se deve eliminar sob o efeito de um processo); (...) ela é, enfim, o conceito que o trabalho não deixa de especificar (em lugar de negligenciá-lo como uma lacuna uniforme e indiferente entre duas figuras positivas)”.

c) Como se dá o investimento lingüístico no posicionamento tropicalista e no da vertente nordestina da Geração de 90?

d) Que relações intertextuais com o Tropicalismo podem ser identificadas nas canções da vertente nordestina da Geração de 90?

e) Que gestos enunciativos mobilizados pelos tropicalistas são retomados pela vertente nordestina da Geração de 90?

E propomos as seguintes hipóteses:

a) Ambos os posicionamentos investem em uma cenografia de espaços abertos, sobretudo lugares de passagem e mudanças rápidas. Os espaços vão desde praças, parques e ruas ao espaço sideral, passando pelo nordeste brasileiro e diversos lugares ao redor do mundo.

b) Os investimentos éticos dos posicionamentos em questão se aproximam por serem seus enunciadores: abertos ao diálogo com diversas linguagens (musicais, imagéticas e literárias) e vertentes culturais (o regional, o universal, o nacional, o estrangeiro, o moderno e o antigo), como forma de ressaltar a miscigenação da cultura brasileira; irreverentes; antropofágicos; conscientes e críticos do fazer musical e do aspecto mercadológico da canção; agressivos ao lidar com o discurso alheio.

c) Ambos os posicionamentos investem em um código lingüístico caracterizado pela presença tanto de plurilingüismo externo, como de plurilingüismo interno, verificados no nível da palavra e do sintagma, através da exploração de aspectos fonéticos, fonológicos e sintáticos. O plurilingüismo externo manifesta-se, sobretudo, pelo uso do inglês. No que diz respeito ao plurilingüismo interno, atravessam o discurso diversas modalidades de falares de ordem geográfica, de estratificação social, de situações de comunicação e de níveis de língua, diversidade que condiz com as propostas de pluralidade dos posicionamentos.

d) Pode-se identificar, na produção da vertente nordestina da Geração de 90, as seguintes relações intertextuais com o Tropicalismo, que comprovam a existência de relações interdiscursivas entre os dois posicionamentos: citação, referência, alusão, pastiche.

e) A vertente nordestina da Geração de 90 faz uso dos seguintes gestos enunciativos tropicalistas: estruturação das letras através de montagens cinematográficas, descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção; intervalos inusitados; inserção de ruídos, sons do cotidiano, tais como barulho de feiras, conversas, etc; mescla de instrumentos tradicionais e populares com instrumentos modernos e eruditos, para

ênfatizar o contraste entre o antigo e o atual, o regional e o universal; pluralidade de ritmos executados.

## 2.2. Opções Metodológicas

Nosso *corpus* foi selecionado a partir de um outro maior elaborado por Costa (2001). Cumpre, portanto, fazer algumas observações no que diz respeito aos critérios utilizados pelo autor quando da elaboração do *corpus* com o qual ele trabalha, uma vez que elas são também pertinentes para nossas escolhas.

A primeira delas é que o autor lida com um objeto em constituição, não-definido *a priori* - que é o discurso lítero-musical brasileiro - do que resulta uma instabilidade que dificulta a seleção rigorosa de fatos empíricos. As referências com as quais ele conta para definir o *corpus* são intuições coletivas, denominações dos próprios cantores e compositores e do público consumidor, ou uma literatura especializada, pela qual o autor decide optar. No entanto, ele reconhece que essa não é ainda uma “fonte inteiramente fidedigna, uma vez que, também ela está submetida a injunções de caráter sócio-cultural” (COSTA, 2001, p. 143).

Sendo assim, com base em “A canção no tempo”, volume 2, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998), Costa seleciona a quinta e a sexta fases demarcadas por aqueles autores como o período que abrange a produção brasileira entre 1958 a 1985. Costa dá ênfase à sexta fase (1973 a 1985), por esta ter sido um período de maior unidade na MPB e também pelo rico contexto histórico, que foi o da ditadura militar.

É necessário ainda, segundo Costa, cuidar para que critérios como vendagem de discos, por exemplo, não deixem de fora cantores, compositores e até instrumentistas que têm papel importante na constituição do discurso lítero-musical brasileiro. Para tanto, o autor analisa várias listas retiradas da literatura especializada, cruzando-as, excluindo nomes que não se encaixariam no tempo por ele delimitado e acrescentando outros nomes que ele considera importantes, dentre os quais estão aqueles que produziram nos quinze anos que vão de 1986 a 1998, período que acaba por ser também considerado por Costa, além das outras duas fases anteriormente referidas<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> O autor assim resume a descrição de seu *corpus*:

*Terá como corpo intersemiótico (lingüístico ou melódico) suscetível de ser analisado toda canção produzida ou difundida exclusivamente no período de 1958 a 1998 (40 anos), pelos compositores constantes de uma lista de 249 nomes extraídos e tirados das seguintes fontes:*

- ✓ MIGUEL, Antônio Carlos. Guia da MPB em CD – uma discoteca básica da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- ✓ Vários autores. MPB compositores. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.

De uma lista final, de 249 nomes, Costa (2002) faz um recorte de um sub-*corpus* que constitui o que ele chama de **Nova Geração da Música Popular Brasileira**, da qual fariam parte compositores como Chico César, Lenine, Lula Queiroga, Marcos Suzano, Zeca Baleiro, Paulinho Moska, Adriana Calcanhoto; cantoras como Rita Ribeiro e Virgínia Rosa; e letristas como Bráulio Tavares, Tata Fernandes e Dudu Falcão.

Fazemos um novo recorte deste posicionamento, com vistas a abordar apenas o que denominamos **vertente nordestina** desta geração. No entanto, preferimos chamá-la aqui de **Geração de 90 da Música Popular Brasileira**, devido à problemática que envolve o conceito de “novo” - não pode ser fixado temporalmente e, além disso, é entendido freqüentemente a partir de critérios estéticos que variam conforme a época. Entendemos geração como um conjunto de artistas cuja produção musical obteve maior visibilidade a partir da década de 1990. Mantemos o termo **geração** também por ser este muito usado no próprio discurso lítero-musical, inclusive pelos artistas que poderiam ser incluídos neste posicionamento, como o faz Paulinho Moska em entrevista ao *Jornal O Povo*:

Começa a pintar um monte de rótulo muito louco. Pop, por exemplo, é um negócio tão vago, MPB muito mais vago ainda. Ai o cara inventa MPop do B pra dizer que é uma coisa misturada com a outra... é o vago misturado com o invisível (risos). Então, a situação que está pintando é esta. E isso é maravilhoso porque é uma virtude *dessa geração* poder derrubar esta parede do rótulo, antes de mais nada é provar que a música não tem estilo. (FILHO, Almeida Luciano. Paulinho Moska no *Dragão. O Povo*, Fortaleza, 15 ago. 1998. Caderno Vida & Arte, p. 1B; grifo nosso)

Nossa seleção tem como critérios os mesmos que orientam as escolhas de Costa (2001): em primeiro lugar, a comum associação que a crítica e a mídia, conforme temos observado em entrevistas, resenhas e outros textos que comentam o fazer musical desses três artistas, freqüentemente faz entre eles, ressaltando uma certa nordestinidade que caracteriza seu *ethos*; em segundo lugar, a observação de certos gestos enunciativos que demonstram uma afinidade na produção daqueles três compositores, tais como gravar, compor e fazer shows em parceria uns com os outros, fazer referências aos mesmos arqui-enunciadores nordestinos (Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro), citar canções de suas autorias ou repertórios, regravar suas canções atualizando suas melodias, dando-lhes uma roupagem contemporânea, enfim, a presença de uma nordestinidade em seus investimentos ético, lingüístico e cenográfico, que é trabalhada de uma forma peculiar. Não se trata,

- 
- ✓ *Vários autores. Os Grandes da MPB. Rio de Janeiro: Ediciones Del Prado, 1996-1997.*
  - ✓ *Os nomes acrescentados neste capítulo (p. 163)*

como se pode observar, de um mero vínculo relacionado à origem geográfica, mas de algo que é revelado no discurso deste posicionamento.

Tendo feito o recorte que descrevemos, nosso *corpus* fica circunscrito às canções dos seguintes CDs:

- BALEIRO, Zeca. *Líricas*. Polygram, 2000. CD produzido por Mazzola
- BALEIRO, Zeca. *Por onde andaré Stephen Fry*. Polygram, 1997. CD produzido por Mazzola
- BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. Polygram, 1999. CD produzido por Mazzola
- BALEIRO, Zeca. *Pet shop mundo cão*. Universal, 2003.
- CÉSAR, Chico. *Aos vivos*. Velas/Universal, 1995. CD produzido por Chico César e Egidio Conde.
- CÉSAR, Chico. *Beleza mano*. Velas/Universal, 1997. CD produzido por Mazzola.
- CÉSAR, Chico. *Cuzcuz-clã*. Polygram, 1996. CD produzido por Mazzola
- CÉSAR, Chico. *Mama-mundi*. Universal, 2000. CD produzido por Chico César e Egidio Conde.
- CÉSAR, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*, 2002. CD produzido por Chico César e Will Mowat.
- LENINE e SUZANO. *Olho de peixe*. Velas, 1993. CD produzido por e Lenine, Marcos Suzano e Denilson Campos.
- LENINE. *Na pressão*. BMG-Ariola. 1999. CD produzido por Tom Capone e Lenine.
- LENINE. *O dia em que faremos contato*. BMG-Ariola. 1997. CD produzido por Tom Capone e Lenine.
- LENINE. *Falange Canibal*. BMG-Ariola. 2002. CD produzido por Tom Caponi, Mário Manzoli e Lenine.

Das canções desses CDs, analisaremos, em especial, aquelas de autoria dos próprios artistas. Contudo, parcerias e canções musicadas ou gravadas por eles também serão levadas em conta. Isto porque acreditamos serem estas canções também reveladoras de características do posicionamento, uma vez que, enquanto gestos enunciativos, elas corroboram os investimentos desses cantores/compositores, revelando adesão ou oposição a outros posicionamentos.

Nosso trabalho segue os procedimentos da Análise do Discurso de linha francesa, especificamente aquela delineada por Dominique Maingueneau (1997, 2001), apresentada em nossa fundamentação teórica. Abordamos, portanto, o discurso lítero-musical brasileiro enquanto **prática discursiva**, ou seja, enquanto produção simbólica de sujeitos situados sócio-historicamente, inscritos em **comunidades discursivas**<sup>7</sup>, caracterizadas por seus **posicionamentos**, que envolvem investimentos **ético, genérico e lingüístico** específicos.

Nossa pesquisa consta de três etapas:

<sup>7</sup> “(...) grupos mais ou menos institucionalizados, que não existem senão pela e na enunciação dos textos que eles produzem e fazem circular” (MAINGUENEAU, tradução de Costa, 2000).

- a) uma abordagem discursiva do Tropicalismo, feita a partir de uma bibliografia já produzida sobre o movimento;
- b) uma caracterização discursiva do posicionamento da Geração de 90, em particular dos artistas com os quais trabalharemos, realizada a partir da análise das suas canções e de discursos que os comentam, tais como entrevistas e resenhas jornalísticas;
- c) verificação dos aspectos de interdiscursividade entre os posicionamentos referidos.

A caracterização discursiva dos posicionamentos foi feita a partir do estudo de seus investimentos ético, cenográfico e lingüístico (MAINGUENEAU, 2001). Para a abordagem interdiscursiva à qual procedemos depois dessa caracterização, tomamos como base os conceitos de dialogismo (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2002), interdiscursividade (MAINGUENEAU, 2001), heterogeneidades enunciativas (AUTHIER-REVUZ, 1990) e intertextualidade (PIEGAY-GROS, 1996; COSTA, 2001), conforme desenvolvemos na fundamentação teórica de nosso estudo.

Tomamos a obra dos artistas da vertente nordestina da Geração de 90 como um todo, procedendo a uma leitura e a uma escuta rigorosa de todas as canções do *corpus*. Porém, só são analisadas no corpo deste trabalho aquelas que refletem, de maneira mais evidente, os investimentos identificados em toda a produção.

A caracterização discursiva do Tropicalismo foi feita a partir da leitura de trabalhos já produzidos sobre o movimento. Em geral, tais trabalhos tomam como base em especial o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses*. Esta produção também serve de base para nossas próprias considerações sobre o posicionamento, uma vez que o disco, por se propor um manifesto e por ter sido produzido coletivamente, condensa as características dos investimentos que perpassam a produção da fase tropicalista da comunidade discursiva envolvida. A opção pela ênfase no disco coletivo se dá também devido à dificuldade de se traçar limites para as fases pré e pós-tropicalista dos artistas relacionados ao movimento. No entanto, análises de outras canções que não façam parte do disco em questão também são feitas, na medida em que se mostrem esclarecedoras ou reforçadoras de aspectos dos investimentos posicionais que serão discutidos.

Por fim, cabe observar que pretendemos abordar as canções tanto em seu aspecto verbal, como em seu aspecto musical, com ênfase no primeiro, devido às nossas limitações no conhecimento sobre música. Fazemos algumas referências a outras linguagens envolvidas nesta prática discursiva, quando julgamos pertinente.

## CAPÍTULO 3 O TROPICALISMO

### 3.1) Introdução

O Tropicalismo já foi abordado em diversos estudos, a partir das mais variadas perspectivas. Os trabalhos que servem de base para nossa pesquisa, a partir dos quais extraímos informações para a caracterização discursiva deste posicionamento são: Sant'Anna (1986), Perrone (1988), Campos (1993), Lopes (1999), Favaretto (2000), Sanches (2000), Costa (2001, 2002) e Tatit (2002).

Sant'Anna (1986) estuda as aproximações entre a literatura e a Música Popular Brasileira entre as décadas de 1920 e 1970. Na primeira parte do trabalho, o autor faz uma exposição das escolas e movimentos literários desta época, tentando verificar quais deles poderiam ser chamados de *poéticas de centramento* e quais seriam *poéticas de descentramento*. Em seguida, Sant'Anna percorre a produção musical brasileira desde a Bossa Nova até o Tropicalismo. Este é visto, primeiramente, como movimento amplo, que teve repercussão nas artes em geral. Depois, o autor passa a fazer considerações sobre o movimento tropicalista na canção, avaliando como este se aproxima do Modernismo de 22 e dos poetas concretos.

Perrone (1988) também explora a relação entre a canção popular e a literatura, percorrendo os movimentos da MPB na década de 60 e a produção litero-musical dos anos 70. O autor destaca as composições de artistas como João Gilberto, Vinícius de Moraes, Capinan, Gilberto Gil, Tom Zé, Belchior, Zé Ramalho, dentre outros, mostrando como suas composições apresentam certos princípios estéticos da literatura, e dando ênfase em especial às obras de Chico Buarque e Caetano Veloso.

Já o trabalho de Campos (1993) é uma coletânea de textos do autor e também de outros autores sobre a Bossa Nova e o Tropicalismo, basicamente. Neste trabalho o movimento da Tropicália é descrito em seus aspectos musicais e também verbais, através da análise de algumas canções. Na coletânea constam também entrevistas com Caetano Veloso e Gilberto Gil, feitas à época em que o movimento despontou.

Focalizando os movimentos que marcaram a história da Música Popular Brasileira na década de 60, Lopes (1996) faz um estudo semiótico dos diálogos entre a MPB (que ele

divide em *nostálgica* e *apostólica*)<sup>8</sup>, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. O paralelo entre os três movimentos é feito com base em duas figuras discursivas: a da caminhada e a da canção, a partir das quais o autor verifica como os sujeitos epistemológicos de cada movimento se caracterizam.

Favaretto (2000) procede a um estudo extenso do Tropicalismo. Procurando flagrar a singularidade do movimento, ele aborda questões como o relacionamento entre este e o antropofagismo oswaldiano; o procedimento cafona adotado pelos tropicalistas e a carnavalização, no sentido bakhtiniano, do movimento; o relacionamento da Tropicália com o mercado; e a tão aludida mistura de ritmos, linguagens, etc., talvez ponto mais característico do Tropicalismo. Tudo isso através de análises das canções tropicalistas, sobretudo do disco-manifesto, *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968).

De caráter mais propriamente jornalístico é a contribuição de Sanches (2000), que faz uma revisão das carreiras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Jorge Ben Jor, desde o início até o fim dos anos 1990. O autor faz comentários sobre cada um dos discos dos artistas mencionados, e sobre algumas canções em particular. Sanches encerra fazendo um balanço da situação atual da canção no Brasil.

Costa (2001) dedica algumas páginas de sua tese a uma breve descrição do posicionamento tropicalista. Baseado em Campos (1993) e Sant'Anna (1986), ele resume as principais características do movimento nos planos musical e verbal. Define também os investimentos ético e enunciativo do Tropicalismo.

Também Costa (2002) trata brevemente do Tropicalismo quando aplica a este a teoria de Bakhtin sobre a ação de forças “verbo-ideológicas” na atividade linguageira. O autor brasileiro também estende seu estudo a dois outros momentos da história da canção popular brasileira, além da Tropicália: a fixação do samba e a Bossa nova. Trabalha igualmente conceitos como plurilingüismo, gênero e polifonia, e chega à conclusão de que a música brasileira evolui, a partir da fixação do samba e de sua eleição como ritmo nacional por excelência, sob conflitos de tendências centrípetas, que visam à preservação das formas, e de forças centrífugas, que visam à abertura da canção popular brasileira a influências externas. O Tropicalismo foi regido, segundo o autor, por forças centrífugas.

---

<sup>8</sup> O que o autor chama de MPB nostálgica se refere ao agrupamento cujo sujeito epistemológico é caracterizado por “evadir-se de suas próprias lembranças, nostálgico de um lugar em que não pode mais estar” (LOPES: 1996, p. 193). Este sujeito aparece em canções como “Reza”, de Edu Lobo e Ruy Guerra, “Borandá”, de Ruy Guerra, duas das canções analisadas por Lopes. Já o sujeito que o autor chama de apostólico é aquele que se sente investido de uma missão: a de cantar para convocar as pessoas a lutar por seus direitos. Seria o caso do sujeito das canções de Vandrê, citadas pelo autor como exemplo.

Observando a história da canção popular no Brasil de um outro ângulo, Tatit (2002) a divide em quatro fases com base nas “triagens” que, segundo ele, delinearão os caminhos da canção no país. Determinaram estas triagens fatores técnicos, mercadológicos e midiáticos. No que diz respeito ao Tropicalismo, foi a mistura de elementos heteróclitos que triou sua produção lítero-musical.

Vejam agora como podemos, com base nestes estudos e na nossa leitura e audição das canções, caracterizar os investimentos cenográfico, ético e lingüístico do posicionamento tropicalista.

### 3.2. Investimento cenográfico

Tomemos inicialmente uma das canções-matrizes do Tropicalismo que nos dará uma idéia geral de como se dá o investimento cenográfico do movimento. A canção à qual nos referimos é “Tropicália”<sup>9</sup>. Sua cenografia é a encenação da construção de um monumento (*pop* e moderno, “de papel crepom e prata”) por um enunciador que procede a uma colagem de referências de diversas naturezas, de forma que o resultado final é um painel da cultura brasileira: o monumento que ele constrói é o próprio Brasil, com suas contradições e suas inconsistências histórico-culturais. Fatos, eventos, citações, jargões, emblemas e fragmentos são montados, tornando sincrônicos tempos diferentes de nossa história e trazendo para uma mesma topografia espaços diversos de nosso país. Essas referências que vão, aos poucos, construindo o monumento são captadas em cada parte deste em forma de *frames*, como se houvesse uma câmera que se movimenta focalizando ora detalhes do monumento, ora a sua totalidade. Há uma relação entre cada canto do monumento captado e cada aspecto do Brasil aludido nas colagens às quais o enunciador

---

#### <sup>9</sup> Tropicália

Caetano Veloso

Caetano Veloso (1968)

Sobre a cabeça os aviões/ sob os meus pés os caminhões/ aponta contra os chapadões/ meu nariz// eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento no planalto central/ do país// viva a bossa-sa-sa/ viva a palhoça-ça-ça-ça-ça// o monumento é de papel crepom/ e prata/ os olhos verdes da mulata/ a cabeleira esconde atrás/ da verde mata/ o luar do sertão// o monumento não tem porta/ a entrada é uma rua antiga/ estreita e torta/ e no joelho uma criança/ sorridente feia e morta/ estende a mão// viva a mata-ta-ta/ viva a mulata-ta-ta-ta-ta// no pátio interno há uma piscina/ com água azul de Amaralina/ coqueiro brisa e fala nordestina/ e faróis// na mão direita uma roseira/ autenticando eterna primavera/ e nos jardins os urubus passeiam entre os girassóis// viva Maria-ia-ia/ viva a Bahia-ia-ia-ia-ia// no pulso esquerdo um bang-bang/ em suas veias corre/ muito pouco sangue/ mas seu coração balança a um samba de tamborim// emite acordes dissonantes/ pelos cinco mil alto-falantes/ senhoras e senhores ele põe os/ olhos grandes sobre mim// viva Iracema-ma-ma/ viva Ipanema-ma-ma-ma-ma// domingo é o Fino da Bossa/ segunda-feira está na fossa/ terça-feira vai à roça/ porém// o monumento é bem moderno/ não disse nada do modelo/ do meu terno/ que tudo mais vá pro inferno/ meu bem / que tudo mais vá pro inferno/ meu bem// viva a banda-da-da/ Carmem Miranda-da-da-da-da.

procede. Assim, a realidade do monumento e a realidade do Brasil são captadas de forma seletiva, objetiva, crua e por vezes cruel, como nas imagens surrealistas da criança feia e morta e dos urubus entre os girassóis.

Este painel do Brasil vai sendo construído em forma de contraste entre o que há de arcaico<sup>10</sup> e de moderno no país, ambos representados por referências a aspectos diversos da realidade nacional: a política, a canção popular, a literatura, os espaços urbano e rural, a televisão, sempre colocados em paralelo numa mesma estrofe ou num mesmo verso, ou contrastados verbalmente com a melodia.

A canção se inicia com sons que evocam a tropicalidade da terra virgem da época do descobrimento, remetendo assim, ao suposto início da história do país. A famosa improvisação do baterista Dirceu, que faz uma paródia da Carta de Pero Vaz de Caminha contribui também com essa remissão: “Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo nela se planta, tudo cresce, tudo floresce. E o Gauss da época gravou...”. Como se pode perceber, mesmo nessa improvisação, antigo e moderno são colocados numa mesma cenografia: o Gauss da época de que fala Dirceu, que teria “gravado” Pero Vaz de Caminha, é na verdade uma referência ao técnico de som Rogério Gauss, encarregado da mesa de gravação naquele momento em que o baterista fez a improvisação.

A letra da canção dá continuidade ao contraste entre as duas cenografias derivadas que são construídas: os aviões (signo da modernidade) em contraste com os caminhões e chapadões (signo de arcaísmo), a novidade da bossa e a antiguidade da palhoça, o primitivismo romântico (e nordestino) da alencarina Iracema e do “Luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense e a modernidade de Ipanema no Rio de Janeiro; a naturalidade dos coqueiros e da brisa nordestina e a artificialidade da piscina e dos faróis; a difusão em massa do programa de TV “O Fino da Bossa” e o isolamento da roça; a tradição da marchinha “A Banda” e os acordes dissonantes da Bossa Nova.

Este último contraste nos remete para a cena englobante do discurso lítero-musical. Contudo, não só essa cena é evocada, como também o cenário político do país, que vivia o embate entre a direita que tinha o poder e a esquerda frágil que o almejava. Ambas

---

<sup>10</sup> A palavra *arcaico* é comumente utilizada em oposição a *moderno* nos estudos sobre o Tropicalismo. Segundo o dicionário Michaelis da Língua Portuguesa (São Paulo: Melhoramentos, 1998), *arcaico* designa “1. antigo, velho (anônimo de moderno) 2. antiquado, perempto, já sem função”. Utilizaremos esta palavra em nossas análises, estendendo-a inclusive à abordagem da vertente nordestina da Geração de 90, porém, fazemos algumas ressalvas. Em primeiro lugar, designaremos *arcaico* (e também *antigo*) aquilo que, em comparação a um outro, for historicamente anterior, mas não necessariamente não-contemporâneo. Em segundo lugar, ressaltamos que a maneira o dado arcaico é tomado pelos posicionamentos com os quais trabalhos é bastante distinta, como veremos em nossas análises.

orientações político-ideológicas são retomadas nas metáforas da mão direita do monumento, que segura uma roseira e “autentica eterna primavera” e do pulso esquerdo do mesmo que não empunha, mas apenas tem pendurada uma arma aparentemente imóvel.

Segundo Favaretto (2000), o arranjo desta canção feito por Júlio Medaglia não é apenas mero reforço do que diz a letra, mas antes uma continuação dela. Foram mesclados instrumentos clássicos e populares, com instrumentos de percussão mais próximos dos primitivos, o que recupera mais uma vez a cenografia de um Brasil arcaico, ao lado de uma série de recursos da música de vanguarda que, por sua vez, apontam para o moderno: acordes dissonantes, elementos aleatórios, sons eletrônicos. No mais, Favaretto (2000, p. 68) destaca algumas particularidades no arranjo que acompanham certos trechos da letra:

os pizzicatos na corda foram utilizados para indicar o caráter de música ligeira, superficial, no refrão: ‘viva Iracema/ viva Ipanema’; os violinos para efeitos ornamentais, em ‘viva a Bahia’; abertura majestosa, de efeito sentimental e passadista, em ‘viva a banda’.

É este contraste que encontramos em “Tropicália” entre o passado e o presente (obviamente um presente em relação àquela época) brasileiros, focalizados com deboche e olhar crítico, uma das características que marcam o investimento cenográfico do Tropicalismo. Há uma abundância de cenografias derivadas, resultado da montagem de frases, trocadilhos, alusões, citações, referências, incorporações de outros discursos tomados de maneira irônica, irreverente, debochada.

Este investimento pode ser verificado nas canções do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et circencis*. Favaretto (2000) as divide de acordo com a maneira como espaço e tempo são tratados. Segundo ele, há uma fusão espaço-temporal nas canções, de forma a justapor o arcaico e o moderno e que sobressai em “Geléia Geral”, considerada pelo autor uma matriz do disco, por condensar todos os paradigmas que são tratados nas demais canções, como observamos a seguir.

Em primeiro lugar, o autor destaca canções que remetem a um espaço e a um tempo arcaicos. São elas: “Coração Materno”<sup>11</sup> e “Três Caravelas”. A primeira é uma regravação

---

<sup>11</sup> **Coração Materno**

Vicente Celestino

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Disse o campônio a sua amada/ Minha idolatrada diga o que quer?! Por ti vou matar, vou roubar/ Embora tristezas me causes mulher/ Provar quero eu que te quero/ Vencro os teus olhos teu porte, teu ser/ Mas diga tua ordem espero/ Por ti não importa matar ou morrer/ E ela disse ao campônio a brincar/ Se é verdade tua louca paixão/ Partes já e pra mim vá buscar/ De tua mãe inteiro o coração/ E a correr o campônio partiu/ Como um raio na estrada sumiu/ E sua amada quão ficou/ A chorar na estrada tombou/ Chega sublime o campônio/ Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar/ Rasga-lhe o peito o demônio/ Tombando a velhinha aos

de uma canção de Vicente Celestino, cujo estilo de cantar dramático é recuperado pelo arranjo desta versão tropicalista. Em contraste, o modo frio e sem sentimentalismos como Caetano canta produz uma sutil ironia, revelando o artificialismo e a cafonice do texto. É o deboche com o qual o Tropicalismo trata o Brasil arcaico, não só nessa, como também em outras canções do posicionamento, conforme observaremos quando tratarmos de seu investimento ético. Já “Três Caravelas”<sup>12</sup> remete ao tempo arcaico do descobrimento da América, pela referência à cenografia validada da viagem de Cristóvão Colombo com as três caravelas (“Viva Cristóvão Colombo/ que para nossa alegria/ veio com três caravelas/ La Pinta, la Niña y la/ Santa Maria”). Além disso, esta canção, juntamente com “Soy loco por ti América”<sup>13</sup>, alude à dimensão continental do Tropicalismo, pela referência a Cuba em “Três Caravelas” e pelo plurilingüismo externo revelado nos versos em castelhano em

---

pés do altar/ Tira do peito sagrando da velha mãezinha/ O pobre coração e volta a correr proclamando/ Vitória. vitória tem minha paixão/ Mas em meio da estrada caiu/ E na queda uma perna partiu/ E a distância saltou da mão/ Sobre a terra o pobre coração/ Nesse instante uma voz ecoou/ Magoou-se pobre filho meu/ Vem buscar-me filho. aqui estou/ Vem buscar-me que ainda sou teu!

<sup>12</sup> **Três Caravelas**

(Las Tres Carabelas)

*Algueró Jr. G. Moreu*

Tropicália ou panis et circensis (1968)

Un navegante atrevido/ Salió de Palos un dia/ Iba con tres carabelas/ La Pinta. la Nina y la/ Santa Maria/ Hacia a tierra cubana/ Con toda su valentia/ Fué con las três carabelas/ La Pinta. la Nina y la/ Santa Maria/ Muita coisa sucedeu/ Daquele tempo pra cá/ O Brasil aconteceu é o maior o que é que há?! Um navegante atrevido/ Saiu de Palos um dia/ Vinha com três caravelas/ A Pinta/ a Nina e a/ Santa Maria/ Viva Cristóvão Colombo/ Que. para nossa alegria./ Veio com três caravelas/ A Pinta. a Nina e a/ Santa Maria/ Em terras americanas/ Saltou feliz. certo dia/ Vinha com três caravelas/ A Pinta. a Nina e a/ Santa Maria/ Mira tu que cosas pasan/ Que algunos años después/ En esta tierra cubana/ Yo encontré a mí querer/ Viva al Señor Don Cristóbal/ Que viva la patria mia/ Vivan las três Carabelas/ La Pinta. la Nina y la/ Santa Maria/ Um navegante atrevido/ Saiu de Palos um dia/ Vinha com três caravelas/ A Pinta/ a Nina/ E a Santa Maria/ Viva Cristóvão Colombo/ Que para nossa alegria/ Veio com três caravelas/ La Pinta. la Nina y la Santa Maria/ E a Santa Maria/ E a Santa Maria.

<sup>13</sup> **Soy loco por ti América**

*Gilberto Gil e Capinan*

Tropicália ou panis et circensis (1968)

Soy loco por ti. América./yo voy traer una mujer playera/ Que su nombre se amarte./ que su nombre se amarte/ Soy loco por ti de amores/ tenga como colores/ la espuma blanca de Latino América/ Y el cielo como bandera. y el cielo como bandera/ Soy loco por ti. América./soy loco por ti de amores/ Sorriso de quase nuvem./ os rios. canções. o medo/ O corpo cheio de estrelas. o corpo cheio de estrelas/ Como se chama a amante desse país sem nome. esse tango. esse rancho/ Esse povo. dizei-me. arde o fogo de conhecê-la. o fogo de conhecê-la/ Soy loco por ti. América. soy loco por ti de amores/ El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo. quién sabe?! Antes que o dia arrebeite. antes que o dia arrebeite/ El nombre del hombre muerto antes que a definitiva noite se espalhe em Latino América/ El nombre del hombre es pueblo. el nombre del hombre es pueblo/ Soy loco por ti. América. soy loco por ti de amores/ Espero a manhã que cante. el nombre del hombre muerto/ Não sejam palavras tristes. soy loco por ti de amores/ Um poema ainda existe com palmeiras. com trincheiras. canções de guerra/ Quem sabe canções do mar. ai. hasta te comover. ai. hasta te comover/ Soy loco por ti. América. soy loco por ti de amores/ Estou aqui de passagem. sei que adiante um dia vou morrer/ De susto. de bala ou vício. de susto. de bala ou vício/ Num precipicio de luzes entre saudades. soluços. eu vou morrer de braços/ nos braços. nos olhos. nos braços de uma mulher. nos braços de uma mulher/ Mais apaixonado ainda dentro dos braços da camponesa. guerrilheira/ Manequim. ai de mim. nos braços de quem me queira. nos braços de quem me queira/ Soy loco por ti. América. soy loco por ti de amores

ambas as canções. Essa preocupação com a dimensão continental do movimento fazia parte, segundo Campos (1993), de um projeto de criar uma música que integrasse toda a América Latina, com seus problemas em comum, numa espécie de doutrina anti-Moroe: a América para os latino-americanos. Um outro aspecto que remete à cenografia da América Latina e a uma proposta de integração é a gravação de ritmos latinos à qual o Tropicalismo procedeu. Contudo, Favaretto (2000) chama a atenção para o fato de que o referido projeto tropicalista não tomou maiores rumos, não passando de uma tendência demasiado genérica.

Em segundo lugar, há aquelas canções cujas cenografias delimitam um tempo e um espaço modernos. Neste grupo Favaretto (2000) coloca “Parque Industrial” e “Baby”<sup>14</sup>. Esta tematiza a dominação no cenário moderno, colocando num mesmo plano o essencial e o supérfluo: de um lado, a gasolina, de outro e a margarina, a lanchonete, o aprender inglês e a música comercial, implicada na citação de “Diana” de Paul Anka. “Baby” é mais uma canção em que são justapostas referências e citações através da bricolagem. O resultado é uma letra repleta de metáforas da dominação e da imposição consumista, cantada com um levemente irônico lirismo de um enunciador que vive uma urbanidade leve, descontraída e parece achar tudo isso muito natural. Aqui também é possível observar a provocação com o posicionamento da MPB, assim como ressalta Lopes (1996), na menção de aspectos do mundo *pop* e no emprego do inglês na citação de “Diana”, como já foi ressaltado: um recado para aqueles que defendiam ardentemente a música “brasileira de raízes”. Fica implícita nessas referências a cena englobante do discurso lítero-musical, assim como acontece em outras canções tropicalistas, tais como “Geléia Geral” e “Tropicália”, nas quais também a cena englobante da cultura como um todo está presente. Em “Geléia Geral”, isso se verifica pela crítica ao “poeta que desfolha a bandeira” do nacionalismo e em “Tropicália” na referência a “Luar do Sertão” e à “Banda”. Essa relação do Tropicalismo com a MPB voltará a ser comentada com mais detalhes quando nos determos no estudo do *ethos* daquele posicionamento.

---

<sup>14</sup> **Baby**

Caetano Veloso

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Você precisa saber da piscina/ Da margarina/ Da Carolina/ Da gasolina/ Você precisa saber de mim/ Baby baby/ Eu sei que é assim/ Você precisa tomar um sorvete/ Na lanchonete/ Andar com a gente/ Me ver de perto/ Ouvir aquela canção do Roberto/ Baby baby/ Há quanto tempo/ Você precisa aprender inglês/ Precisa aprender o que eu sei/ E o que eu não sei mais/ E o que eu não sei mais/ Não sei, comigo vai tudo azul/ Contigo vai tudo em paz/ Vivemos na melhor cidade/ Da América do Sul/ Da América do Sul/ Você precisa/ Você precisa/ Não sei/ Leia na minha camisa/ Baby baby/ I love you

Quanto à canção “Parque Industrial”<sup>15</sup>, a cenografia moderna é expressa pela referência à industrialização do país (“porque é made made made/ made in Brazil”) e à ideologia ufanista-desenvolvimentista que a acompanhou àquela época; pelos estereótipos de consumo (as garotas propagandas nos cartazes, que dão alegria “num instante”) e pelos *jingles* dos comerciais aludidos nos versos “pois tem um sorriso/ engarrafado/ já vem pronto e tabelado/ é somente requeutar e usar”; “(o jornal popular) é um banco de sangue/ encadernado/ já vem pronto e tabelado/ é somente folhear e usar”. Tudo isso é tomado de maneira irônica e debochada, numa crítica à dominação disfarçada pela ideologia, que dá à realidade o caráter de espetáculo, como aludido na letra - “grande festa em toda nação”, que essa realidade de fato não tem. Esta cena de espetáculo é, aliás, construída no arranjo da música, no qual se percebe barulhos de parque (gritos, conversas) e a interpretação de Gil, que age como se fosse um maestro, como que conduzindo este espetáculo ao dizer “mais uma vez”, “vamos voltar”.

Favaretto (2000) também fala de canções que, segundo ele, se situariam numa transição entre um o arcaico e o moderno, tais como “Mamãe Coragem”, “Enquanto Seu Lobo Não Vem” e “Panis et Circenses”. Em “Mamãe Coragem”<sup>16</sup> o moderno é representado pelo espaço urbano da cidade, onde o enunciador “plantou felicidade” e de onde ele consola sua mãe. Esta está num outro espaço: o da vida doméstica e estável com a qual o enunciador rompeu. Esta canção é um exemplo do que Favaretto (2000) afirma ser, no investimento cenográfico do posicionamento tropicalista, uma busca por uma abertura de espaços fechados. Tal busca é condizente com a proposta do movimento de romper com

---

<sup>15</sup> **Parque Industrial**

Tom Zé

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Retocai o céu de anil/ bandeirolas no cordão/ grande festa em toda nação/ despertai com orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção// tem garotas-propaganda/ aeromoças e ternura no/ cartaz/ basta olhar na parede/ minha alegria num instante/ se refaz// pois temos um sorriso/ engarrafado/ já vem pronto e tabelado/ é somente requeutar e usar/ é somente requeutar e usar/ porque é made made made/ made in Brazil// a revista moralista/ traz uma lista dos pecados da vedete/ e tem jornal popular/ que nunca se espreme/ porque pode derramar// é um banco de sangue/ já vem pronto e tabelado/ é somente folhear e usar/ é somente folhear e usar/ porque é made made made/ made in Brazil.

<sup>16</sup> **Mamãe Coragem**

Caetano Veloso e Torquato Neto

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Mamãe mamãe não chore/ a vida é assim mesmo e eu/ fui-me embora/ mamãe mamãe não chore/ eu nunca mais vou voltar/ por aí/ mamãe mamãe não chore/ a vida é assim mesmo e/ eu quero mesmo é isto aqui/ mamãe mamãe não chore/ pegue uns panos pra lavar/ leia um romance/ veja as contas do mercado/ pague as prestações/ ser mãe é desdobrar fibra/ por fibra os corações dos/ filhos/ seja feliz/ seja feliz/ mamãe mamãe não chore/ eu quero eu posso eu/ quis eu fiz/ mamãe seja feliz/ mamãe mamãe não chore/ não chore nunca mais/ não adianta/ eu tenho um beijo preso/ na garganta/ eu tenho um jeito de quem/ não se espanta/ braço de ouro vale dez/ milhões/ eu tenho corações fora/ do peito/ mamãe não chore/ não tem jeito/ pegue uns panos pra lavar/ leia um romance/ leia “Alzira a morta-virgem”/ o “grande industrial”/ eu por aqui vou indo/ muito bem/ de vez em quando eu brinco/ o carnaval/ e vou vivendo assim/ felicidade/ na cidade que eu plantei pra mim/ e que não tem mais fim/ na tem mais fim/ não tem mais fim.

uma tradição de discursos arcaizantes e de “retomar a linha evolutiva” da canção popular brasileira; condizente também com a ânsia de liberdade em uma época de repressão, como foi o contexto no qual o Tropicalismo se forjou, cena englobante que se transforma em cenografia em muitas canções tropicalistas. Além das já comentadas, temos o caso de “Enquanto Seu Lobo Não Vem”<sup>17</sup>. Retomando a história infantil *Chapeuzinho Vermelho*, esta canção contrasta os espaços abertos da avenida, das veredas, da cordilheira, das ruas, dos jardins, com os espaços fechados da floresta escondida, e do subterrâneo (**sob** o asfalto, **debaixo** das ruas, **debaixo** da cama). Estas cenografias, juntamente com as referências às botas, bandeiras e bombas, remetem para a repressão político-militar, que impede o enunciador de passear livremente (“sem lenço, sem documento”, como quer o sujeito tropicalista). Subversivo por excelência, este sujeito encontra outras formas de passear pelos espaços abertos referidos anteriormente, que representam a liberdade. O carnaval, também aludido na canção, surge como um dado ambíguo, pois, além de remeter à festa que se dá no espaço aberto desejado pelo enunciador é, por outro lado, uma festa oficial e, enquanto tal, está ligada ao controle opressivo e alienante do contexto histórico da ditadura militar. Segundo Favaretto (2000, p. 101), “se mantivesse seu aspecto de passeio e não de desfile, o carnaval da Mangueira [referido na canção] também teria que ser feito às ocultas”. O autor percebe ainda uma outra alusão à cena englobante, que é a referência ao populismo de Vargas, discretamente aludido nos versos que situam a cenografia em que a festa oficial passaria, “na Avenida Presidente Vargas”.

A repressão está presente em várias outras canções tropicalistas. Gostaríamos de comentar em particular “Misere Nobis”<sup>18</sup>, canção que abre o disco *Panis et Circencis*. Ela

<sup>17</sup> **Enquanto Seu Lobo não vem**

*Caetano Veloso*

*Tropicália ou panis et circencis* (1968)

Vamos passear na floresta escondida, meu amor/ Vamos passear na avenida/ Vamos passear nas veredas, no alto meu amor/ Há uma cordilheira sob o asfalto/ (Os clarins da banda militar...)/ A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas/ (Os clarins da banda militar...)/ Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas / (Os clarins da banda militar...)/ Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas/ (Os clarins da banda militar)/ Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil/ Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pela rua onde a Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/ (Os clarins da banda militar...)/ Debaixo das bombas, das bandeiras/ (Os clarins da banda militar...)/ Debaixo das botas/ (Os clarins da banda militar...)/ Debaixo das rosas, dos jardins/ (Os clarins da banda militar...)/ Debaixo da lama/ (Os clarins da banda militar...)/ Debaixo da cama

<sup>18</sup> **Misere Nobis**

*Gilberto Gil e Capinan*

*Tropicália ou panis et circencis* (1968)

Misere re re nobis/ ora ora pro nobis/ é no sempre será ôi-iáíá/ é no sempre sempre serão// já não somos como na chegada/ calados e magros esperando/ o jantar/ na borda do prato se limita/ a janta/ as espinhas de peixe de volta/ pro mar// tomara que um dia dia/ um dia seja/ para todos e sempre a mesma/ cerveja/ tomara que um dia dia/ um dia não/ para todos e sempre metade/ do pão// tomara que um dia dia/ um dia seja/ que seja de linho a toalha/ da mesa/ tomara que um dia dia/ um dia não/ na mesa da gente tem banana / e feijão//

traz, como as outras, o contraste entre cenografias que remetem à **tradição**: o solo de órgão e o tilintar dos sinos, a referência religiosa e ainda as cenas validadas do momento do descobrimento do Brasil; e à **modernidade**: a interpretação maliciosa de Gil e a constatação de que “já não somos como na chegada”, em outras palavras, não somos passivos à dominação e à repressão política. Esta está representada nos tiros de canhão que encerram a música e nos versos em que as palavras **canhão** e **fuzil** aparecem silabadas, numa espécie de disfarce que denuncia a não-possibilidade de dizer as coisas diretamente.

Resta-nos falar ainda, das três canções que destacamos anteriormente como exemplos de cenografias que apontam para uma transição entre o arcaico e o moderno, sobre “Panis et Circenses”<sup>19</sup>. A cenografia desta canção é uma cena validada: a de uma família numa sala de jantar, não só referida verbalmente, como encenada ao final da música, quando ouvimos o barulho dos pratos, talheres e pedidos como “passe a salada, por favor”. Esta cena configura entre aquelas de espaços fechados, que representam a opressão e a alienação de quem só se preocupa em “nascer e morrer” e não repara na vida lá fora, num espaço que, se por um lado é aberto em relação ao da vida doméstica, é também fechado pela repressão que o domina. O enunciador propõe cantar sua canção iluminada de sol, que seria responsável por um corte nesta cena dos rituais cotidianos: é uma canção alegre, viva, iluminada mesmo por um desejo de libertação. “Panis et Circenses” é uma metacanção, que se insere entre as que Lopes (1999) classifica como de tratamento eufórico do objeto canção. Segundo o autor, tais canções são marcadas pela ruptura com o estereotipados, em oposição àquele modelo de canção investido disfóricamente pelo posicionamento tropicalista: o que é marcado por passadismo, coletivismo e sentimentalismo piegas. Daí é que o autor, ao estudar as relações dialógicas entre o Tropicalismo e os demais movimentos que marcaram o fazer musical na época, conclui que a canção disfórica para o movimento é a canção produzida pela MPB nostálgica e pela MPB apostólica.

---

já não somos como na chegada/ o sol já é claro/ nas águas quietas do mangue/ derramemos vinho no linho/ da mesa/ molhada de vinho e manchada de sangue/ bê-rê-a-bra-si-i-lê-sil/ fê-u-fu-z-i-lê-zil/ c-a-ca-nê-h-a-o-til-ão/ ora pro nobis/ ora pro nobis.

<sup>19</sup> *Panis et Circenses*

Caetano Veloso e Gilberto Gil

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Eu quis cantar, minha canção iluminada de sol/ Soltei os panos sobre os mastros no ar/ Soltei os tigres e os leões nos quintais/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer/ Mandei fazer de puro aço luminoso punhal/ Para matar o meu amor e matci/ Às cinco horas na Avenida Central/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer/ Mandei plantar, folhas de sonho no jardim do solar/ As folhas sabem procurar pelo sol/ E as raízes procurar, procurar/ Mas as pessoas na sala de jantar/ Essas pessoas na sala de jantar/ São as pessoas na sala de jantar/ Mas as pessoas na sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer.

Favaretto (2000) fala também de canções cujas cenografias remetem a um presente arcaico, como é o caso de “Lindonéia”<sup>20</sup>, que retrata um Brasil suburbano. Através de montagens cubistas, a letra desta canção retrata a vida de uma moça de subúrbio que tem nas fotonovelas, no rádio e na televisão a fuga da violência social e policial de seu mundo, retratado nas imagens de “cachorros despedaçados e atropelados”, dos “policiais vigiando” (mais uma vez a presença da repressão que há cena englobante) e do “sol batendo nas frutas sangrando”.

Finalmente, algumas cenografias são instaladas numa espécie de sincretismo moderno-arcaico, ainda segundo Favaretto (2002). Um exemplo seria a canção “Batmacumba”<sup>21</sup>, na qual estão misturados macumba e iê-iê-iê. O primeiro elemento desta mistura (a macumba) remete a um Brasil arcaico, ao lado de um Brasil moderno do iê-iê-

---

<sup>20</sup> **Lindonéia**

*Caetano Veloso*

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Na frente do espelho/ Sem que ninguém a visse/ Miss/ Linda, feia/ Lindonéia desaparecida/ Despedaçados/ Atropelados/ Cachorros mortos nas ruas/ Policiais vigiando/ O sol batendo nas frutas/ Sangrando/ Oh, meu amor/ A solidão vai me matar de dor/ Lindonéia, cor parda/ Frutas na feira/ Lindonéia solteira/ Lindonéia, domingo/ Segunda-feira/ Lindonéia desaparecida/ Na igreja, no andor/ Lindonéia desaparecida/ Na preguiça, no progresso/ Lindonéia desaparecida/ Nas paradas de sucesso/ Ah, meu amor/ A solidão vai me matar de dor/ No avesso do espelho/ Mas desaparecida/ Ela aparece na fotografia/ Do outro lado da vida/ Despedaçados, atropelados/ Cachorros mortos nas ruas/ Policiais vigiando/ O sol batendo nas frutas/ Sangrando/ Oh, meu amor/ A solidão vai me matar de dor/ Vai me matar/ Vai me matar de dor.

<sup>21</sup> **Batmacumba**

*Gilberto Gil e Caetano Veloso*

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Batmacumbaiêiê batmacumbaobá

Batmacumbaiêiê batmacumbao

Batmacumbaiêiê batmacumba

Batmacumbaiêiê batmacum

Batmacumbaiêiê batman

Batmacumbaiêiê bat

Batmacumbaiêiê ba

Batmacumbaiêiê

Batmacumbaiê

Batmacumba

Batmacum

Batman

Bat

Ba

Bat

Batman

Batmacum

Batmacumba

Batmacumbaiê

Batmacumbaiêiê

Batmacumbaiêiê ba

Batmacumbaiêiê bat

Batmacumbaiêiê batman

Batmacumbaiêiê batmacum

Batmacumbaiêiê batmacumbao

Batmacumbaiêiê batmacumbaobá

iê. Ambos Brasis são colocados em contraste com o estrangeiro moderno na remissão à figura do personagem americano Batman. Tem-se aí, mais uma vez, o contraste entre as cenografias (implicadas) do nacional antigo e moderno, de um lado e do nacional e o estrangeiro, de outro. A fusão entre essas cenografias se reflete também no ritmo: “misto de batida de macumba e de ioruba cubano, com acompanhamento de guitarra elétrica e uma espécie de alaúde ao fundo.” (FAVARETTO, 2000, p. 112)

Voltando à classificação de Favaretto, o autor chama a atenção ainda para uma constante na maior parte das músicas, que já foi de certo modo comentado aqui: uma alternância ou mesmo oposição entre cenografias de espaços abertos, tais como ruas, praças públicas, parques (igualmente lugares de passagem e de mudanças rápidas) e espaços fechados, interiores físicos, psicológicos ou ainda ideológicos (salas de jantar, corredores, portões, prateleiras, balcões, cabines de ingressos, o mundo de fuga criado pelos sonhos do cinema, do rádio e da televisão). Segundo o autor, nas canções tropicalistas, o urbano equivale, em geral, “ao movimento de abertura, conotando a modernização da sociedade e a modernidade dos procedimentos tropicalistas”. (Favaretto, 2000, p. 93). Este investimento cenográfico está diretamente ligado, na opinião do autor, ao caráter carnavalesco do movimento, que não propunha a substituição de uma realidade por outra, mas antes a mistura de realidades diferentes, colocadas num mesmo patamar, reduzidas a uma mesma perspectiva: a de crítica da realidade nacional.

Uma canção que mostra essa dissolução de hierarquias é “Alegria, Alegria”<sup>22</sup>. Sua cenografia mostra um sujeito caminhando pelas ruas de uma cidade quando flagra, nas capas de revistas de uma banca iluminada pelo sol, fragmentos do mundo moderno, onde a comunicação rápida provoca uma “implosão informativa” (CAMPOS, 1993, p. 153): notícias, espetáculos, propagandas, dispostos tão caleidoscopicamente quanto a letra da canção, saltam aos olhos do enunciador durante a sua caminhada. No espaço das capas de revistas estão colocados, no mesmo plano, problemas como a guerra e banalidades do cotidiano como “beijos de amor” e “Brigitte Bardot”. São fatos virados notícia observados

---

<sup>22</sup> **Alegria, alegria**

*Caetano Veloso*

Caetano Veloso (1968)

Caminhando contra o vento/ sem lenço, sem documento/ no sol de quase dezembro/ eu vou/ o sol se reparte em crimes./ espaçonaves, guerrilhas/ em cardinales bonitas/ eu vou/ em caras de presidentes/ em grandes beijos de amor/ em dentes, pernas, bandeiras/ bomba e Brigitte Bardot/ o sol nas bancas de revista/ me enche de alegria e preguiça/ quem lê tanta notícia/ eu vou/ por entre fotos e nomes/ os olhos cheios de cores/ o peito cheio de amores vãos/ eu vou/ por que não. por que não/ ela pensa em casamento/ e eu nunca mais fui à escola/ sem lenço, sem documento./ eu vou/ eu tomo uma Coca-cola/ ela pensa em casamento/ uma canção me consola/ eu vou/ por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome sem telefone/ no coração do Brasil/ ela nem sabe até pensei/ em cantar na televisão/ o sol é tão bonito/ eu vou/ sem lenço, sem documento/ nada no bolso ou nas mãos/ eu quero seguir vivendo, amor/ eu vou/ por que não, por que não...

com a tranqüilidade e a leveza de um enunciador que anda “sem lenço, sem documento”, não distinguindo em termo de importância o gesto de tomar uma Coca-cola e o desenrolar de problemas políticos e sociais. Graças a esse olhar calmo do enunciador, apoiado em sua igualmente tranqüila interpretação e ao arranjo alegre de marchinha, a canção é tomada de uma ambigüidade, de uma aparente neutralidade, inaugurando o que, segundo Favaretto (2000, p. 21), viria a ser uma das marcas da atividade tropicalista: “uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos”.

Assim como a canção “Tropicália” que, como comentado inicialmente, se apresenta como uma montagem, com movimentos de câmera que captam ora imagens gerais, ora *closes* do monumento ali construído, também “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” ilustram um processo de construção das cenografias tropicalistas bastante comum. Segundo Campos (1993), enquanto “Alegria, alegria” é uma informal “letra-câmera-na-mão”, ao estilo Godard, através da qual se flagra a realidade casual do dia-a-dia do mundo urbano moderno, “Domingo no Parque”<sup>23</sup> lembra montagens eisenstenianas, construindo-se através de *closes* justapostos ou fundidos, de forma rotativa, tal qual o movimento dos brinquedos do parque que serve de cenografia:

O sorvete é morango - é vermelho/ oi girando e a rosa - é vermelha/ Oi girando, girando - é vermelha/ Oi girando, girando - olha a faca/ Olha o sangue na mão - ê José/ Juliana no chão - ê José/ Outro corpo caído - ê José/ Seu amigo João - ê José.

Fazendo um balanço do que pudemos observar sobre o investimento cenográfico do posicionamento tropicalista, pode-se dizer que, no que diz respeito às cenografias derivadas, estas remetem, em geral, a dois Brasis contrastados: um arcaico, tomado com

---

<sup>23</sup> **Domingo no parque**

Gilberto Gil

Gilberto Gil (1968)

O rei da brincadeira (ê, José)/ O rei da confusão (ê, João)/ Um trabalhava na feira (ê, José)/ Outro na construção (ê, João)/ A semana passada, no fim da semana/ João resolveu não brigar/ No domingo de tarde saiu apressado/ E não foi pra Ribeira jogar capoeira/ Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar/ O José como sempre no fim da semana/ Guardou a barraca e sumiu/ Foi fazer no domingo um passeio no parque/ Lá perto da Boca do Rio/ Foi no parque que ele avistou Juliana/ Foi que ele viu/ Foi que ele viu Juliana na roda com João/ Uma rosa e um sorvete na mão/ Juliana seu sonho, uma ilusão/ Juliana e o amigo João/ O espinho da rosa feriu Zé/ E o sorvete gelou seu coração/ O sorvete e a rosa (ô, José)/ A rosa e o sorvete (ô, José)/ Foi dançando no peito (ô, José)/ Do José brincalhão (ô, José)/ O sorvete e a rosa (ô, José)/ A rosa e o sorvete (ô, José)/ Oi, girando na mente (ô, José)/ Do José brincalhão (ô, José)/ Juliana girando (oi, girando)/ Oi, na roda gigante (oi, girando)/ Oi, na roda gigante (oi, girando)/ O amigo João (João)/ O sorvete é morango (é vermelho)/ Oi girando e a rosa (é vermelha)/ Oi, girando, girando (é vermelha)/ Oi, girando, girando.../ Olha a faca! (olha a faca!)/ Olha o sangue na mão (ê, José)/ Juliana no chão (ê, José)/ Outro corpo caído (ê, José)/ Seu amigo João (ê, José)/ Amanhã não tem feira (ê, José)/ Não tem mais construção (ê, João)/ Não tem mais brincadeira (ê, José)/ não tem mais confusão (ê João).

deboche e ironia e representado, via de regra por espaços rurais; e um moderno, recuperado através de referências ao mundo *pop*, ao mundo do consumo, da TV, do cinema, da industrialização, do computador, das espaçonaves.

A cena englobante cultural e musical do Brasil da época também está presente em canções que criticam a MPB e seu sentimento nacionalista, e desmontam hierarquias entre o que é belo e o que é grotesco e cafona, dessacralizando a própria canção, ao reconhecê-la como objeto de consumo. A cena estrangeira também é remetida nas canções através de referências e citações de canções inglesas do universo *pop* e de frases feitas como *made in Brazil*. Esses elementos mais uma vez aparecem no sentido de, expondo o nosso subdesenvolvimento, criticar a tradição musical brasileira defensora de uma música “pura”. O estrangeiro também fica remetido no uso de guitarras elétricas e na simpatia pelo iê-iê-iê, citado nas canções.

Como vimos, essas cenografias são construídas a partir de colagens de referências, alusões e citações das mais diversas fontes, o que resulta, muitas vezes, num trabalho que lembra montagens cinematográficas. Como consequência, há um amontoado de cenografias derivadas que causam a impressão de *nonsense*, até que se encontre um elo que as une. Dentre as cenografias principais, é importante a cenografia do manifesto<sup>24</sup>, que é muito comum no Tropicalismo, como, por exemplo, “Tropicália”, “Panis et Circenses” e “Geléia Geral”, aqui discutidas. De resto, observam-se muitas reflexões, narrações, comentários, enfim, cenografias um tanto difusas, nas quais pode-se identificar apenas um enunciador que relata, comenta ou reflete sobre algo, dirigindo-se a um co-enunciador, que é freqüentemente o próprio Brasil, o regime militar ou mesmo os emepébilistas.

### 3.3. Investimento ético

Começamos a caracterização do *ethos* tropicalista pelo trabalho de Lopes (1996), que nos dá uma importante contribuição neste sentido.

O autor utiliza o termo *Bricoleur*, que acreditamos ser apropriado, para sintetizar o sujeito em questão: “aquele cuja forma de pensar consiste em reorganizar infinitamente um

---

<sup>24</sup> Não dispomos de uma descrição deste gênero para tomarmos como base. No entanto, o que chamamos de manifesto aqui diz respeito, mais ou menos, ao que Helena (2003) considera: textos através dos quais programas e intenções básicas, pressupostos, rumos e problemas são levantados por um movimento. Dizemos mais ou menos porque, em primeiro lugar, essa autora assim define manifesto numa perspectiva literária e em segundo lugar porque ela o considera com relação a movimentos organizados, o que não é necessariamente o nosso caso. Assim, falaremos de cenografia de manifesto quando tratarmos da vertente nordestina da Geração de 90, embora esta não se configure como um movimento neste sentido.

repertório limitado de objetos culturais heteróclitos, adaptando-os às necessidades de cada situação concreta” (Lopes, 1996, p. 196).

Essa reorganização no discurso tropicalista se dá em favor da desconstrução do discurso do outro, uma das características mais significativas do *investimento ético* do posicionamento em questão, implementada como forma de fazer uma revisão crítica da cultura e da canção popular brasileiras, ressaltando o caráter plural de ambas. Esse desconstruir acontece através do fingimento de adesão ao discurso alheio quando, na verdade, este está sendo ridicularizado; ou ainda, através da aparente adesão, ou mesmo adesão momentânea, a um determinado discurso como forma de provocação a um terceiro discurso que o tropicalista visa criticar. É o que acontece, por exemplo, em “Baby”, segundo Lopes (1996): ao fazer uso da linguagem *pop*, ao citar uma canção estrangeira (também *pop*) - “Diana”, de Paul Anka, e ao empregar o inglês nos versos “Baby/ I love you”, o sujeito tropicalista se serve de uma das características do *ethos* jovenguardista para criticar posicionamentos nacionalistas na canção popular. Segundo Lopes (1996, p.283),

é preciso sublinhar a persistência de uma distância crítica, mantida pelo tropicalista em relação às vozes que convoca para compor seus discursos - sejam elas ufanistas ou nostálgicas, bacharelescas ou *pop*. O que, aliás, é coerente com o programa de denúncia da manipulação discursiva que anima o movimento.

Algo semelhante ao que acontece em “Baby” está também em “Batmacumba” e “Geléia Geral”, por exemplo, nas quais alusões ao iê-iê-iê e à cultura de massas confirmam o *ethos* provocativo do posicionamento. A primeira canção, conforme destacado por Perrone (1988, p. 77), reflete o sincretismo cultural, uma das principais preocupações do Tropicalismo, no jogo musical e lingüístico que caracteriza a canção:

Bem no centro do texto está ‘bá’, que significa ‘pai de santo’. A palavra ‘obá’, no final da primeira e da última linha, significa ‘rei’ ou um dos ministros de Xangô. A palavra ‘bat’ é apoiada pela batida dos tambores, que evocam os rituais de macumba. Logo depois, aparece o fictício super-herói ‘Batman’, opondo a indústria internacional de cultura de massa ao elemento nativo, ou seja, o ritual. A linha melódica repetitiva é diminuída ou aumentada de acordo com o formato visual do texto, que assume a forma das asas de um morcego ou um ‘k’, o fonema /k/ que divide o texto em quartetos verticais. No termo ‘iê-iê’, está presente o elemento da cultura popular internacional, assim como no acompanhamento musical.

Ainda segundo este mesmo autor, o sujeito tropicalista não tem dogmatismos ou rigor. Ele procura ver a realidade de forma crítica, sem propor a perpetuação de nada. Em

“Geléia Geral”<sup>25</sup>, é a voz patriótico-ufanista dos românticos que o enunciador capta parodicamente. Referências literárias que apresentam uma visão romântica do Brasil são tomadas com deboche ao lado de signos do rústico, folclórico e do relicário, juntamente com o industrial e o moderno que com tais signos contrastam: a “Canção do Exílio” (“Minha terra onde o sol é mais limpo/ E Mangueira onde o samba é mais puro”) e o Hino à Bandeira (“Salve o lindo pendão dos teus olhos”); ao lado de “Ê bumba iê-iê boi/ ano que vem mês que foi”, mais uma referência ao iê-iê-iê, contrastado com o arcaísmo do bumba-meu-boi; o acompanhamento instrumental ao estilo rock; e as citações musicais da ópera “O Guarani” e de “All the way”, de Frank Sinatra, quando este é referido na letra, conforme ressalta Perrone (1988).

Ainda segundo Lopes (1996), partir da perspectiva de desconstrução do discurso alheio à qual nos referimos, o sujeito tropicalista toma como alvo quaisquer intermediadores sociais, quaisquer instrumentos controladores e rotuladores que definem comportamentos, qualquer continuidade ou massificação homogeneizante, incluindo os discursos de outras tendências musicais da época, como as MPBs apostólica e nostálgica, ou de todo discurso que pregue a unanimidade.

Para efetuar esta desconstrução, o tropicalista se utiliza de procedimentos que consistem basicamente na colagem de referências, alusões, figuras heteróclitas, enfim, as vozes mesmas de cada discurso que o tropicalista critica são convocadas para o seu discurso, sempre “ouvidas” a uma certa distância que permite a criticidade. Esta colagem de referências e citações está diretamente relacionada, como vimos, à multiplicidade de cenografias implicadas que marca o investimento cenográfico do posicionamento.

O sujeito tropicalista, deslocando a discussão da oposição **arte participante versus arte alienada** para o trabalho estético da canção, colocou para si como problema básico a crítica e a reinvenção da canção popular no Brasil, e a reflexão sobre a situação cultural do

---

<sup>25</sup> **Geléia Geral**

*Gilberto Gil e Torquato Neto*

Tropicália ou panis et circencis (1968)

Um poeta desfolha a bandeira/ e a manhã tropical se inicia/ resplandente cadente fagueira/ num calor girassol com alegria/ na geléia geral brasileira/ que o Jornal do Brasil anuncia// ê bumba iê-iê boi/ ano que vem mês que foi/ ê bumba iê-iê-iê/ é a mesma dança meu boi/// a alegria é a prova dos nove/ e a tristeza é teu porto seguro/ minha terra onde o céu é mais limpo/ e a mangueira onde o samba é mais puro/ tumbadora na selva selvagem/ pindorama - país do futuro// (é a mesma dança na sala/ no Canecão na TV/ e quem não dança não fala/ assiste a tudo e se cala/ não vê no meio da sala// as relíquias do Brasil:/ santo barroco baiano/ superpoder de paisano/ formiplac e céu de anil// três destaques da Portela/ carne seca na janela/ alguém que chora por mim/ um carnaval de verdade/ hospitaleira amizade/ brutalidade jardim)// pluralva contente brejeira/ miss-linda-Brasil diz bom dia/ e outra moça também Carolina/ da janela examina a folia/ (salve o lindo pendão dos teus olhos/ e a saúde que o olhar irradia)// um poeta desfolha a bandeira/ e eu me sinto melhor colorido/ pego um jato viajo arrebento/ com o roteiro do sexto sentido/ foz do morro pilão de concreto/ tropicália bananas ao vento.

país, conforme afirma Favaretto (2000). São os processos construtivos que mais interessam para o sujeito tropicalista e é através deles que a crítica social é feita, através de uma sensibilidade debochada e apenas aparentemente não empenhada.

Dentro deste projeto estético, o tropicalista mostra-se aberto ao diálogo com várias linguagens e vertentes culturais, com as artes plásticas, a música erudita, a literatura e o cinema.

No que diz respeito ao diálogo com a literatura, duas correntes mantêm um contato mais próximo do Tropicalismo: a antropofagia oswaldiana e a poesia concreta. De antropofágico, o tropicalista tem, segundo Favaretto (2000), a concepção cultural sincrética à qual já aludimos, o humor corrosivo e a atitude anárquica com os valores burgueses. Já da poesia concreta, é preciso antes deixar claro que, conforme afirma Campos (1993), houve, entre os concretistas e os tropicalistas, uma conjunção de interesses que resultou em atuações até certo ponto diferentes. Segundo Campos (1993, p. 289)

a *poesia concreta* procurou infiltrar-se no mundo da comunicação de massa através de processos de grande ênfase visual, ligados às técnicas de publicidade, às manchetes de jornal e às histórias em quadrinhos. Mas a poesia de consumo, no contexto da canção popular, foi uma experiência que ficou fora de suas cogitações. Por isso mesmo os métodos e estratégias estéticas de que se servem uma e outra poesia não são precisamente os mesmos.

Também não se pode esquecer que Caetano e Gil já trabalhavam com uma linguagem não-discursiva mesmo antes do diálogo com os concretos.

No que diz respeito à comunhão de interesses entre os dois movimentos, os melhores exemplos que a revelam são as canções “Batmacumba” e “Tropicália”. A primeira canção, pelo trabalho com a construção/ desconstrução da palavra, com ênfase no aspecto visual (a letra tem a forma da asa de um morcego, condizendo com a referência ao personagem Batman); a segunda, pelo trabalho com a justaposição vocabular e pelo processo de montagem utilizados, que também se evidenciam em “Domingo no Parque”. Nesta canção Favaretto (2000) destaca como ponto de intersecção com a poesia concreta a concepção cinematográfica dos arranjos; a superposição de sons, ruídos, gritos e vozes; a letra e a música em rotação; a *assemblage* de ruídos de parque com instrumentos clássicos e elétricos.

Também Sant’Anna (1980, p. 259) ressalta o diálogo do Tropicalismo com os concretistas. O autor cita em particular “De palavra em Palavra”<sup>26</sup>, na qual

---

<sup>26</sup> De palavra em Palavra

as palavras são as mesmas cubistas, portadoras de diversos sentidos, agora mais reforçados pela utilização do espaço em branco. O músico passa a utilizar a página escrita com a mesma perícia que usa a partitura tentando realizar o sonho de Mallarmé que os concretistas um tanto cansadamente reeditam. Pode-se submeter o texto a uma leitura sonora, espacial, semântica.

O autor fala ainda das diversas técnicas de justaposição que o Tropicalismo incorporou:

- a) de sons e sílabas - produção sentidos não dicionarizados, soldando frases de palavra em palavra;
- b) de palavras - enumeração caótica, fragmentação do texto e tratamento sintático não-convencional;
- c) de versos e frases;
- d) de ritmos - rumba, bolero, marcha, frevo, etc.

Baseado na identificação do Tropicalismo com os concretistas e com a poesia moderna em geral, Sant'Anna coloca o discurso tropicalista entre o que ele chama de *poéticas do descentramento*. Estas, definidas em relação às chamadas *poéticas de centramento* (tais como o Parnasianismo, o Simbolismo e a parte do Modernismo vinculada ao Cassiano Ricardo de *Martim Cererê*, nas quais se busca a repetição e a continuidade de um modelo de linguagem anterior), corresponderiam a poéticas que, como as correntes de vanguarda e o Modernismo de linha oswaldiana, propõem uma ruptura com os modelos anteriores, calcadas sobretudo em procedimentos parodísticos, através dos quais se dá a apropriação de maneira subversiva da linguagem que lhe é anterior. Podemos apontar aí, portanto, uma outra característica do sujeito tropicalista, que seria o descentramento deste e de seu discurso, coerente com seu projeto de revisão crítica da música e da cultura brasileiras, partindo da mistura entre o antigo e o moderno, o nacional e o estrangeiro, na tentativa de explicitar a identidade heterogênea do Brasil.

---

Caetano Veloso

Araçá Azul (1972)

Som

Mar

Amaralina

Maré

Anilina

Amaranailanilinarama

Som

Mar

Silêncio

Não

Som

Nesta perspectiva de descentralização, mais um aspecto do *ethos* tropicalista se revela: seu desejo de liberdade, traduzido nitidamente, segundo Lopes (1996), pela canção “Alegria, Alegria”. Conforme o autor, podemos perceber aí o desejo tropicalista de libertar-se de todos intermediadores culturais, que vão sendo expulsos ao longo da canção: a representação burocrática do sujeito (o documento), os instrumentos da alta cultura (livros) os Aparelhos Ideológicos do Estado (a escola), e outras formas de opressão, como os fuzis mencionados na letra. Ao livrar-se de tudo isso, o sujeito desta canção alcança sua plenitude, tendo “nada no bolso ou nas mãos”: nada para esconder, nada para intermediar sua relação com a realidade. Ele desconfia de todos esses objetos, distanciando seu olhar destes de forma a não ver neles uma suposta neutralidade desejada por algum manipulador (o Estado?). Ele busca, assim, sair da superfície dos discursos e chegar à essência da relação direta do homem com o mundo, encontrando a imanência das coisas escondida atrás de sua aparência. O sujeito tropicalista tem um forte impulso libertador: ele prega a insubmissão e rejeita o destino, quer se sentir livre para poder experimentar várias formas de perceber o mundo e para incorporar ou romper com aquelas que ele achar que deve.

Se admitirmos essa busca de uma saída da superfície dos discursos, de seu esvaziamento, objetivada pelo *ethos* tropicalista, podemos afirmar, segundo Lopes (1996, p. 284), que é característico daquele ser constitutivamente negativo: o sujeito tropicalista “só pode constituir-se como tal negando os valores afirmados pelos protagonistas das outras tendências [da música popular brasileira da década de 60], em particular, ou visões de mundo, em geral”. Seu discurso é, portanto, o anti-discurso do outro.

Um outro aspecto do *ethos* tropicalista evidencia-se na relação que o sujeito mantém com o mercado. Favaretto (2000) coloca esta questão quando discute o caráter contraditório entre o fato de o Tropicalismo propor uma relativização de valores, implicada pela carnavalização<sup>27</sup> que propõe, e de ter que trabalhar essa perspectiva através de um objeto mercadológico - que sofre coerções enquanto tal - como é o caso da canção.

---

<sup>27</sup> Favaretto (2000) se refere ao conceito de carnavalização como entendido por Bakhtin (1970, *apud* FAVARETTO, 2000): um processo que ocorre quando há inversão ou anulação de hierarquias; quando valores são relativizados e a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o grotesco, o cômico e o sério são banidos; quando há confusão entre realidade e aparência. Segundo Favaretto (2000, p. 136), no que diz respeito ao Tropicalismo, a carnavalização pode ser identificada na linguagem de mistura das canções “feita de ambivalências, ausência de sujeitos, integração do grotesco, riso tragicômico, oposição entre espaço aberto e fechado, entre tempo de espera e movimento, mistura de ritmos populares em formas cultas de música, requinte estético de construção do texto e uso de chavões parnasianos.”. Voltaremos a discutir este ponto com maior detalhe quando tratarmos do código de linguagem do posicionamento tropicalista.

O autor mesmo responde que os tropicalistas incorporaram esta discussão, promovendo a dessacralização do objeto estético, colocando-o no mesmo plano da mercadoria; trabalharam a linguagem da canção sem deixar de lado o político:

“o trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente, pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64 ao produzir a linguagem da mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.” (Favaretto, 2000, p. 143)

O sujeito tropicalista é não só um crítico da tradição musical e da cultura, na medida em que tudo o que assimila é incorporado a partir da vivência brasileira, mas ele é também um autocrítico, uma vez que reconhece e usa a seu favor o envolvimento comercial da canção, discutindo suas diversas dimensões. Essa tematização crítica da canção aparece em músicas como “Objeto não Identificado”, “Cultura e Civilização”, “Cinema Olímpia”, “Divino Maravilhoso”, “Questão de ordem”, citadas por Favaretto.

Ainda sobre o tratamento da canção pelos tropicalistas, Lopes (1996) afirma que as metacanções do posicionamento evidenciam duas visões do fazer musical e de seu produto: ora a canção é vista como um objeto cultural, um dos intermediadores que o sujeito tropicalista rejeita; ora como um objeto estético. No primeiro caso, tem-se uma canção disfórica, que é criticada a partir de mecanismos discursivos e textuais de estilização, de paródia e de ironia. São alvos deste tratamento as canções que funcionariam como consolo, lenitivo ou sonífero, como aquelas produzidas pela MPB nostálgica, ou ainda aquelas vistas como manipuladoras: as da MPB apostólica, conforme nomeia o autor. Já a canção enquanto objeto estético, aquela que seria capaz de exprimir a relação imediata do sujeito com o mundo e com seu próprio interior, sem a presença de intermediadores, portanto, seria a canção euforizada pelo sujeito tropicalista. A partir destes dados, Lopes (1996, p. 306), assim como Favaretto (2000), conclui que a proposta do sujeito tropicalista

é fundamentalmente *estética*; mas a estética tropicalista é, ao que parece, um ‘instrumento’ de rediscussão dos valores e de adoção de uma nova atitude frente ao próprio fazer do artista popular - está ligado, portanto, a uma mudança de postura *ética*.

Assim sendo, reforçando a idéia defendida por Favaretto (2000), também Lopes (1996) acredita que o tropicalista é *aparentemente* um não-engajado. Ele está engajado num projeto: o de superar a distância entre a intenção social e a realização estética, através

de todos os meios de que tiver alcance, inclusive o de transformar o próprio aspecto mercadológico da canção em uma forma de fazer a revisão crítica que esse sujeito propõe.

### 3.4. Investimento lingüístico

Passemos agora à caracterização do código de linguagem tropicalista. Observemos aspectos de plurilingüismo interno e externo nas canções.

As canções do disco *Panis et Cirsencis* apresentam pouco plurilingüismo externo, o que, no entanto, não torna menos importante a presença deste e não deixa de ser representativo dos outros usos de plurilingüismo externo que podem ser identificados em outras canções tropicalistas, como veremos mais adiante. Duas línguas estrangeiras modernas são utilizadas: o inglês e o espanhol.

O inglês aparece em canções como “Baby”, “Geléia Geral”, “Parque industrial” e “Batmacumba”. A presença desta língua estrangeira nelas já foi inclusive comentada quando tratamos dos outros investimentos, uma vez que esses usos remetem à cena englobante estrangeira (investimento cenográfico) e o uso que o tropicalista faz do inglês tem um propósito específico revelador de seu caráter ético, que é o de provocar o emepibista, conforme Lopes (1996) e de criticar os discursos nacionalóides, homogeneizantes. É o que acontece em “Baby”, conforme já comentamos anteriormente, canção na qual o inglês remete para o mundo *pop*, quando o enunciador da canção se refere textualmente à canção “Diana”, cantada por Gal Costa, cuja voz fica em segundo plano no momento da referência. Elementos do *pop* aparecem no discurso tropicalista como forma de contraste com o provincianismo brasileiro, dentro daquela perspectiva de apontar o atraso cultural de nosso país. Vale ressaltar ainda que o *pop*, ou por meio da presença de plurilingüismo externo ou através de outras formas, além de ter sido utilizado para efeito de crítica, contribuiu também para ressaltar os aspectos cosmopolita, urbano e comercial do posicionamento.

Igualmente com o propósito de destacar o Brasil arcaico e contrastá-lo com a modernidade, é que aparece o iê-iê-iê referido na letra de “Batmacumba”, também destacado aqui anteriormente, numa remissão ao “yeah” das canções beatlesianas. De igual modo é utilizada a palavra “Batman”, em contraste com a macumba, um dos arcaísmos da cultura brasileira.

O iê-iê-iê aparece ainda em “Geléia Geral”, ao lado de um elemento arcaico de nossa cultura, o bumba-meu-boi. Nesta mesma canção, há que se destacar a palavra *miss*

em “Miss Linda Brasil diz bom-dia”, pronunciada como /misi/, ou seja, com um sotaque brasileiro carregado, o que pode apontar para uma retomada irônica do dado cafona da incorporação do estrangeiro em nossa cultura e sua “geléia geral”, ou seja, sua heterogeneidade, segundo o Tropicalismo.

Também numa perspectiva crítica, uma expressão inglesa é incorporada à canção “Parque Industrial”: *made in Brazil*. Numa canção que fala sobre a ideologia ufanista-desenvolvimentista, tal expressão, pronunciada com um forte sotaque brasileiro, aparece como uma forma de comentar criticamente os esteriótipos da indústria cultural. Uma outra incorporação estrangeira deste universo são os versos em tom (tanto na letra, como na melodia) de *jingles* desta mesma canção: “já vem pronto e tabelado/ é somente requeutar e usar”.

Nas palavras do próprio Caetano Veloso, utilizar a língua inglesa nas canções àquela época se devia a uma vontade de “devolver ao mundo [um] inglês mal aprendido”, que aparecia nos comerciais, nas ruas, nas rádios, “fazendo dele veículo de protesto contra a própria opressão que o impunha”. Ainda segundo Caetano, isso significava também um desejo de “dialogar com pessoas no ‘mundo exterior’”. Era um esboço de comunicação internacional, um modo de tentar abrir um respiradouro nesse universo fechado que é o Brasil” (VELOSO, 1997, p. 434).

A língua inglesa está muito presente na produção de Caetano Veloso durante o tempo em que ele e Gil estiveram exilados na Inglaterra. Durante este período, esse aspecto de plurilingüismo externo passa a ter um outro significado nas canções de Caetano. O plurilingüismo externo aparece ao lado de plurilingüismo interno, refletindo a nostalgia e o desencanto do exílio, bem como a saudade da terra natal. É o que revelam canções como “It’s a long way”<sup>28</sup>, cantada com sotaque nordestino arrastado e repleta de citações (“Sodade, meu bem, sodade”, de Zé do Norte; “Consolação”, de Baden Powell e Vinícius e “A lenda do Abaeté”, de Caymmi: todas plurilingüismo interno muito significativos nestas condições), “Nostalgia”, uma espécie de bossa-rock nordestinizada, segundo Sanches

---

<sup>28</sup> **It’s a long way**

*Caetano Veloso*

Transa (1972)

Woke up this morning/ Singing an old, old Beatles song/ We're not that strong, my lord/ You know we ain't that strong/ I hear my voice among others/ In the break of day/ Hey, brothers/ Say, brothers/ It's a long long long long way/ Os olhos da cobra verde, hoje foi que arreparei/ Se arreparasse a mais tempo não amava quem amei/ Arrengo de quem diz que o nosso amor se acabou/ Ele agora está mais firme do que quando começou A água com areia brinca na beira do mar/ A água passa e a areia fica no lugar/ E se não tivesse o amor, e se não tivesse essa dor/ E se não tivesse sofrer, e se não tivesse chorar/ E se não tivesse o amor/ No Abaeté tem uma lagoa escura/ Arrodeada de areia branca

(2000) e ainda “London, London” e “In the hot sun of a Christmas day”<sup>29</sup>, na qual o “hot sun”, é óbvio, não se refere à Londres desta época do ano, mas ao Brasil. Ainda nesses discos produzidos fora do país, a gravação de “Asa Branca”, com um sotaque nordestino muito forte, no disco *Caetano Veloso* (1971), é uma manifestação de plurilingüismo interno muito significativa. Em primeiro lugar pelo aparente deslocamento da canção, ao fazer parte de um disco cujo repertório é uma série de composições em inglês; em segundo lugar, pelo que o próprio tema da canção evoca: a partida da terra natal, que no caso do compositor, em vez de dever-se à seca, deve-se ao exílio. Vale a pena destacar ainda a canção “Maria Bethânia”<sup>30</sup>, em que a palavra *better*, pronunciada com sotaque britânico, se transforma em **Bethânia**, a quem o enunciador da canção (que se confunde com o próprio Caetano) pede que escreva uma carta, para que ele possa saber que as coisas estão “getting better”, ou seja, melhorando. No contexto em que a canção foi composta, essas “coisas” sobre as quais ele interroga são obviamente a situação política do país. No mesmo disco, destaca-se ainda a inserção de “Marinheiro só” na canção “If you hold a stone”<sup>31</sup>, mais um gesto enunciativo que aponta para o estado saudosista que toma conta do enunciador.

Uma outra língua estrangeira que aparece nas canções tropicalistas é o espanhol. Conforme já destacamos no estudo do investimento cenográfico do movimento, canções como “Três Caravelas” e “Soy loco por ti America” são destacadas por Campos (1993) por revelar uma preocupação com a dimensão continental do Tropicalismo, reflexo do desejo de criar um projeto de música que integrasse toda a América Latina. Não é por acaso que

<sup>29</sup> **In the hot sun of a Christmas day**

*Caetano Veloso*

Caetano Veloso (1971)

They are chasing me/ in the hot sun of a Christmas day/ but they won't find me/ in the hot sun of a Christmas day/ I walk in the streets/ in the hot sun of a Christmas day/ everybody's blind/ in the hot sun of a Christmas day/ I need a girl/ in the hot sun of a Christmas day/ she seems to love me, bliss/ in the hot sun of a Christmas day/ machine gun/ in the hot sun of a Christmas day/ they killed someone else/ in the hot sun of a Christmas day

<sup>30</sup> **Maria Bethânia**

*Caetano Veloso*

Caetano Veloso (1971)

Everybody knows that our cities were built to be destroyed/ You get annoyed, you buy a flat, you hide behind the mat/ But I know she was born to do everything wrong with all of that/ Maria Bethânia, please send me a letter/ I wish to know things are getting better/ Better, better, Beta, Beta, Bethânia/ Please send me a letter/ I wish to know things are getting better.../ She has given her soul to the devil but the devil gave his soul to God/ Before the flood, after the blood, before you can see/ She has given her soul to the devil and bought a flat by the sea/ Maria Bethânia.../ Everybody knows that it's so hard to dig and get to the root/ You eat the fruit, you go ahead, you wake up on your bed/ But I love her face 'cause it has nothing to do with all

<sup>31</sup> **If you hold a stone**

*Caetano Veloso*

Caetano Veloso (1971)

If you hold a stone/ hold it in your hand/ If you feel the weight/ you'll never be late to understand/ Marinheiro só/ Mas eu não sou daqui/ Marinheiro só/ Eu não tenho amor/ Eu sou da Bahia/ De São Salvador/ Eu não vim aqui/ Para ser feliz/ Cadê meu sol dourado/ E cadê as coisas do meu país

esta proposta de integração seja expressa através do uso do português e do espanhol, as duas principais línguas faladas na América Latina.

Um outro aspecto de plurilingüismo externo que pode ser identificado no posicionamento tropicalista é a presença do latim, em canções como “Misere Nobis”, e no próprio título do disco coletivo *Panis et Circensis*. Na canção citada, o latim é uma alusão à primeira missa rezada em solo brasileiro, ou seja, à época da colonização, retomando um Brasil arcaico, cujos filhos da época (os índios) se sentiam tão dominados quanto os filhos do momento histórico em que “Misere Nobis” é composta.

Já o uso da expressão *panis et circences*, que também é o título de uma das canções do disco, remete para a chamada política do “pão de do circo”, praticada pelo governo romano na antiguidade e retomada de diferentes formas na história da humanidade. O Tropicalismo, por sua face irreverente, irônica e debochada, retoma esta expressão num disco que de “pão e de circo”, no sentido crítico da expressão (ou seja, lenitivos para conformar o povo) não tem nada, mas que, ambigualmente, como não poderia deixar de ser, é de certa forma pão e circo na medida em que é carnaval, em que é dissolução de hierarquias. A própria canção que leva o mesmo título do disco comenta esse estado letárgico das “pessoas na sala de jantar”, que parecem ter se deixado levar pela política do pão e do circo.

Ainda no que diz respeito ao uso do latim, destacamos também a subversão do discurso religioso com a gravação de “Ave Maria”<sup>32</sup>: a letra em latim ganha uma versão *pop*, elaborada por Caetano Veloso. O resultado é a exposição da tensão entre o sagrado e o profano, de forma que nenhum dos dois prevaleça, o que aponta para o aspecto da carnavalização também na linguagem. Esse gesto enunciativo corrobora o *ethos* irreverente e provocativo tropicalista, que mescla o arcaico e o moderno para obter resultados bem inusitados.

Quanto ao plurilingüismo interno, além dos aspectos que já destacamos aqui, em geral, não há muita variação lingüística do tipo geográfica. O código de linguagem tropicalista tende uma certa neutralidade<sup>33</sup>. Contudo, há que se destacar outros tipos de variedades das quais o Tropicalismo faz uso. Uma delas é a dicção publicitária, conforme

---

<sup>32</sup> **Ave Maria**

Caetano Veloso

Caetano Veloso (1968)

Ave Maria, ave/ Gratia plena, ave/ Dominus tecum/ Dominus tecum, tecum/ Benedicta tu in mulieribus, tu/ Benedictus fructus ventris tuis Jesu Jesu/ Sancta Maria/ Sancta Maria/ Mater Dei/ Ora, pro nobis/ Ora, pro nobis/ Pecatoribus/ Nunc et in hora, hora/ Nunc et in hora, hora/ Hora/ Mortis, nostra, nostre/ Amém

<sup>33</sup> Quando falamos em neutralidade, significamos a não-presença de traços de variedades outras que não a padrão. Admitimos, claro, que não há “neutralidade” na língua, uma vez que, o próprio padrão é uma das variedades da mesma e que o uso deste ao invés de uma outra variedade tem também um propósito.

ressaltamos quando falamos sobre o uso dos *jingles*. Um outro aspecto é o uso de gírias e do próprio inglês que acaba se tornando parte do plurilingüismo interno, na medida em que é utilizado (especialmente na época, com a influência dos meios de comunicação e da própria música popular) pelos jovens, pelos “antenados”. Desta forma é que o Tropicalismo acentuou o gesto inaugurado pela Bossa Nova<sup>34</sup> de inserir palavras e expressões antes impensáveis em letras de canções, tais como: Coca-cola, Shell, Formiplac, etc.

“Jóia” é uma canção que exemplifica o estranhamento que esse tipo de léxico causa. Nesta canção, o enunciador descreve, de forma paralela, dois momentos distintos da história brasileira, como forma de contrapor, mais uma vez, o arcaico e o moderno; o passado longínquo de nossa terra antes de ser “descoberta” e o presente urbano do mundo capitalista, ambos contrastados, sobretudo, nas palavras **caju** e **Coca-cola**, respectivamente: “beira de mar, beira de mar/ é na América do Sul/ um selvagem levanta o braço, abre a mão e tira um caju/ um momento de grande amor/ Copacabana, Copacabana/ louca total e completamente louca/ a menina muito contente/ bota a Coca-cola na boca/ um momento de puro amor”.

Gostaríamos de comentar ainda algo bastante característico do investimento lingüístico tropicalista, já referido anteriormente, que são os procedimentos concretistas adotados. Em acréscimo aos nossos comentários, consideramos valioso destacar ainda as canções “Asa”<sup>35</sup>, e “Pipoca moderna”<sup>36</sup>, ambas de Caetano Veloso. A primeira acompanha

---

<sup>34</sup>Cf. “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça: “fotografei você com a minha *Rolleiflex*”.

<sup>35</sup> **Asa**

Caetano Veloso  
Jóia (1975)  
Pássaro in  
Pássaro pairando  
Pássaro momento  
Pássaro ar  
Pássaro ímpar  
Parou pousar  
Parou repousar  
Pássaro som  
Pássaro parado  
Pássaro silêncio  
Pássaro ir  
Pássaro ritmo  
Passar voou  
Passar avoou  
Pássaro par  
Pássaro in  
Pássaro pairando  
Pássaro momento  
Pássaro ar  
Pássaro ímpar

os movimentos de um pássaro: pairando, pousando, repousando, etc., descritos a partir de combinações do substantivo **pássaro** com verbos, adjetivos e mesmo outros substantivos, sem a utilização de nenhum conector. É como se visualizássemos as imagens captadas pela retina dos olhos do enunciador. A segunda canção à qual nos referimos, por sua vez, é um trabalho de sintaxe, fonética e semântica, *nonsense* à primeira vista. Saraiva (1998), estudando seleção lexical e função poética em canções de Caetano Veloso, mostra, na análise de “Pipoca moderna”, que a seleção fonética e a estruturação sintática da letra indicam a oposição entre dois estados de coisas: um anterior ao momento da fala, introduzido pela conjunção **e**; e um outro momento, que marca uma nova fase, esta introduzida pela conjunção adversativa **porém**.

Esses dois momentos se opõem na letra a partir de uma oposição, criada nela própria, entre os fonemas /p/ e /n/, preponderantes em duas partes distintas. Na primeira parte, o fonema /n/, uma oclusiva nasal alveolar, é recorrente em palavras que atualizam valores negativos: **nada**, **nem**, **nunca** e **não**, que, por sua vez, negam outras palavras nas quais também essa oclusiva nasal está presente: **noite** e **negro**. Já na segunda parte da letra, aquela introduzida pela conjunção **porém**, percebe-se que há uma mudança na recorrência dos sons das palavras selecionadas: o que predomina agora é a oclusiva oral bilabial surda /p/: “porém parece que a golpes de pê/ de pé de pão/ de parecer poder”. Uma mudança de estado de coisas é confirmada nos últimos versos da canção - nos quais não há predominância de nenhum dos dois fonemas - quando o enunciador anuncia que “desanoitece a manhã/ tudo mudou”. Ainda segundo Saraiva, a referência direta às formas como os dois fonemas em questão são comumente chamados também estão presentes na letra: **nê** e **pê**, o que corrobora a idéia de que a seleção lexical foi feita de forma a opor dois estados de coisas, assim representados na sonoridade dos itens lexicais selecionados. O autor destaca ainda o processo de abertura a várias possibilidades de leitura<sup>37</sup> do primeiro e

---

Parou pousar

Parou repousar...

<sup>36</sup> **Pipoca moderna**

Caetano Veloso

Jóia (1975)

e era nada de nem noite de negro não/ e era nê de nunca mais/ e era noite de nê nunca de nada mais/ e era nem de negro não/ porém parece que a golpes de pê/ de pé de pão/ de parecer poder/ (e era não de nada nem)/ pipoca ali aqui/ pipoca além/ desanoitece a manhã/ tudo mudou

<sup>37</sup> O primeiro e o terceiro versos permitem leituras variadas, de acordo com a estruturação sintática que se atribua a eles. A ausência de sinais de pausa ou de conjunções coordenativas contribuem para isto. Por exemplo, no que concerne ao primeiro verso, temos, entre outras, as seguintes possibilidades interpretativas:

1) uma estrutura com dois predicativos coordenados (e era nada de nem/ e era noite de negro não)

2) uma estrutura com dois SPs coordenados (e era nada de nem noite/ e era nada de negro não)

3) uma estrutura com um bloco predicativo único em que um SP se encaixa em outro (e era nada de nem noite [de negro não])

terceiro versos da canção, graças à estrutura sintática daqueles (ausência de conjunções coordenativas ou de sinais de pausa).

O *nonsense* tropicalista advém não só de jogos fonéticos e sintáticos como estes, mas também de descontinuidades do fio narrativo e descritivo e do amplo uso do processo de bricolagem. As letras resultam, na maioria das vezes, em listas de figuras aparentemente dissociadas, incoerentes que, segundo Lopes (1996), desautomatizam a leitura e criam estranhamento, levando o co-enunciador a procurar muitas “possibilidades temáticas”. Este procedimento de bricolagem acaba por

criar uma polifonia interna ao enunciado, de forma a quebrar a linearidade da voz do ‘outro’ e instaurar isotopias metadiscursivas. Como bom *bricoleur*, o tropicalista ‘usa’ vozes alheias (isto é, segmentos discursivos estereotipados e facilmente reconhecíveis como pertencentes a tal ou qual socioleto ou idioleto) como materiais construtivos, do mesmo modo que outros empregam palavras para formar frases (Lopes, 1997, p. 283).

Finalmente, é importante retomar um outro aspecto do investimento lingüístico tropicalista, que está relacionado com o descentramento do *ethos*, já discutido aqui quando tratamos deste. O aspecto ao qual nos referimos é ressaltado por Costa (1998, no prelo), que aplica ao Tropicalismo a teoria das forças verbo-ideológicas de Bakhtin.

A teoria bakhtiniana à qual o autor se refere diz respeito às formas de utilização da língua ao longo de sua história, sobre as quais atuam, segundo Bakhtin, **forças centrípetas** e **forças centrífugas**, que estão sempre em conflito. As primeiras atuam no sentido de unificação e centralização das línguas (as ideologias da língua oficial, do monolingüismo, da gramática normativa, etc.). As segundas são aquelas que atuam em sentido contrário, em direção à descentralização (o plurilingüismo social e histórico, a vida do discurso e da linguagem).

Esta teoria é pensada para os discursos da poesia e do romance, à qual já aludimos anteriormente. Segundo Bakhtin, age sobre a poesia forças centrípetas, uma vez que, apesar do caráter social da palavra, esta é trabalhada pelo poeta como sua expressão individual. Já as forças centrífugas atuam sobre o romance, que é dialógico e plurilíngüe por excelência, dada a variedade de dialetos, falares, formas narrativas, discursos de outras esferas, gêneros, registros e mesmo linguagens não-verbais que nele estão presentes.

---

Ademais, *nada* pode receber uma leitura quantificadora, substantiva ou adjetiva, conforme se o considere como núcleo sintagmático ou, acrescido da preposição *de*, como especificador, o que amplia as possibilidades interpretativas dos aludidos versos”. (SARAIVA, 1998, pp. 105-106)

Costa aplica esta teoria das forças verbo-ideológicas a três momentos da história da Música Popular Brasileira: a fixação do samba, a Bossa Nova, e o Tropicalismo.

No caso deste, que é o que nos interessa mais diretamente, houve, na década de 60, período em que o movimento foi forjado, um conflito entre forças centrípetas, que repeliam a influência estrangeira acolhida pela Jovem Guarda e forças centrífugas, que atuaram via Tropicalismo. Estas últimas foram as vencedoras, uma vez que a Tropicália provocou uma mistura, um sincretismo consciente que, segundo Costa, marcou a música brasileira com um caráter plurilíngüe e dialógico.

Esse caráter do investimento lingüístico tropicalista é relevante para Favaretto (2000, p. 35), que acredita que a nova linguagem da canção elaborada pelo Tropicalismo chegou ao ponto de até mesmo fazer com que os critérios de apreciação daquela fossem reformulados. Ainda segundo o autor, “pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico”.

Gostaríamos de finalizar esta análise do código de linguagem tropicalista falando sobre uma canção que, embora lançada já distante temporalmente do Tropicalismo (em 1984, no disco “Velô”), é um comentário, embora não-explicito, sobre vários dos aspectos do investimento lingüístico tropicalista: “Língua”<sup>38</sup>, de Caetano Veloso.

Logo nos dois primeiros versos, a ambigüidade característica de muitas canções tropicalistas é ressaltada pelo jogo com a palavra **língua**, que ganha dois significados possíveis: língua, órgão utilizado na fala, e língua, dispositivo lingüístico de comunicação.

---

<sup>38</sup> **Língua**

Caetano Veloso

Velô (1984)

Gosto de sentir a minha língua roçar/ A língua de Luís de Camões/ Gosto de ser e de estar/ E quero me dedicar/ A criar confusões de prosódia/ E um profusão de paródias/ Que encurtem dores/ E furtem cores como camaleões/ Gosto do Pessoa na pessoa/ Da rosa no Rosa/ E sei que a poesia está para a prosa/ Assim como o amor está para a amizade/ E quem há de negar que esta lhe é superior/ E quem há de negar que esta lhe é superior/ E deixa os portugueses morrerem à míngua/ Minha pátria é minha língua/ Fala Mangueira/ Fala!/ Flor do Lácio Sambódromo/ Lusamérica latim em pó/ O que quer/ o que pode/ Esta língua/ Vamos atentar para a sintaxe dos paulistas/ E o falso inglês relax dos surfistas/ Sejamos imperialistas/ Cadê? Sejamos imperialistas/ Vamos na velô da dicção choo choo de Carmem Miranda/ E que o Chico Buarque de Hollanda nos resgate/ E Xeque-mate, explique-nos Luanda/ Ouçamos com atenção os deles e os delas da TV Globo/ Sejamos o lobo do lobo do homem/ Sejamos o lobo do lobo do homem/ Adoro nomes/ Nomes em ã/ De coisas como rã e imã.../ Nomes de nomes como Scarlet Moon Chevalier/ Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé, Maria da Fé/ Arrigo Barnabé/ Incrível/ É melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível filosofar em alemão/ Se você tem uma idéia incrível/ É melhor fazer uma canção/ Está provado que só é possível/ Filosofar em alemão/ Blitz quer dizer corisco/ Hollywood quer dizer Azevedo/ E o recôncavo, e o recôncavo, e o recôncavo/ Meu medo!/ A língua é minha Pátria/ E eu não tenho Pátria: tenho mátria/ Eu quero fráttria/ Poesia concreta e prosa caótica/ Ótica futura/ Samba-rap, chic-left com banana/ Será que ele está no Pão de Açúcar/ Tá cräude brô, você e tu lhe amo/ Qué que'u faço, nego?/ Bote ligeiro/ Nós canto-falamos como quem inveja negros/ Que sofrem horrores no Gueto do Harlem/ Livros, discos, vídeos à mancheia/ E deixa que digam, que pensem, que falem.

O enunciador em seguida declara que quer “criar confusões de prosódias/ e uma profusão de paródias”, gestos que podemos perceber nas canções tropicalistas, que atuam como os “camaleões” citados nessa canção. Em seguida, o enunciador cita dois escritores: um português, Fernando Pessoa e um brasileiro, Guimarães Rosa, dizendo ter afinidades com eles. Não é à toa que são essas as duas figuras literárias citadas: Fernando Pessoa, criador dos famosos heterônimos, cultivador de uma heterogeneidade que, sabemos, muito atrai os tropicalistas; Guimarães Rosa, um autor que explorou e experimentou a língua portuguesa (brasileira) de várias formas, criando neologismos e escrevendo no limite entre o que se entende tradicionalmente entre prosa e poesia. São dois escritores marcados pelo traço da mistura, tão caro aos tropicalistas.

Nos próximos versos, mais uma brincadeira com a língua portuguesa: o enunciador mistura a famosa designação desta língua (última flor do Lácio) com a referência à escola de samba Mangueira. Em seguida, faz a palavra **latina** de América Latina transformar-se em **latim**, que por sua vez recebe o sintagma preposicional qualificador **em pó**. Este sintagma abre possibilidades diferentes de interpretação para a expressão referida: pode ser uma crítica aos puristas, já que a língua portuguesa (principalmente a falada no Brasil) não ficou congelada no tempo, apenas com a influência do latim, uma das línguas que lhe deu origem e que hoje seria “pó”; ou ainda, podemos pensar que esta mesma crítica está na referência irreverente à modernidade, época em que a tecnologia permite a produção de leite **em pó**, e em que tender ao purismo é não compreender que mesmo o latim é para o português uma língua estrangeira, inclusive assimilada pelos tropicalistas. Como o enunciador mesmo diz: “sejamos imperialistas”, mas de um imperialismo não no sentido de se submeter ao estrangeiro, mas de incorporá-lo sem subserviência e adoração. Daí também a louvação à “dicção choo choo de Carmem Miranda” e a atenção ao “falso inglês dos surfistas”.

A “sintaxe dos paulistas”, para a qual o enunciador também chama a atenção, é uma referência ao código de linguagem dos poetas concretistas, cujos procedimentos, como vimos, também são incorporados pelo Tropicalismo. A poesia concreta depois é citada textualmente, junto à “prosa caótica” que o enunciador diz querer. Ele diz que já que está provado que só é possível filosofar se for em alemão, o seu co-enunciador deve fazer uma canção, caso tenha uma idéia incrível. É como se, para ele, a canção fosse a forma de filosofar em português, ponto de vista que corrobora a tese de Costa (2001) sobre o papel constituinte do discurso lítero-musical na sociedade brasileira.

Finalmente, o enunciador faz uma colagem de frases formadas a partir de variedades diferentes da língua portuguesa: “tá craude brô”, “lhe amo”, “qué queu faço, nego?” e, em sotaque nordestino “bote ligeiro”. Além disso, ele também cria expressões a partir da mistura de português com inglês e francês: samba-rap, chic-left com banana. Ao final da canção, frases em inglês, espanhol, japonês e português (de Portugal) são proferidas pelo enunciador, que faz na própria canção, o diálogo com o estrangeiro conforme propõe.

Por último, capta o dizer de Castro Alves<sup>39</sup>, acrescentando a este dizer um trecho de uma canção cantada por Jair Rodrigues, “Deixa isso pra lá”: “livros, discos, vídeos à mancheia/ e deixa que digam, que pensem, que falem”, numa atitude tropicalista: misturando o nacional e o estrangeiro, o antigo e o moderno, dialogando com diversas fontes, sem “estar nem aí” para o discurso alheio, a não ser para debochá-lo.

O código de linguagem tropicalista caracteriza-se, como se pode notar pelas análises, pela presença de plurilingüismo externo, através do uso de três línguas estrangeiras, em especial: o inglês, o espanhol e o latim. A primeira aparece nas canções como estratégia de incorporação do moderno e de provocação com o discurso alheio que abomina influência estrangeira. Na fase do exílio, o uso da língua inglesa ganha uma outra conotação. Combinada a aspectos de plurilingüismo interno (do ponto de vista do português, dado que, do ponto de vista da língua em que as canções são compostas é, na verdade, plurilingüismo externo), o inglês contrasta com o sotaque nordestino, marcando a separação do enunciador de sua terra natal, lugar onde ele anseia estar. A segunda língua, o espanhol, tem a ver com aquela dimensão latino-americana que o movimento, segundo Campos (1993) começou a delinear, mas não chegou a levar a cabo. Já o latim, aparece como dado arcaico, remontando à época do descobrimento, numa crítica às nossas raízes históricas. Uma atitude debochada está, via de regra, envolvida no uso dessa língua: seja para comentar criticamente a dominação na cultura brasileira, presente de várias formas desde a colonização, seja para carnavalizar sagrado e profano, como Caetano faz em “Ave Maria”.

Carnavalizar é, aliás, uma palavra que resume os investimentos posicionais tropicalistas, inclusive o lingüístico. Suas construções sintáticas tendem ao paralelismo, de forma que muitas vezes é possível visualizar a comutação de significantes, como observa Favaretto (2000, p. 72) ao comentar a canção “Tropicália”:

---

<sup>39</sup> Poema “Livro e a América”, do livro *Espumas Flutuantes*.

A construção sintática ressalta a mistura semântica e referencial da linguagem carnavalizada. A estrutura é anafórica, paralelística, permitindo a comutação dos significantes. Por exemplo: “eu inauguro o carnaval/ eu organizo o monumento/ eu oriento o movimento”; “eu organizo o carnaval/ eu inauguro o monumento/ eu oriento o movimento”, etc. Intercambiando-se, movimento-carnaval-monumento acabam por equivaler-se semanticamente, pois fazem parte de uma correlação. Assim, movimento alude a carnaval (festa) e a monumento (institucionalização).

Quanto ao plurilingüismo interno, vimos que não há muita variação geográfica nas canções tropicalistas, a não ser nas canções da época do exílio, em que a variante nordestina aparece freqüentemente. Há, contudo, variações de outras ordens, tais como a de situações de comunicação (a dicção publicitária) e a de níveis de língua (a linguagem dos jovens, identificada pelo uso de gírias).

## CAPÍTULO 4

### A VERTENTE NORDESTINA DA GERAÇÃO DE 90 DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

#### 4.1) Introdução

Se são muitos os estudos sobre o Tropicalismo, a produção lítero-musical da Geração de 90, no entanto, conta com poucas abordagens. Além de alguns trabalhos de cunho jornalístico ou enciclopédico sobre um ou outro artista, temos conhecimento apenas de dois trabalhos, ainda em andamento: o de Costa (2002) e o de Peixoto (2004).

O primeiro faz uma apenas preliminar e breve análise da produção lítero-musical do que ele chama de **Nova Geração de cantores e compositores da Música Popular Brasileira**. Esta análise faz parte de um projeto de pesquisa maior que está sendo desenvolvido por Costa, cujo objetivo é descrever oito posicionamentos no discurso lítero-musical brasileiro.

Na análise preliminar à qual nos referimos, o autor constata que aquela geração caracteriza-se por ser bastante heterogênea, “um agrupamento precário perpassado de conflitos e solidariedades”. O autor propõe um estudo dos artistas em questão enquanto posicionamento, no sentido entendido por Maingueneau, já explicitado neste trabalho.

Costa (2002) identifica neste posicionamento:

- a) as referências a arquitextos e a arquienuciadores (MAINGUENEAU, 1995) - a menção elogiosa, a homenagem explícita, os gestos enunciativos e o metadiscorso (o discurso sobre a música);
- b) a pretensão auto e heteroconstituente;
- c) as fontes legitimantes;
- d) a maneira de apresentar-se como limite (a canção como divisora de realidades).

Todos estes aspectos são teoricamente desenvolvidos na tese do autor, à qual já nos referimos, levando-se em conta outros posicionamentos. No projeto, o objetivo é identificar no grupo de artistas em questão as características que contribuem para o estabelecimento da função constituinte do discurso lítero-musical brasileiro, segundo a hipótese que o mesmo autor desenvolve em sua tese. Como se trata de um projeto em andamento, esta caracterização ainda é preliminar e não há conclusões para serem apresentadas.

Dos artistas que Costa inclui nessa Nova Geração, interessa-nos diretamente, conforme destacamos na Metodologia, a vertente nordestina, representada por Lenine, Chico César e Zeca Baleiro.

Também deste estudo de Costa (2002) e de sua tese de Doutorado, deriva o trabalho de Peixoto (2004, p. 3) citado anteriormente. Neste projeto de dissertação, o autor propõe “analisar como o trabalho discursivo de Adriana Calcanhotto contribui para sua filiação no posicionamento da geração de artistas da década de 1990, reforçando seu caráter *pop* e neotropicalista”, observando pontos de interdiscursividade entre a produção desta artista e o Tropicalismo. Trata-se de um trabalho que se vincula, portanto, à Análise do Discurso, assim como o nosso.

Quanto aos outros trabalhos de cunho jornalístico e enciclopédico aos quais nos referimos, podemos destacar o de Sanches (2000), que além de traçar todo o percurso da carreira de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e Paulinho da Viola, faz algumas considerações sobre a situação da Música Popular Brasileira nos últimos anos. Segundo ele, pela trajetória dos artistas que ele apresentou, pode-se entender a “atmosfera de estilhaçamento” que caracteriza a cultura brasileira atualmente. Vários grupos e vertentes surgiram e os artistas se filiaram a um ou a outro grupo ou a vários deles ao mesmo tempo. A geração de Caetano, segundo o autor, segue “pululando” entre tendências. Outros tropicalistas como Tom Zé, Jards Macalé, Luiz Melodia e Jorge Mautner, que atuaram pelas “beiradas” do movimento, continuaram a vocação abandonada cedo pelos tropicalistas de centro.

Já a década de 1980 foi marcada, segundo o autor, por uma geração roqueira fragmentada e sem referências culturais como as que tiveram os tropicalistas. É a década considerada um hiato, à qual a falta de criatividade é comumente associada.

Nos anos 1990, o fragmentarismo traduziu-se em

“novos funk e discoteca abasileirada (Fernanda Abreu, Pedro Luís, Arícia Mess), nova interpretação do fio eclético (Marisa Monte, Cássia Eller, Ed Motta) e, então, a atualização de princípios tropicalistas que constituiu o movimento pernambucano Mangue Bit, das bandas Nação Zumbi e Mundo Livre S/A” (SANCHES, 2000, p. 287).

Além disso, Sanches ressalta que os anos 90 foram marcados também pelo rap de protesto social do Planet Hemp e dos Racionais MC's, que trouxe à tona os problemas das periferias das grandes cidades. De resto, Sanches fala em “mundo dos desmovimentos”, em que os “estilhaços do Tropicalismo” atingiram o que o autor chama de um grupo conservador, no qual estariam incluídos Daniela Mercury, Carlinhos Brown e Virgínia

Rodrigues; e um outro grupo dito progressista de centro, no qual o autor inclui Lenine, Zeca baleiro, Rita Ribeiro, Chico César, Mônica Salmaso, e Rebeca Matta.

Sanches ressalta também o que ele chama de “musicalidade subdesenvolvida” que vem sendo produzida no Brasil, reflexo, segundo ele, de um atraso cultural decorrente de nosso subdesenvolvimento. Estariam sob este rótulo a axé *music*, o pagode e a música religiosa que ele chama de “aeróbica”.

Mais um trabalho de caráter jornalístico que lida com os anos mais recentes da Música Popular Brasileira é o de Telles (2000), que descreve o percurso da canção popular em Pernambuco, indo desde os frevos de Capiba ao movimento Mangue Beat liderado por Chico Science. No que diz respeito a este movimento, o autor conta como ele foi forjado, comenta a produção dos artistas que estiveram envolvidos, destacando alguns de seus depoimentos, ressaltando as influências que os participantes tiveram e explicando o que os *mangueboys* queriam dizer com “desobstruir as veias do Recife” antes que este tivesse um enfarte.

Outro texto sobre a situação atual da Música Popular Brasileira que gostaríamos de destacar é o de Tatit (2001). Segundo ele, a produção lítero-musical dos anos 1990 veio para compensar o excesso passional da música sertaneja, derivada da música caipira do interior de São Paulo e de Minas Gerais, que predominava naquela década até aquele momento. Houve também, de acordo com o autor, uma necessidade de se reabilitar as temáticas carnavalescas numa época marcada pela influência dos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, pelo videoclipe e pelos espetáculos de artistas como Michael Jackson e Madonna. Para adequar-se a este contexto, formaram-se bandas nas quais artistas são quase que descartáveis mesmo, podendo ser trocados sem causar maiores prejuízos. Esta **quarta triagem**<sup>40</sup> é movida acima de tudo pelo fator *consumo*. Para estimular a dança e propiciar a criação de espetáculos, simplificaram-se as harmonias e os conteúdos das letras, o que levou a crítica a considerar essas músicas usurpadoras do lugar da canção de qualidade.

A opinião de Tatit (2001) é, no entanto, diferente da dos críticos. Para ele, estas músicas estariam apenas ocupando o lugar da música estrangeira e ainda haveria espaço para artistas que já produzem há um certo tempo (Caetano, Gil, Chico Buarque, Gal, Betânia, etc.) e para “novos valores” (Chico César, Carlinhos Brown, Zeca Baleiro, Lenine, Marisa Monte).

---

<sup>40</sup> Neste texto, o autor discute a atuação de quatro triagens que, desde a fixação do samba até hoje, teriam sido responsáveis por inaugurar diferentes fases na Música Popular Brasileira.

Tatit (2001) conclui que vivemos uma época na qual não há movimentos, mas singularidades artísticas que surgem em diferentes pontos do país. O que caracteriza a produção musical atual é a indeterminação, um “cenário ainda ofuscante”.

Nenhum destes trabalhos aborda lingüístico-discursivamente e com profundidade a vertente nordestina da Geração de 90, de modo que nossa pesquisa espera contribuir com isso. Acreditamos que, ainda que não se possa falar em movimentos, conforme a opinião de alguns desses autores, é possível falar em posicionamentos, dentre os quais estaria aquele que investigamos. Os próximos itens serão dedicados à tarefa de descrevê-lo no que diz respeito aos seus investimentos cenográfico, ético e lingüístico.

#### 4.2) Investimento cenográfico

Um aspecto fundamental do investimento cenográfico da vertente em questão é a construção de cenografias (sobretudo no plano das implicadas) que contrastam o nacional e o estrangeiro, o antigo e o moderno.

A canção “Jack soul brasileiro”<sup>41</sup>, de Lenine, é um exemplo disso. Sua cenografia é a de um manifesto, o que, aliás, é uma cenografia principal bastante recorrente no posicionamento, como observaremos mais adiante quando da análise de outras canções. Neste manifesto, o enunciador afirma a sua identidade de brasileiro e ressalta uma característica de sua cultura: o gosto por acolher e misturar o diferente. Esta mistura é focalizada na canção em termos do cenário do discurso lítero-musical brasileiro, de forma que o Brasil é caracterizado a partir de aspectos musicais: ele é “o país do swing” (referência à topografia), onde os principais elementos que constituem uma nação também estão ligados à música - o rei da **levada**, a lei da **embolada** e a língua da **percussão**, conforme Costa (2002, p. 8). A embolada representa, particularmente, a mistura decantada

---

<sup>41</sup> **Jack soul brasileiro**

*Lenine*

Na Pressão (1999)

Já que sou brasileiro/ e que o som do pandeiro/ é certo e tem direção/ já que subi nesse ringue,/ e o país do suingue/ é o país da contradição./ Eu canto pro rei da levada./ na lei da embolada./ na língua da percussão/ a dança, a munganga, o denço,/ a ginga do mamulengo,/ o charme dessa nação// quem foi?! que fez o samba embolar/ quem foi?! que fez o coco sambar/ quem foi?! que fez a ema gemer na boa/ quem foi// que fez do coco um cocar/ quem foi?! que deixou um oco no lugar/ quem foi?! que fez do sapo cantor de lagoa// ‘e diz aí, Tião!/ Tião? – Oi/ Fosse? – Fui./ Comprasse? – Comprei./ Pagasse? – Paguei./ Me diz quanto foi? – Foi quinhentos reais’// Já que sou brasileiro/ do tempero e do batuque./ do truque, do picadeiro/ do pandeiro e do repique/ do pique, do funk-rock./ do toque da platina/ do samba na passarela./ dessa alma brasileira/ despencando na ladeira/ na zoeira da banguela// ‘Eu só ponho bebop no meu samba/ quando Tio Sam tocar no tamborim/ quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ quando ele entender que samba não é rumba/ aí eu vou misturar Miami com Copacabana/ chiclete eu misturo com banana/ e o meu samba vai ficar assim...// a ema gemeu/ a ema gemeu...’

pelo enunciador, tendo em vista que o próprio nome do referido ritmo tipicamente nordestino tem este significado. Além destes elementos, o enunciador continua a se referir a outros da cena englobante para remeter à cenografia do país, tais como o samba, o coco, o mamulengo, o repique e o pandeiro.

A cena nacional é contrastada com uma outra cenografia que remete ao estrangeiro, particularmente, aos Estados Unidos. Este país é recuperado pela referência a símbolos de sua cultura, tais como o Tio Sam e o chiclete, além da citação de uma cidade americana, Miami. Esses elementos aparecem justapostos a mais outros elementos típicos da cenografia brasileira: o tamborim, o pandeiro e o zabumba, a banana e a praia de Copacabana. É nestes versos, que são uma intertextualidade com uma canção de Almira e Castilho, cantada por Jackson do Pandeiro - o que já é um outro elemento da cenografia do nacional e também da cena englobante -, que o enunciador coloca a condição de que aceita o que é estrangeiro, particularmente o que é americano, desde que sua cultura, mais especificamente, sua música, seja também aceita. Ele reafirma, deste modo, a sua alma brasileira caracterizada pela abertura ao diálogo, mostrando que é a favor de uma incorporação do que é estrangeiro, mas é contra uma incorporação alienada deste.

Uma outra canção cuja cenografia é também um manifesto e que igualmente tematiza esta proposta de diálogo e critica a incorporação alienada do estrangeiro é “A ponte”<sup>42</sup>, de Lenine e Lula Queiroga. Mais uma vez o enunciador toma a cena englobante do discurso lítero-musical como ponto de partida para a construção de uma cenografia implicada à cenografia principal do manifesto. Na cenografia implicada tem-se uma ilha, que representaria o isolamento cultural e musical, e uma ponte, apontada pelo enunciador como um meio de tirar a ilha de seu isolamento. Tudo indica que a ilha pode ser vista como o Brasil, cujos coqueiros varariam “varandas no Empire State”, se o diálogo que o enunciador propõe se concretizasse. Por outro lado, esta referência aos coqueiros e a menção de uma “canção hemisférica”, que pede uma aceitação, nos permitem também

---

<sup>42</sup> **A ponte**

*Lenine e Lula Queiroga*

O dia em que faremos contato (1997)

Como é que faz pra lavar a roupa?! Vai na fonte, vai na fonte/ Como é que faz pra raiar o dia?! No horizonte, no horizonte/ Esse lugar é uma maravilha/ Mas como é que faz pra sair da ilha?! Pela ponte, pela ponte// A ponte não é de concreto/ Não é de ferro, não é de cimento/ A ponte é até onde vai o meu pensamento// A ponte não é para ir nem pra voltar/ A ponte é somente atravessar/ Caminhar sobre as águas desse momento// A ponte nem tem que sair do lugar/ Aponte pra onde quiser/ A ponte é o abraço do braço de mar com a mão da maré/ A ponte não é para ir nem pra voltar/ A ponte é somente atravessar/ Caminhar sobre as águas desse momento// Nagô... Nagô... Na Golden Gate// Entreguei-te/ Meu peito jorrando meu leite/ Atrás do cartão-postal/ Fiz um bilhete/ No primeiro avião mandei-te/ Coração dilacerado/ De lá pra cá sem pernoite/ De passaporte rasgado/ Sem ter nada que me ajeite/ Coqueiros varam varandas no Empire State/ Aceite/ Minha canção hemisférica/ Minha voz na voz da América/ Cantei-te/ Amei-te

pensar esta ilha como a América Latina que pede um diálogo, talvez não só apenas em termos culturais, com os Estados Unidos.

Se a ilha representa o isolamento (musical, cultural), a ponte por sua vez se investe euforicamente, conforme dissemos, como uma saída desta condição. Esta ponte, segundo o enunciador, “não é para ir nem pra voltar/ é somente atravessar”, ou seja: a questão, se pensarmos em termos de um diálogo cultural/ musical, não é substituir o estrangeiro pelo nacional ou vice-versa, mas antes incorporar os dois, aglutiná-los, estabelecendo um diálogo entre eles. Daí a proposta do enunciador de colocar-se fora de uma unilateralidade: nem um lado, nem o outro da ponte, mas antes o atravessar, o “caminhar sobre as águas deste momento” de agitação, de mudanças rápidas e de uma comunicação mais intensa do que nunca, proporcionada por ferramentas como a Internet. Esta tecnologia, aliás, localiza a cronografia da cena, uma vez que ela é referida no início da canção, quando ouvimos o som da conexão de um computador à rede.

A aglutinação entre as topografias do Brasil e dos EUA aparece também no verso “Nagô... Nagô... Na Golden Gate”. A palavra nagô refere-se a um dos povos africanos que fizeram parte da formação do povo brasileiro, enquanto a Golden Gate é uma ponte americana famosa, que representa aqui a própria ponte de comunicação que o enunciador propõe. É interessante perceber como ele constrói uma ponte dentro do próprio verso, ao repetir a palavra nagô até que ela se transforme na expressão Golden Gate, ligando simbolicamente as duas culturas pela identidade fônica entre a última sílaba de **nagô** e a parte da primeira sílaba de **golden**.

Finalmente, consideramos importante ressaltar o comentário que segue a letra da canção no encarte do CD “O dia em que faremos contato”:

“Como toda pessoa é uma porta, cada canção é uma ponte de cordas de nylon, que só tem sentido se houver um outro lado. Quando a Europa ia para o Fabulous Trobadours, o Nordeste já vinha do caju e da castanha. A corrente elétrica da cultura é sempre em mão-dupla: tudo que vai vem; tudo que toca é tocado também”.

Este comentário reforça a nossa interpretação da cenografia, assim como também abre espaço para comentarmos um último ponto: a inserção de um sampleado no qual as vozes da dupla de emboladores pernambucanos Caju e Castanha, e da dupla de hip hop francesa The Fabulous Trobadours são superpostas, de modo a metaforizar o que o enunciador quer dizer com diálogo através da música. Além disso, a canção é aberta com um relato de Caju, que conta, ainda menino, como começou a cantar:

“comecei cantano moda, sabe, música. comecei cantano música, aí depois a gente tava na rua, tudo, coisa e tal e eu cantava uma música e batia na lata de doce e ele cantava também e batia, sabe. A latinha de doce, num sabia bater. Batia de qualquer jeito, era o jeito, sabe, da gente, num sabia de nada ainda, né? Aí depois chegou tanta coisa no meu juízo, sabe, que a gente cumecemos cantar mesmo aí depois e eu olhava assim, e chegava tanta coisa no meu pensamento que eu nem sabia de onde vinha. Aí comecei direto mesmo... sei que até hoje, graças a Deus, eu venho cantano e até hoje, graças a Deus, num passei fome”.

Este depoimento tem um significado importante para o sentido da canção: a sua inserção remete a uma cenografia secundária - o Nordeste do país com sua cultura e seus problemas sociais, onde um menino como Caju tem na música um meio de ganhar dinheiro, que o proporcionou não mais passar fome. Além disso, essa mesma fala tem uma ligação mais estreita com os versos da canção que dizem que “a ponte não é de concreto/ não é de ferro/ não é de cimento/ a ponte é até onde vai o meu pensamento”, já que Caju fala exatamente de seu pensamento de embolador, no qual “vinha tanta coisa”. É através do pensamento de abertura ao diálogo que a ponte é construída, segundo o enunciador da canção.

A cena tradicional e a cena moderna também se misturam em “Vô imbolá”<sup>43</sup>, de Zeca Baleiro, mais uma canção-manifesto do posicionamento.

Nela, o enunciador, que coincide com o próprio autor empírico da canção, pois este assume a palavra explicitamente quando diz “me chamei Zeca Baleiro pra melhor me apresentar”, conta sua saga de nordestino nascido “danado pra prender vida com clips”, e anuncia o tipo de fazer musical que ele adota: uma embolada. Ele não se refere aí apenas ao sub-gênero embolada, no qual consiste a melodia dessa música, mas à mistura ou aglutinação entre o atual e o antigo, o nacional e o estrangeiro que ele propõe fazer e

---

<sup>43</sup> **Vô imbolá**

*Zeca Baleiro*

Vô imbolá (1999)

Imbola vô imbolá/ eu quero ver rebola bola/ você diz que dá na bola/ na bola não você não dá/ quando eu nasci era um dia amarelo/ já fui pedindo chinelo/ rede café caramelo/ o meu pai cuspiu farelo/ minha mãe quis enjoar/ meu pai falou mais um bezerro desmamado/ meu Deus que será bandido/ soldado doido varrido/ milionário desvalido/ padre ou cantor popular/ nem Frank Zappa nem Jackson do Pandeiro/ lobo bom e mau cordeiro/ mais metade que inteiro/ me chamei Zeca Baleiro/ pra melhor me apresentar/ nasci danado pra prender vida com clips/ ver a lua além do eclipse/ já passei por bad trips/ mas agora o que eu quero/ é o escuro afugentar/ faz uma cara que se deu essa empreitada/ hoje a vida é embolada/ bola pra arquibancada/ rebolei boleei e nada/ da vida desímbolá/ vô imbolá minha farra/ minha guitarra meu riff/ Bob Dylan banda de pife/ Luiz Gonzaga Jimmy Cliff/ poesia não tem dono/ alegria não tem grife/ quando eu tiver cacife/ vou-me embora pro Recife/ que lá tem um sol maneiro/ foi falando brasileiro/ que aprendi a imbolá/ eu vou pra lua/ eu vou pegar um aeroplano/ eu vou pra lua/ Saturno Marte Urano/ eu vou pra lua/ lá tem mais calor humano/ eu vou pra lua/ que o cinema americano.

Caicó, ele faz uma colagem de referências a coisas que seu “cashcoeur mallarmaico” rejeita e quer ao mesmo tempo. Algumas cenografias ficam implicadas nessas referências. Em primeiro lugar, o nordeste brasileiro arcaico e interiorano das cidades do Caicó e de Catolé do Rocha. A primeira é tomada no título da canção em trocadilho com a cidade egípcia do Cairo, dada a alusão ao filme “A rosa púrpura do Cairo”<sup>45</sup>. A segunda é aludida no adjetivo *catolaico* da expressão “em meu peito catolaico”, que remete para dois outros adjetivos contrastantes: *católico* e *laico*. O sertão nordestino também fica implicado por elementos de sua realidade que são citados: pé de xique-xique, relabucho, oratório, Cego Aderaldo (repentista cearense) e pelo código de linguagem investido pelo enunciador: pé-de-flor e oxente, expressões tipicamente nordestinas. Por outro lado, faz parte também deste código de linguagem o emprego de palavras ou expressões inglesas que deixam implicada a cenografia do estrangeiro moderno: elementos da modernidade como o videogame e o *walkman*; a viagem do homem à lua, aludida na expressão **moonwalkman** (**caminhar na lua**); e ainda a citação da expressão “oh, shit!” que, segundo a crença de alguns, teria originado a interjeição nordestina “oxente!”, citada na canção em paralelo com a expressão inglesa.

Além disso, a já ressaltada referência ao clássico filme americano de Woody Allen constitui mais um elemento que deixa implicada a cena estrangeira, particularmente a cena englobante em que se evidencia o cinema americano moderno.

O posicionamento do enunciador de, ao mesmo tempo, tudo rejeitar e querer parece estar relacionado, como acontece nas outras canções que analisamos até aqui, a uma marca de heterogeneidade que caracterizaria sua identidade: ele é o nacional e o estrangeiro, é o antigo e o moderno, e isso parece lhe incomodar e lhe agradar de forma paradoxal. Um indício desse incômodo é o tom melancólico da canção, que reflete o conflito vivido pelo enunciador. Como já observamos, ele destaca sua origem ao se referir a seu “peito catolaico”, uma alusão à cidade de Catolé do Rocha, na Paraíba, terra natal de Chico César. Assim como em “Vô imbolá”, o enunciador da canção e o autor empírico parecem coincidir.

O nordeste brasileiro é, como já tivemos a oportunidade de observar, cenografia frequente nas canções do posicionamento em questão. Trata-se de um ponto comum na produção dos três artistas que pesquisamos e, ao mesmo tempo, um ponto que permite visualizar nuances diferentes em cada um deles.

---

<sup>45</sup> Este filme conta a história de uma garçonecete que encontra no cinema uma forma de fugir da dura realidade em que vive. Quando ela assiste *A rosa púrpura do Cairo* pela quinta vez, é surpreendida pelo ator que sai da tela do filme e vive uma história de amor com ela.

Em Chico César, é a Paraíba que aparece ora como cenografia implicada, como vimos no caso da última canção analisada, ora como cenografia principal, como é o caso de “Paraíba, meu amor”<sup>46</sup>. O enunciador desta canção se mostra no momento em que está para deixar sua terra. Ele canta o amor que sente por ela e a saudade que o marcará onde quer que ele vá. Instaurando-a como o seu co-enunciador, ele a compara a um “São João sem fim”, referindo-se a uma festa da tradição nordestina, retomada junto a um dado moderno: uma lanterna de laser tomada como metáfora de uma fogueira de São João. Outro aspecto da modernidade é a alusão ao poema “Um lance de dados”, de Mallarmé, nos versos: “o acaso da minha vida um dado não abolirá”, que retomam o referido poema - “un coup de dés jamais n’abolira le hasard”

Como se pode perceber, há aqui um olhar moderno e universalizante sobre esta cenografia tradicional e regional. Esta é uma perspectiva comum ao posicionamento, observada em outras canções e ressaltada por Chico César em entrevista a Linaldo Guedes<sup>47</sup>:

**LG** - Em suas canções, desde ‘Mama África’ até ‘Nas fronteiras do mundo’ há como que uma necessidade de louvar suas raízes e, ao mesmo tempo, de expandir suas fronteiras culturais. Como é lidar com essa ‘contradição’ entre o pé no chão e o vôo para outros mares? Por exemplo: em ‘Antinome’ você une Croácia à farmácia da esquina e o Saara ao Ceará?

**CC** - Acho que isso tem a ver com uma liberdade aprendida com outros autores que eu gosto. É uma coisa de trazer o mundo para perto de si e, ao mesmo tempo, universalizar sua aldeia. (...) Cada dia me sinto mais alguém que nasceu no sertão da Paraíba, num sertão onde as informações do mundo sempre chegaram. Seja com as freiras alemãs fugidas da guerra, seja nos jornais clandestinos que meu irmão me mandava nos anos 70 de São Paulo.

Além de compor e cantar as canções citadas no trecho da entrevista que transcrevemos acima, Chico César também faz homenagem à terra natal através de outros gestos enunciativos, tais como a gravação de “Paraíba”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, em seu disco “Aos Vivos”.

Lenine também faz homenagem a seu lugar de origem, Pernambuco, quando grava “Pernambuco falando para o mundo”<sup>48</sup>, um pot-pourri composto de trechos de quatro

<sup>46</sup> **Paraíba, meu amor**

*Chico César*

Beleza Mano (1997)

Paraíba meu amor/ eu estava de saída/ mas eu vou ficar/ não quero chorar/ o choro da despedida/ o acaso da minha vida/ um dado não abolirá/ pois seguirás bem dentro de mim/ como um São João sem fim/ queimando o sertão/ e a fogueirinha é lanterna de laser/ ilumina o festejo do meu coração.

<sup>47</sup> <http://www.chicocesar.com.br/entrevistas>. Acesso em 16 de julho de 2004.

<sup>48</sup> **Pernambuco falando para o mundo**

canções de artistas pernambucanos de gerações distintas: “Voltei Recife”, de Luis bandeira, “Frevo Ciranda”, de Capiba, “Sol e chuva”, de Alceu Valença e, da geração de 90, “Rios, pontes e overdrives”, de Chico Science e Fred Zero Quatro. Com isso, são sincronizados Pernambucos de épocas diferentes, universalizados pelo slogan da antiga rádio Jornal do Comércio, utilizado como título desse pot-pourri, resgatado logo no início dele quando se ouve um barulho de rádio como se alguém estivesse procurando uma estação.

Pernambuco aparece como cenografia implicada em todas as referências da canção “Leão do Norte”<sup>49</sup>. Nela são aludidos:

- a) cidades e lugares pernambucanos: Caruaru, Nova Jerusalém, Olinda, São Bento do Una, a ilha de Itamaracá, o rio Capibaribe;
- b) elementos da cultura pernambucana como o maracatu, o baque solto, o carnaval, o mamulengo, o frevo, a ciranda;
- c) poetas e compositores pernambucanos tais como; mestre Vitalino, Capiba, João Cabral, Ariano Suassuna.

Todas essas referências são utilizadas para descrever o *ethos* nordestino, mais particularmente pernambucano, do sujeito que diz ser “um verso de Carlos Pena Filho num

---

O dia em que faremos contato (1997)

**1 Voltei Recife**

Luis Bandeira

Voltei Recife/ Foi a saudade que me trouxe pelo braço/ Quero ver novamente vassouras na rua abafando/  
Tomar umas e outras e cair no passo

**2 Frevo ciranda**

Capiba

Eu fui na Praia do Janga/ Pra ver a ciranda/ E o seu cirandar/ O mar estava tão belo/ E um peixe amarelo/ Eu  
vi navegar// Não era peixe, não era/ Era Iemanjá, rainha/ Dançando ciranda/ No meio do mar

**3 Sol e chuva**

Alceu Valença

Não, não posso mais/ Brincar de sol e chuva com você// Para o seu dedo/ Eu tenho um dedal/ Pro seu  
conselho/ Cara de pau/ Eu tenho dezembro/ Eu tenho janeiro/ E se não me engano/ Tenho fevereiro/ Se essa  
vida é um dismantelo/ Me mate que eu sou muito vivo

**4 Rios, pontes e overdrives**

Chico Science e Fred Zero Quatro

Rios, pontes e overdrives/ Impressionantes estruturas de lama/ Mangue...

<sup>49</sup> **Leão do Norte**

Olho de Peixe (1993)

Lenine e Paulo C. Pinheiro

Sou o coração do folclore nordestino/ eu sou Mateus e Bastião do boi-bumbá/ sou um boneco de Mestre  
Vitalino/ dançando uma ciranda em Itamaracá/ eu sou um verso de Carlos Pena Filho/ num frevo de Capiba/  
ao som da Orquestra Armorial/ sou Capibaribe/ num livro de João Cabral/ sou mamulengo de São bento do  
Una/ vindo num baque solto de um maracatu// eu sou um auto de Ariano Suassuna/ no meio da feira de  
Caruaru/ sou Frei Caneca no Pastoril do Faceta/ levando a flor da lira/ pra Nova Jerusalém/ sou Luiz  
Gonzaga/ e vou dando um cheirinho em meu bem/ eu sou mameluco/ sou de casa forte/ sou de Pernambuco/  
sou Leão do Norte/ sou Macambira de Joaquim Cardoso/ banda da pife no meio do canavial/ na noite dos  
tambores silenciosos/ sou a calunga revelando o carnaval/ sou a folia que desce lá de Olinda/ o homem da  
meia-noite/ eu sou puxando esse cordão/ sou jangadeiro/ na festa de Jaboatão/ eu sou mameluco.

frevo de Capiba ao som da Orquestra Armorial”, “o Capibaribe num livro de João Cabral” “a folia que desce lá de Olinda” e “um auto de Ariano Suassuna no meio da feira de Caruaru”.

Outra cenografia muito marcante nas canções de Lenine, que parece estar ligada à sua relação com a cidade litorânea do Recife, é o mar. Ela está não só em “A ponte”, canção já analisada, mas também em várias outras: “A rede”, “Encantamento”, “No pano da jangada”, “O último pôr do sol”, “Miragem do porto”, “Tuaregue e Nagô” e “Lá e Lô”. O mar aparece constantemente como símbolo de via de comunicação, como acontece em “Encantamento”<sup>50</sup>, na qual o enunciador fala do diálogo com a tradição, no campo do discurso lítero-musical, através de referências a Caymmi, (caymmínio/ singra sozinho/ o alto mar negro) e na citação de “Pagode Russo”, de Luiz Gonzaga, logo no início da canção. “Encantamento” é repleta de citações, gesto que marca, na prática, a proposta de diálogo do enunciador: “Efeito samba”, de José Miguel Wisnik, “Gathering grass” e “Keep silent” de Inna Zhelannaya, “Fly”, de Sergey Kalachev e Eduard Vokhmauanin. São citações que remetem também ao diálogo com o estrangeiro, igualmente observado nas imagens criadas pelo enunciador: “**Rússia brazuca, brasa sivuca/ baiões na neve/ acordeonde/ terras ao longe/ sertões Kiev**”. Por fim, o enunciador deixa claro que “tudo é o mesmo/ muda é o estilo”, como ele mesmo faz na letra da canção ao brincar com a posição das palavras nos versos: “uiva a raposa/ canta a cigarra/ rebate o grilo (...) rebate a raposa/ uiva a cigarra/ canta o grilo”.

Quanto às outras canções de Lenine que têm o mar como cenografia, nelas o mar aparece como um lugar tomado de nostalgia, onde o enunciador reflete sobre uma situação passional na qual ele se encontra. É o caso de “O último pôr do sol” e “Miragem do porto”.

Também na produção musical de Zeca Baleiro encontramos como cenografias implicadas sua terra natal: o estado do Maranhão. “Boi de Haxixe”, “A Serpente”, “Ê boi”, “Mamãe Oxum” e “Pedra de Resposta” são alguns exemplos. A título de ilustração, vejamos como isso se dá em “Pedra de Resposta”.

---

<sup>50</sup> **Encantamento**

*Lenine e Sérgio Natureza*  
Falange canibal (2002)

Rússia brazuca/ brasa sivuca/ baiões na neve/ acordeonde/ terras ao longe/ sertões Kiev/ caymmínio/ singra sozinho/ o alto mar negro/ e os pescadores/ versejadores/ ouvem arpejos/ arpões não ferem/ lapões não querem/ mais ventania/ param no porto/ cantam em coro/ sua baía/ o resultado/ não poderia/ ser diferente/ todo ligado/ luz, sinergia/ canções da gente/ gente dispersa/ gente diversa/ almas parentes/ rumos incertos/ perto, por certo/ seres viventes/ o mar de vagas invade o volga/ e enquanto isso/ faz-se a enchente/ e o encantamento joga o caniço/ isso ou aquilo/ tudo é o mesmo/ muda é o estilo/ uiva a raposa/ canta a cigarra/ rebate o grilo/ muda é o estilo/ tudo é o mesmo/ isso ou aquilo// rebate a raposa/ uiva a cigarra/ canta o grilo.

Como cenografia primária desta música, tem-se um enunciador que conta uma visita sua à “ilha maravilha”, São Luís, depois de ter adquirido sucesso. Ao contar seu retorno à ilha, o enunciador menciona vários aspectos da cultura maranhense, que são “traduzidos” em um glossário no encarte do CD “Por onde andaré Stephen Fry”, do qual ela faz parte:

Pedra de responsa - gíria muito usada pelos regueiros de São Luís do Maranhão, para designar os melhores e mais populares reggae tocados nos salões; qualquer coisa muito boa; arroz de cuxá - prato típico maranhense em que o arroz é misturado a ingredientes como gergelim, camarão e vinagreira (verdura muito comum no Maranhão). Vide receita completa no livro ‘Diário de um magro’, de Zeca Baleiro, a ser lançado em breve; (cozido de) jurará - réptil quelônio, primo da tartaruga. De carne deliciosa e muito apreciada, é preparado cozido e cruelmente servido no próprio casco; prato típico, embora proibido; boi-bumbá - bumba-meu-boi; catuaba - cachaça feita com a casca da árvore de mesmo nome. Conta a lenda que é um poderoso afrodisíaco; cigarrim - há controvérsias.

No investimento cenográfico do posicionamento da vertente nordestina da Geração de 90 é comum observar-se cenografias que focalizam em especial o mundo moderno, sem especificação de uma topografia. É quando são abordadas questões como o individualismo, a solidão, a opressão do sistema capitalista, o aspecto mercadológico da canção e ainda a alienação causada por discursos como o da mídia e o da religião. É o caso de canções como “Um filho e um cachorro” e “Salão de beleza”, de Zeca Baleiro.

A primeira delas, “Um filho e um cachorro”<sup>51</sup>, tem como cenografia principal um enunciador que fala sobre aspectos de sua vida, a um co-enunciador não especificado: como ele se sente, sua rotina, seu lugar no mundo. A primeira cenografia implicada nos remete aos comerciais de margarina que vemos na TV, dos quais a cena validada de uma família feliz é tomada pelo enunciador para descrever uma felicidade que ele supostamente sente: “já tenho um filho e um cachorro/ me sinto como num comercial de margarina/ sou mais feliz do que os felizes/ sob as marquises me protejo do temporal”. Falamos de uma suposta felicidade porque o enunciador parece ter consciência de que existe uma realidade enfadonha (a rotina de voltar para o jantar, cenografia implicada à qual ele alude) e cruel (o

---

<sup>51</sup> **Um filho e um cachorro**

Zeca Baleiro

Pet Shop Mundo Cão (2003)

Já tenho um filho e um cachorro/ me sinto como num comercial de margarina/ sou mais feliz do que os felizes/ sob as marquises me protejo do temporal// oh meu amor me espere/ que eu volto pro jantar/ ainda tenho fome// eu vejo tudo claramente/ com os meus óculos de grau/ loucura é quase santidade/ e o bem também pode ser mal// engrosso o coro dos com dentes/ e me contento em ser banal/ loucura é quase santidade/ e o bem meu bem pode ser mal

temporal do qual ele diz se proteger) que ele tenta ignorar, preferindo identificar-se com a felicidade da cenografia dos comerciais. Como ele mesmo diz, ele “vê tudo claramente com seus óculos de grau”, mas prefere “engrossar o coro dos contentes e se contentar em ser banal”. O descontentamento do enunciador com sua posição acomodada diante da realidade que o circunda é corroborado pela melodia lenta da canção.

Quem parece ver as coisas com óculos de grau também é o enunciador de “Salão de beleza”<sup>52</sup>. Mas este prefere manifestar-se criticamente sobre o que vê, em vez de apenas assistir e constatar. Na cenografia principal desta canção, um enunciador se dirige a um co-enunciador que valoriza a beleza externa, numa tentativa de mostrar-lhe o quão essa valoração é supérflua: “baby você não precisa de um salão de beleza/ há menos beleza num salão de beleza/ a sua beleza é bem maior do que qualquer beleza de qualquer salão”.

Após dar seu conselho, o enunciador critica o “decadente mundo” por ainda não ter aprendido a admirar “a beleza do erro do engano da imperfeição”. Cita a seguir os nomes de duas mulheres mundialmente conhecidas por suas belezas: a modelo Linda Evangelista e a atriz Isabelle Adjani, fazendo um trocadilho com duas palavras contidas em seus nomes - linda e belle: “belle, belle como Linda Evangelista/ linda linda como Isabelle Adjani”.

A cenografia principal desta canção é, como vimos, um tanto difusa, pela própria generalidade da crítica, estendida ao mundo moderno no qual valores são construídos através de discursos capazes de provocar alienação, por criarem padrões que levam a esconder as belezas que, segundo o enunciador, realmente importam.

Em outras canções, a cenografia construída mostra o Brasil atual urbano e, mais especificamente, o Nordeste brasileiro, que pode aparecer como cenografia primária ou mesmo implicada por referências ou lembranças de um enunciador que se localiza em algum dos centros urbanos do Brasil. Frequentemente, essas cenografias são construídas quando o enunciador faz uma crítica ao quadro social brasileiro, mostrando o lado pobre do país.

---

<sup>52</sup> **Salão de beleza**

*Zeca Baleiro*

Por onde andaré Stephen Fry? (1997)

Se ela se penteia eu não sei/ se ela usa maquiagem eu não sei/ se aquela mulher é vaidosa eu não sei/ eu não sei eu não sei// vem você me dizer que vai a um salão de beleza/ fazer permanente massagem rinsagem/ reflexo e outras cositas más// baby você não precisa de um salão de beleza/ há menos beleza num salão de beleza/ a sua beleza é bem maior do que qualquer beleza de qualquer salão// mundo velho e decadente mundo/ ainda não aprendeu a admirar a beleza/ a verdadeira beleza/ a beleza que põe mesa/ e que deita na cama/ a beleza de quem come/ a beleza de quem ama/ a beleza do erro do engano da imperfeição// belle belle como Linda Evangelista/ linda linda como Isabelle Adjani

É o caso, por exemplo, de “Mama África”<sup>53</sup>, de Chico César, que focaliza, polifonicamente, a rotina de uma mãe solteira que tem de trabalhar para sustentar seus filhos. Numa primeira cenografia, o enunciador parece ser o filho desta mulher negra, que fala sobre a rotina da mãe: “Mama África (a minha mãe)/ é mãe solteira/ e tem que fazer mamadeira todo dia/ além de trabalhar/ como empacotadeira/ nas Casas Bahia”. Pela referência ao trabalho em uma loja, pode-se deduzir que a topografia é um centro urbano e, pela condição social do enunciador, imagina-se que a casa referida em versos mais adiante fica num bairro pobre ou numa favela de alguma cidade grande.

Na estrofe seguinte, uma outra cena mostra a própria mulher dirigindo-se ao seu filho: “Mama África tem tanto o que fazer/ além de cuidar neném/ além de fazer dengui/ filhinho tem que entender/ que Mama África vai e vem/ mas não se afasta de você”.

Já na próxima estrofe, parece haver um outro enunciador, que descreve, numa outra cenografia, o que acontece com os filhos em casa, depois que a mãe sai para trabalhar: “quando mama sai de casa/ seus filhos se olodunzam/ rola o maior jazz”.

Os versos seguintes mostram uma outra cena, em que a mulher volta do trabalho e comenta seu cansaço, dirigindo-se ao filho que parece insistir em brincar: “mama tem calo nos pés/ mama precisa de paz/ mama não quer brincar mais/ filhinho dá um tempo/ que é tanto contratempo/ no ritmo de vida de mama”.

Todas as cenografias desta canção são *flashes* da vida difícil de uma família pobre brasileira, um quadro comum no Brasil atual. Um dado essencial aqui é a denominação desta mulher de Mama África, o que remete ao passado de uma raça que ainda sofre as conseqüências da escravidão que marcou a sua história e tem reflexos ainda hoje, como se pode notar pela condição social da mulher cuja rotina é descrita nesta letra. Pode-se pensar que os filhos desta “mama” são todos os herdeiros dessa condição, herdeiros também, por outro lado, dessa cultura, do jazz, da “olodunzação”, refletida no tom alegre da melodia.

O enfoque da vida desses herdeiros é bastante recorrente na produção musical de Chico César, o que o particulariza dentro do posicionamento da vertente nordestina da Geração de 90. Cenografias em que a situação social e a cultura do negro no Brasil são captadas estão presentes em muitas de suas canções, chegando a servir de tema para seus

---

<sup>53</sup> **Mama África**

Chico César

Cuzcuz-clã (1996)

Mama África (a minha mãe)/ é mãe solteira/ e tem que fazer mamadeira todo dia/ além de trabalhar/ como empacotadeira/ nas Casas Bahia// Mama África tem tanto o que fazer/ além de cuidar neném/ além de fazer dengui/ filhinho tem que entender/ que Mama África vai e vem/ mas não se afasta de você// quando mama sai de casa/ seus filhos se olodunzam/ rola o maior jazz/ mama tem calo nos pés/ mama precisa de paz/ mama não quer brincar mais/ filhinho dá um tempo/ que é tanto contratempo/ no ritmo de vida de mama

CDs, como é o caso de *Cuscuz Clã*, subversão do nome da seita americana que perseguiu e matou vários negros na década de 1960, à época da segregação, e *Respeitem meus cabelos, brancos*, cuja música de abertura de título homônimo ao CD é um protesto contra a discriminação racial.

Denúncia social nós encontramos também em “Ecos do ão”<sup>54</sup>, parceria de Lenine e Carlos Rennó. Nela, o singular *ã*o da língua portuguesa ecoa em todos os versos. Num primeiro momento, estes ecos traçam um perfil do lado negativo da nação:

Rebenta na febre rebelião/ um vem com um refém e um facão/  
a mãe aflita grita logo: não!/ e gruda as mãos na grade do  
portão/ aqui no caos total do cu do mundo cão/ tal a pobreza, tal  
a podridão/ que assim nosso destino e direção/ são um enigma  
uma interrogação/ e se nos cabe apenas decepção, colapso,  
lapso, rapto, corrupção?! e mais desgraça, mais degradação?!  
concentração, má distribuição?

Num outro momento, os ecos são positivos: é a luz no fim do túnel que o enunciador enxerga:

Porque não somos só intuição/ nem só pé de chinelo, pé no  
chão/ nós temos violência e perversão/ mas temos o talento e a  
invenção/ desejos de beleza em profusão/ e idéias na cabeça  
coração/ a singeleza e a sofisticação/ o choro, a bossa, o samba e  
o violão.

Observa-se, portanto, duas cenografias implicadas: dois Brasis que são na verdade um só, com seus problemas e seus dons, suas contradições e seus contrastes. Na singularidade do *ã*o está também a capacidade de dizer não ao quadro negativo descrito pelo enunciador, como ele mesmo o faz em um verso que precede todas as estrofes em cujas linhas a realidade é descrita: “não, não, não”.

---

<sup>54</sup> **Ecos do ão**

Lenine e Carlos Rennó  
Falange Canibal (2002)

Rebenta na febre rebelião/ um vem com um refém e um facão/ a mãe aflita grita logo: não!/ e gruda as mãos na grade do portão/ aqui no caos total do cu do mundo cão/ tal a pobreza, tal a podridão/ que assim nosso destino e direção/ são um enigma uma interrogação/ e se nos cabe apenas decepção, colapso, lapso, rapto, corrupção?! e mais desgraça, mais degradação?! concentração, má distribuição?! então a nossa contribuição/ não é senão canção, consolação/ não haverá então mais solução?! não, não, não, não, não.../ pra transcender a densa dimensão/ da mágoa imensa e tão-somente então/ passar além da dor, da condição/ de inferno e céu, nossa contradição/ nós temos que fazer com precisão/ entre projeto e sonho distinção/ pra sonhar enfim sem ilusão/ o sonho luminoso da razão/ e se nos cabe só humilhação/ impossibilidade de ascensão/ um sentimento de desilusão/ e fantasias de compensação?! e é só ruína tudo em construção?! e a vasta selva só devastação?! porque não somos só intuição/ nem só pé de chinelo, pé no chão/ nós temos violência e perversão/ mas temos o talento e a invenção/ desejos de beleza em profusão/ e idéias na cabeça coração/ a singeleza e a sofisticação/ o choro, a bossa, o samba e o violão/ mas se nós temos planos e eles são/ o fim da fome e da difamação/ por que não pô-los logo em ação?! tal seja agora a inauguração/ da nova nossa civilização/ tão singular igual ao nosso ão/ e sejam belos, livres, luminosos/ os nossos sonhos de nação

Finalmente, vejamos mais uma canção que tem como cenografia o mundo moderno: “Rua de passagem (Trânsito)”<sup>55</sup>, de Lenine e Arnaldo Antunes.

Na cenografia primária, um enunciador dirige-se a co-enunciadores, que seriam pessoas quaisquer no trânsito de uma cidade grande, dando-lhes conselhos como:

Não adianta esquentar a cabeça/ não precisa avançar o sinal (...)  
devagar pra contemplar a vista/ menos peso no pé do pedal/ não  
se deve atropelar cachorro/ nem qualquer outro animal (...) tanto  
faz você chegar primeiro/ o primeiro foi seu ancestral/ é melhor  
você chegar inteiro/ com seu venoso e seu arterial.

Esse enunciador parece ser, senão uma referência, talvez o próprio Gentileza, uma figura das ruas do Rio de Janeiro, conhecida por escrever mensagens de paz em estandartes, placas e pilares do Viaduto do Caju. Ele ficou conhecido como um profeta que, semelhante ao que o enunciador desta canção faz, caminhava pelas ruas, difundindo o que ele considerava um princípio capaz de salvar o mundo: “gentileza gera gentileza”. Uma outra evidência de que há uma identificação entre o enunciador e o profeta é o uso da palavra **gentileza** na canção, provavelmente uma referência ao personagem. Se nossa hipótese estiver correta, podemos dizer que o enunciador de “Rua de passagem (Trânsito)” simboliza, ele mesmo, um tempo arcaico, da paciência e da gentileza e um espaço interiorano da calma e da tranquilidade, na cidade moderna do *stress* de suas ruas. A figura do profeta e a participação da banda de Pifanos de Caruaru interpretando “O Boi” apontam para uma cenografia implicada do rural arcaico, de passagem pela cidade grande da agitação e da modernidade, representada, por sua vez, pela performance de Pedro Luís e A Parede, Carlos Malta e Coreto Urbano e pelo fonograma de “Samba em Tel Aviv”, todos presentes na canção. Pode-se pensar a “rua de passagem”, que é lugar físico na cenografia

---

<sup>55</sup> **Rua de passagem (Trânsito)**

Lenine e Arnaldo Antunes

Na Pressão (1999)

Os curiosos atrapalham o trânsito/ gentileza é fundamental/ não adianta esquentar a cabeça/ não precisa avançar o sinal/ dando seta pra mudar de pista/ ou pra entrar na transversal/ pisca alerta pra encostar na guia/ pára-brisa para o temporal/ já buzinou, espere, não insista/ desencoste o seu do meu metal/ devagar pra contemplar a vista/ menos peso no pé do pedal/ não se deve atropelar cachorro/ nem qualquer outro animal/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual/ motoqueiro, caminhão, pedestre/ carro importado, carro nacional/ mas tem que dirigir direito/ pra não congestionar o local/ tanto faz você chegar primeiro, o primeiro foi seu ancestral/ é melhor você chegar inteiro/ com seu venoso e seu arterial/ a cidade é tanto do mendigo/ quanto do policial/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual// travesti, trabalhador, surfista/ solitário, família, casal/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual/ sem ter medo de andar na rua./ porque a rua é o seu quintal/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual/ boa noite, tudo bem, bom dia/ gentileza é fundamental/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual/ pisca alerta pra encostar na guia/ com licença, obrigado, até logo, tchau/ todo mundo tem direito à vida/ e todo mundo tem direito igual.

primária, como uma representação da própria vida que, por ser efêmera, é melhor, segundo o enunciador, que seja vivida no princípio da gentileza.

Com base em nossas análises, podemos dizer que um dos aspectos do investimento cenográfico da vertente nordestina da Geração de 90 que chama mais atenção é a construção de cenografias que contrastam o antigo e o moderno, o nacional e o estrangeiro, colocando estes elementos na perspectiva de diálogo: o antigo é atualizado através do moderno, o estrangeiro é lido com os olhos do nacional ou, mais especificamente e também mais frequentemente, com olhos nordestinos. Esta proposta é atualizada de várias formas em cada canção em particular e na produção de cada artista como um todo. Há canções cujas cenografias tem sua topografia mais evidente. Nestas observam-se o contraste entre o nacional e o estrangeiro, o contraste entre diferentes regiões do Brasil (o Sul e o Nordeste, como é o caso de “Beradêro”, de Chico César e “Relampiano”, de Lenine, por exemplo), ou ainda um direcionamento do olhar apenas para o nordeste do país. Em outras canções, o ponto mais evidente é a cronografia. Nestas observamos a focalização da modernidade e o contraste entre o antigo e o moderno. É preciso ainda atentar para o fato de que, na maioria das canções, tanto a topografia como a cronografia são trabalhadas em várias perspectivas diferentes de modo que podemos ter, numa mesma canção, uma cenografia nacional moderna, uma outra nacional tradicional, uma estrangeira moderna ao lado de uma nacional tradicional, ou uma estrangeira moderna ao lado de uma nacional moderna. O que há de recorrente é a superposição, a justaposição e o contraste entre cenografias que se localizam espacial e temporalmente desta forma.

As cenografias são construídas a partir de um processo de colagem de referências, citações e alusões a elementos da cultura nacional (em particular, da nordestina) que remetem a épocas diferentes; e de culturas estrangeiras distintas, sobretudo a americana. Como vimos, é nestas colagens que muitas cenografias ficam implicadas, enquanto as cenografias principais não costumam variar muito. Nestas tem-se, via de regra, o que Maingueneau (2001) denomina de **cenografia branca**, na qual não há uma cronografia e uma topografia bem definidas. O máximo que conseguimos identificar é um enunciador que descreve, comenta, denuncia ou relata algo a um co-enunciador, que é normalmente pouco localizável no tempo e no espaço. Isso acontece sobretudo nas canções em que predomina a passionalização (TATIT, 2002), tais como: “Sinal”, “Onde estará o meu amor”, “Talvez você”, de Chico César; “A medida da paixão”, “Distante demais”, “O silêncio das estrelas”, de Lenine; “Blues de elevador”, “Flor da pele”, “Brigitte Bardot”, de Zeca Baleiro. Uma cenografia primária muito marcante é a dos manifestos, que constituem

a cena de algumas metacanções, importantes por evidenciarem características do posicionamento de forma mais explícita. É o caso de “Jack soul brasileiro”, “Vô imbolá”, e “A prosa impúrpura do Caicó”, analisadas aqui e de outras como “Maldição” e “Minha tribo sou eu”, de Zeca Baleiro, “MPB’s” e “Nato”, de Chico César e “Encantamento” e “A ponte”, de Lenine.

O resultado dessa pouca variação de cenografias principais e dessa colagem de referências é que as cenografias implicadas são numerosas e bastante variadas, de modo que muitas vezes elas aparentam não ter conexão alguma, exigindo uma leitura/escuta mais atenta para que se possa captar o que as liga entre si. Essa variedade e essa organização de cenografias são, a nosso ver, condizentes com a proposta geral de fazer valer o diálogo com várias vertentes culturais.

Se agrupássemos as canções da vertente nordestina da Geração de 90, poderíamos observar que podemos distribuí-las mais ou menos como Favaretto (2000) o faz com relação às canções tropicalistas, no que diz respeito às suas cenografias. Algumas canções remetem para um **tempo e espaço modernos**: “Um filho e um cachorro”, “Salão de beleza”, “Eu despedi o meu patrão”, “O Hacker”, “Telegrama”, “Mundo Cão”, “Mundo dos negócios”, “Heavy metal do Senhor” e “Guru da galera”, de Zeca Baleiro; “Ecos do ão”, “Paciência”, “Quadro negro”, “Na pressão”, “Acredite ou não”, “O dia em que faremos contato” de Lenine e “Mama África”, “Benazir”, “Dá licença, M”, “Anjo da vanguarda”, “Respeitem meus cabelos, brancos”, “You, yuri”, de Chico César. Outras canções têm sua cenografia instalada num **sincretismo moderno-arcaico**, como “Rua de passagem”, “Marco Marciano”, “Candeeiro Encantado”, “Jack soul brasileiro”, de Lenine; a regravação de “Pagode Russo” e “Disritmia” por Zeca Baleiro, além de suas composições como “Samba do approach”, “O Parque de Juraci”, “Vô imbolá”. Seria também o caso de canções de Chico César como “Paraíba, meu amor”, “Sirimbó”, “Sanfoninha”, “Sonho de curumim”, “Nato”. Algumas canções são investidas de um **presente arcaico**, tais como o pot-pourri “Pernambuco falando para o mundo”, “Leão do Norte”, “Que baque é esse?”, de Lenine, “Reprocissão”, “Beradêro”, “Folia de príncipe”, “Tambores”, “Flor de mandacaru”, “A força que nunca seca”, de Chico César e “Pedra de resposta”, “Kid Vinil”, “Drumembêis”, “Bienal”, “Ê boi”, de Zeca Baleiro.

No que diz respeito à distribuição das canções quanto a suas topografias, há aquelas que contrastam nacional e estrangeiro, como “Jack soul brasileiro”, “A ponte”, “Encantamento”, “Marco marciano” e “O dia em que faremos contato”, de Lenine; “Nas fronteiras do mundo”, “Saharienne”, “Antinome”, “Feixe”, de Chico César; “Piercing”,

“Parque de Juraci”, “Vô imbolá”, “Bienal”, de Zeca Baleiro. Outras remetem para o Nordeste brasileiro, mais especificamente: “Caribenha nação”, “Aboio avoadado”, “Candeeiro encantado”, “Alzira e a Torre”, “Leão do Norte”, de Lenine, “Paraíba, meu amor”, “Folia de príncipe”, “Beradêro”, “A força que nunca seca”, “Negro forro”, de Chico César; e “Mamãe Oxum”, “Pedra de resposta” (estas compostas com Chico César), “Boi de Haxixe”, “Filho da véia”, “A serpente”, de Zeca Baleiro.

É claro que, como se pode observar, essas diversas cronografias e topografias às quais nos referimos aparecem combinadas de diferentes formas, de modo que a variação de cenografias é um tanto quanto ampla.

Um outro dado importante é a presença da cena englobante nas cenografias investidas pelo posicionamento em questão: a vertente nordestina da Geração de 90 traz para suas cenografias questões como as injustiças sociais que acontecem no Brasil e no mundo, a opressão do sistema capitalista e outras questões da contemporaneidade, como vimos em “Ecos do ão”, “Mama África”, “Um filho e um cachorro” e que estão também presentes em outras canções como “Chaga” e “Neném”, de Chico César; “As meninas dos jardins” e “Piercing”, de Zeca Baleiro e “Relampiano” e “Quadro negro”, de Lenine. A cena englobante da arte também está muito presente, como foi possível verificar na análise, através das referências ao cinema, à música e à literatura: “MPB’s”, “Nato”, e “Anjo da vanguarda”, de Chico César; “Maldição”, “Você só pensa em grana”, “Fiz esta canção”, de Zeca Baleiro; “Leão do Norte”, “Encantamento”, “Eu sou meu guia”, de Lenine, dentre outras. Esses aspectos da cena englobante são tomados a partir da busca de ser atual e de colocar num mesmo patamar realidades diferentes, sob perspectiva crítica da realidade nacional e global.

O investimento cenográfico se reflete também no trabalho gráfico dos encartes. Em “O dia em que faremos contato”, de Lenine, o contraste entre o antigo e o moderno, por exemplo, está na ilustração da canção “Candeeiro encantado”, na qual se vê o contraste entre a sombra de um cangaceiro e uma lamparina acesa, feita de lata de salsicha, cujo código de barras pode ser visto. O trabalho gráfico reforça as cenografias implicadas, pois ele mantém uma estreita relação com a canção, que fala do *ethos* de um cangaceiro (“Lá no sertão cabra macho num ajoelha/ nem faz parilha com traição/ puxa o facão, risca o chão que sai centelha/ porque tem vez que só mesmo a lei do cão”) e faz referência direta à figura emblemática de Lampião. Ainda no mesmo CD, o fundo da página na qual está transcrita a letra de “Pernambuco falando para o mundo” é um mapa antigo que focaliza um dos pólos da Terra.

No CD “Vô imbolá”, de Zeca Baleiro, a mesma idéia de embolada aparece não só na canção e na concepção do CD como um todo, como também no barulho de feira que se escuta na canção-título do CD, e nas fotos do cantor, que aparece escolhendo frutas numa feira livre, vestido num casaco cheio de medalhas, cliques, pingentes, franjas, pedras, imagens de santos, terços, e muitos outros “artigos”. São várias fotos dispostas no encarte de modo desarranjado, servindo de fundo para as letras das canções cujos versos aparecem seguidos uns dos outros separados apenas por barras.

Por fim, no CD “Mama mundi”, de Chico César, o trabalho gráfico do encarte remete para a “universalização da aldeia”, à qual o autor se refere no trecho da entrevista que transcrevemos e que marca, como vimos, o posicionamento da vertente que estamos estudando. Tem-se como pano de fundo para a transcrição das letras das canções mapas antigos, nos quais pode se reconhecer o Brasil do início de sua colonização. Na contra-capa do CD, vê-se Chico César vestido de calça, camisa e um longo paletó branco esvoaçante tal qual o vestido de Marilyn Monroe, posando como a atriz, em sua cena clássica. O cantor está na mesma posição que ela: sobre uma grade da qual o ar que levanta seu paletó sobe, ele tem os joelhos flexionados e o corpo inclinado. Já na parte interna do CD, Chico César aparece vestido como um índio de olhar sério. Mais uma vez, tem-se em paralelo a idéia de aldeia, representada pelo índio, e a idéia de globalização (ou de aldeia global), recuperada pela referência ao cinema americano e seus mitos - um meio, enquanto entretenimento, de comunicação de massa; um dos signos da globalização. No encarte está reforçada a idéia de que não é só o nordeste brasileiro que está ali, em “Dança do papangu”, “A força que nunca seca” ou “Nego forro”, é antes de tudo, o mundo que está presente.

Não se pode deixar de destacar também uma marca particular do investimento cenográfico da vertente, que são as remissões às topografias específicas de Pernambuco, Paraíba e Maranhão, feita por Lenine, Chico César e Zeca Baleiro, respectivamente. Entendemos este investimento como um resultado das origens diferentes de cada artista e a proposta da decantação de um Nordeste que, embora particular a cada um, é sempre entendido como parte do resto do mundo e, conseqüentemente, universalizado.

### 4.3. Investimento ético

Começamos a caracterização do *ethos* da Geração de 90 por uma canção de Zeca Baleiro que diz muito acerca deste investimento: “Piercing”<sup>56</sup>. Esta canção é uma colagem de citações, referências, alusões, provérbios, frases feitas, *slogans*, que trazem para a letra e para a melodia realidades distintas, trabalhadas de forma a discutir alguns males da modernidade. O título, Piercing, é retirado dos primeiros versos: “tire o seu *piercing* do caminho/ que eu quero passar com a minha dor”, uma subversão dos versos iniciais de “A flor e o espinho”, canção de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha, cujo trecho original em que se ouve “quero passar com a minha dor” é inserido na canção de Zeca Baleiro logo após a introdução dos versos subversivos citados. Nestes, apenas a palavra **sorriso** é trocada pela palavra *piercing*. Porém, toda a frase ganha um sentido diferente pela forma como é citada. A canção original<sup>57</sup> tem como cenografia uma súplica feita por um enunciador à sua amada para que ela não demonstre sua alegria enquanto ele

---

#### <sup>56</sup> Piercing

Zeca Baleiro

Vô imbolá (1999)

Tire o seu piercing do caminho/ que eu quero passar com a minha dor/ pra elevar minhas idéias não preciso de incenso/ eu existo porque penso tenso por isso insisto/ são sete as chagas de Cristo/ são muitos os meus pecados/ satanás condecorado na tv tem um programa/ nunca mais a velha chama/ nunca mais o céu do lado/ Disneylândia eldorado/ vamos nós dançar na lama/ bye bye adcus Gene Kelly/ como santo me revele como sinto como passo/ carne viva atrás da pele aqui vive-se à mingua/ não tenho papas na língua/ não trago padres na alma/ minha pátria é minha língua/ me conheço como a palma da platéia calorosa/ eu vi o calo na rosa eu vi a ferida aberta/ eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar/ mas a minha mente boquiaberta/ precisa mesmo deserta/ aprender aprender a soletrar/ não me diga que me ama/ não me queira não me afague/ sentimento pegue e pague emoção compre em tablete/ mastigue como chiclete jogue fora na sarjeta/ compre um lote do futuro cheque para trinta dias/ nosso plano de seguro cobre a sua carência/ eu perdi o paraíso mas ganhei inteligência/ demência felicidade propriedade privada/ não se prive não se prove/ dont't tell me peace and love/ tome logo um engov pra curar sua ressaca/ da modernidade essa armadilha/ matilha de cães raivosos e assustados/ o presente não devolve o troco do passado/ sofrimento não é amargura/ tristeza não é pecado/ lugar de ser feliz não é supermercado/ o inferno é escuro não tem água encanada/ não tem porta não tem muro/ não tem porteiro na entrada/ e o céu será divino confortável condomínio/ com anjos cantando hosanas nas alturas/ onde tudo é nobre e tudo tem nome/ onde os cães só latem/ pra enxotar a fome/ todo mundo quer quer/ quer subir na vida/ se subir ladeira espere a descida/ se na hora "h"o elevador parar/ no vigésimo quinto andar der aquele enguiço/ sempre vai haver uma escada de serviço/ todo mundo sabe tudo todo mundo fala/ mas a língua do mudo ninguém quer estudá-la/ quem não quer suar camisa não carrega mala/ revólver que ninguém usa não dispara bala/ casa grande faz fuxico/ quem leva fama é a senzala/ pra chegar na minha cama/ tem que passar pela sala/ quem não sabe dá bandeira/ quem sabe que sabia cala/ liga aí porta-bandeira não é mestre-sala/ e não se fala mais nisso mas nisso não se fala

#### <sup>57</sup> A flor e o espinho

Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Alcides Caminha

Nelson do cavaquinho (1973)

Tire o seu sorriso do caminho/ Que eu quero passar com a minha dor/ Hoje pra você eu sou espinho/ Espinho não machuca a flor/ Eu só erreí quando juntei minh'alma à sua/ O sol não pode viver perto da lua/ É no espelho que eu vejo a minha mágoa/ É minha dor e os meus olhos rasos d'água/ Eu na tua vida já fui uma flor/ Hoje sou espinho em seu amor/ Tire o seu sorriso do caminho/ Que eu quero passar com minha dor/ Hoje pra você eu sou espinho/ Espinho não machuca a flor/ Eu só erreí quando juntei minh'alma à sua/ O sol não pode viver perto da lua.

sofre com a separação. Na canção de Zeca Baleiro, o enunciador também faz um pedido, a um co-enunciador que não fica claro, por sentir-se incomodado com certos aspectos da realidade da vida moderna que são explorados no restante da canção. A palavra *piercing*, acessório comum entre os jovens, emerge aí como um símbolo desses tempos modernos, que marca a separação destes com o tempo, já arcaico (para essa modernidade em que o tempo voa), da canção de Nelson Cavaquinho.

Nos versos seguintes, o enunciador fala sobre o incômodo que ele tem com a realidade que o circunda. Ele diz-se um racionalista, ao citar Descartes e negar qualquer esoterismo nos versos: “pra elevar minhas idéias não preciso de incenso/ eu existo porque penso/ tenso por isso insisto”. A partir daí, segue fazendo críticas a discursos considerados por ele alienantes e a intermediadores culturais, quando põe em paralelo uma referência à Bíblia (“são sete as chagas de Cristo/ são muitos os meus pecados”) e o discurso da mídia, a seu ver, “pecador” a ponto de ser denominado “Satanás condecorado”. É claro que pecador assume aqui um sentido específico: o de manipulador potencial enquanto intermediador cultural que a mídia é, representada em “Piercing” pela televisão. O enunciador rejeita tanto o mundo de sonhos capitalista vendido por essa mídia, representado pela Disneylândia, citada na canção; como também o cinema “hollywoodiano” (com a conotação de divertimento e elemento comercial que este adjetivo tem) ao citar nos versos Gene Kelly, ator que foi imortalizado em “Dançando na chuva”. Entre a referência, na letra da canção, à Disneylândia e ao mito do Eldorado (um lugar que tem uma conotação semelhante ao do complexo de diversão americano) e a alusão ao filme “Cantando na chuva” no verso “bye, bye, adeus Gene Kelly”, ouve-se um fonograma em que Gene Kelly canta um verso da famosa canção “Singing in the rain”. A crítica que comentamos acima fica patente no comentário do enunciador quando este diz: “vamos nós dançar na lama”. A palavra **lama**, em contraste com a palavra **chuva** do trecho original, carrega-se aqui da conotação de pobreza, dificuldade, sofrimento, problemas aos quais o enunciador se refere, formando corpo com uma comunidade de desfavorecidos que vivem a realidade dura descrita mais adiante na canção. A crítica a intermediadores culturais e a discursos massificantes segue com a citação de várias frases feitas utilizadas em comerciais, nas quais no lugar de mercadorias o enunciador “anuncia” **sentimentos, emoções, perspectivas para o futuro**, criticando a transformação de tudo em mercadoria no mundo capitalista moderno:

não me diga que me ama/ não me queira não me afague/  
sentimento pegue e pague/ emoção compre em tablete/

**mastigue como chiclete/ jogue fora na sarjetá/ compre um lote  
no futuro/ cheque para trinta dias/ nosso plano de seguro  
cobre a sua carência**

Logo em seguida, a inserção de um trecho de “Presente cotidiano”, de Luiz Melodia, acrescenta mais uma frase feita do mundo do comércio: “quem vai querer comprar banana”.

Esta crítica aos discursos alienantes continua de forma agressiva ainda nos versos seguintes, quando o enunciador afirma: “eu perdi o paraíso/ mas ganhei inteligência”. Em outras palavras, ele afirma ter saído deste mundo de intermediadores culturais, em que a realidade seria apresentada de forma distorcida e fantasiosa, para entrar no mundo da percepção mais imediata das coisas; onde a vida não é o paraíso, que ele acaba perdendo quando comete este “pecado” (mais uma referência a uma cena validada da Bíblia, a do pecado original), mas pelo menos sua condição alienada é deixada para trás. Tendo agora a liberdade de ver o mundo com seus próprios olhos, sem a intermediação do discurso alheio (extremamente negativo, na sua opinião, já que, como fica implícito, tira a inteligência das pessoas), o enunciador é ainda mais agressivo ao ordenar: “don’t tell me peace and love”, o que aponta para um *ethos* de alguém que se encontra desiludido com uma realidade qualificada por ele de ressaca (“tome logo um Engov/ pra curar sua **ressaca/ da modernidade essa armadilha/ matilha de cães raivosos e assustados**”). Logo após esses versos, ouvimos a citação conveniente de “Nostalgia da modernidade”, de Lobão, Ivo Meirelles e Regina Lopes, que fala do contraste entre o antigo e o moderno, mesclando estes elementos na expressão que dá título à canção. Nos versos seguintes, o enunciador constata que “lugar de ser feliz não é supermercado”, negando, mais uma vez, as ilusões criadas pela propaganda, que não venderia só produtos, venderia idéias.

Um pouco antes deste trecho, o enunciador afirma ser testemunho das mazelas do mundo (eu vi o calo da rosa/ eu vi a ferida certa) e, citando “Avôhai”, de Zé Ramalho, declara em tom de certeza e de credibilidade, afirmando a sua coragem de denunciar aquelas mazelas: “eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar”. Esta intertextualidade vem logo antes de mais uma citação, desta vez, a voz de Zé Ramalho, recortada da versão original de sua canção, dizendo: “Avôhai”, completando o trecho cantado por Zeca Baleiro no mesmo ritmo da canção original.

O enunciador volta a mostrar sua coragem de dizer o que pensa e a liberdade que tem para fazê-lo, ao dizer “não tenho papas na língua, não trago padres na alma”/ minha pátria minha íngua”. Neste último verso, ele subverte a famosa frase de Fernando Pessoa “minha pátria é minha língua”, para ressaltar os problemas de sua pátria (tudo leva a crer

que essa cenografia seria o Brasil) que atingem tanto a ele como a milhares de seus compatriotas. Esses problemas são descritos sobretudo no final da canção, quando o grupo Faces do Subúrbio faz uma participação cantando os seguintes versos: “o inferno é escuro/ não tem água encanada/ não tem porta/ não tem muro/ não tem porteiro na entrada”. O inferno aqui descrito é nada mais do que a cenografia de uma favela. A participação do Faces do Subúrbio é bastante significativa na medida em que esse é um grupo de *rap* pernambucano que se formou no subúrbio do Recife, no Alto José do Pinho, um dos cenários que deu origem a roqueiros, *punks* e *rappers* da música pernambucana. Este grupo, segundo Teles (2000), vem de um lugar onde as bandas apresentam um estilo eclético. Ela é a única que mistura *rap* e embolada, uma mistura presente nos CD's de Zeca Baleiro (lembrando que a embolada é um gênero musical bastante recorrente nas canções da vertente nordestina da Geração de 90). Ainda segundo Teles (2000), as letras da banda, como é característico do próprio estilo *rap*, são voltadas para o protesto contra a corrupção, a fome e as injustiças sociais. Ressalte-se também a fala do vocalista do Faces no final da canção, que aponta para a identificação entre o grupo e a proposta do posicionamento da vertente nordestina da Geração de 90:

Faces do Subúrbio de Pernambuco para o mundo então, diz irmão, Zeca Baleiro, peço viola, rima improviso o pandeiro, evolução da música de coragem, o rap, **mundo Brasil, Brasil meu mundo nordeste**, São Luis do Maranhão não está sozinho, **intercâmbio musical**, alto José do Pinho.

Note-se que o grupo, assim como o posicionamento da vertente nordestina da Geração de 90, mostra-se aberto ao diálogo com vertentes culturais diferentes. Sua participação especial nesta canção, portanto, faz pleno sentido para o investimento ético de “Piercing”: um *rapper*, que protesta contra as mazelas da modernidade.

Além dos aspectos aos quais já nos referimos, que caracterizam o *ethos* do enunciador desta canção (a liberdade, a crítica agressiva ao discurso alheio, a denúncia social), acreditamos que podemos utilizar a mesma expressão que Lopes (1996) usa para caracterizar o *ethos* tropicalista: *bricoleur*, uma vez que, como se pôde observar, o enunciador junta, num mesmo plano, realidades diferentes, objetos culturais heteróclitos para construir o seu discurso.

Este mesmo caráter de *bricoleur* pode ser observado em “Espinha dorsal de mim”<sup>58</sup>, de Chico César. Esta canção, transcrita no encarte do CD em forma da espinha

---

<sup>58</sup> **Espinha dorsal de mim**  
Chico César

dorsal que ilustra a canção, tem como “espinha dorsal”, ou seja, é construída a partir da expressão “é preciso”, repetida por um coro de vozes entre cada verso cantado por Chico César. Estes versos, por sua vez, têm como base as formas infinitivas de oito verbos que se combinam com diferentes palavras (a maioria adjetivos e substantivos): **ser, ter, ver, dar, vir, crer, pôr, e ir**, num processo semelhante às construções da poesia concreta. Essas palavras se referem aos mais diferentes aspectos da vida do ser humano: a comida, a bebida, o sexo, as relações familiares, as crenças, os desentendimentos, os bens materiais, os cuidados espirituais, as doenças, a solidão, o intelecto, a diversão, o *status* social. Na letra o enunciador capta seus diferentes papéis em diferentes experiências de sua realidade, concluindo ao final: “é impreciso ser eu e é preciso ter fim”. Nessa frase, pode-se perceber a voz do enunciador que, sentindo a necessidade de se libertar das pressões vividas no cotidiano, ditadas por intermediadores culturais (tais como a moda, as instituições), parece querer calar essa polifonia de vozes que lhe dizem o que fazer e o que ser, em cada uma das frases iniciadas pela expressão “é preciso”. A palavra **impreciso** tem sentido ambíguo neste contexto: tanto pode referir-se à heterogeneidade do enunciador, que faz dele impreciso, ou seja, que não pode ser definido precisamente, como pode tratar-se de um neologismo criado pelo enunciador a partir da palavra **preciso** que serve de espinha dorsal para a composição. No primeiro caso, podemos flagrar aí uma referência explícita a uma das características que podem ser observadas no investimento ético do posicionamento: a sua indefinição, ou seja, a sua tentativa de não se posicionar em nenhum dos agrupamentos que podem ser identificados no discurso lítero-musical brasileiro. No segundo caso, **impreciso** seria o forma de um verbo “**imprecisar**”, correspondendo seria o oposto de precisar. A leitura então já seria outra: “é impreciso ser eu”, significaria a contestação da própria identidade do enunciador com a qual ele parece não estar satisfeito ou pelos problemas que enfrenta ou porque se acha um sujeito muito comum por seguir sempre uma rotina, se ocupando sempre das mesmas coisas comuns à maioria das pessoas. Um ponto que corroboraria a hipótese de que sua insatisfação se deve aos problemas que o sujeito em questão enfrenta é o tom de protesto que a canção assume no final, com a interpretação de “Rapreciso”, um *rap* (já observamos que este gênero é comumente utilizado como

---

Beleza Mano (1997)

É preciso ser grão/ ter pão/ ter paz/ ser bom/ ter bens/ ser cão/ ser caos/ ver Deus/ ter zoom/ ser só/ dar nó/ ler nin/ dar cu/ vir nu/ ser um/ ter mil/ dar cem/ crer num/ pôr cor/ ser in/ ser yin/ ver sons/ ter dó/ ter mais/ ir mal/ ter voz/ pôr luz/ ser pós/ ter pré/ ser pró/ ser pó/ ser zen/ dar pé/ ver gol/ pôr gel/ ter fê/ ter dom/ ter chão/ ver zôo/ ir vôo/ ter aids/ ver pus/ ter pá/ ter cal/ ser giz/ ter mão/ ter ar/ crer já/ vir cá/ ir aí/ por lá/ crer nem/ ter pois/ ter fim/ ir ai/ vir ui/ ir vem/ ir ah!/ ver bem/ dar pum/ ter grrr/ dar plaf/ ter crás/ é impreciso ser eu/ e é preciso ter fim/ ter pai/ ser mãe/ ter dor/ ver qual/ ser rei/ vir cru/ ver quão/ ser seu/ ir tchau/ é impreciso ser eu/ e é preciso ter fim

expressão de protesto, pelo contexto social de seu surgimento) composto por Thaide e Dj Hum, que denuncia problemas sociais:

“é preciso ser eu/ e é preciso ter fim/ porque as coisas acontecem assim/ a todo instante a gente ri e chora/ mesmo que eu queira ficar/ tenho que ir embora/ às vezes fico na dúvida/ às vezes tenho certeza/ **enquanto uns morrem na enchente/ outros padecem na seca/** não há diferença entre o ódio e o amor/ os dois sentimentos causam dor/ só me basta um pedacinho de terra nesse mundo/ prefiro ser mendigo do que cunuco/ **é preciso vinho tinto/ na mesa e na sacristia/** romantismo prazer poesia/ mesmo com a sua fama/ de memória ruim/ tente não se esquecer de mim/ não se esqueça de mim”

O gesto enunciativo de inclusão deste *rap* revela a preocupação social do *ethos* do enunciador, e reforça a insatisfação dele com as exigências cotidianas que lhe são feitas, conforme discutimos anteriormente.

Uma preocupação social, desta vez com um problema específico que aflige a região Nordeste do Brasil, é também revelada no *ethos* da canção “Candeeiro encantado”<sup>59</sup>, de Lenine e Paulo C. Pinheiro. Para denunciar problemas sociais do sertão nordestino, tais como: o flagelo da seca, “o fuzil papo amarelo”, a fome e o atraso do Nordeste, e o descaso que este sofre em relação ao sul do país, o enunciador desta canção se investe do *ethos* do cangaceiro, não só pela nordestinidade deste, condizente com o tema de que trata a canção, mas também e principalmente pela valentia do mesmo, uma vez que a canção é um protesto contra os problemas mencionados. Este *ethos* pode ser identificado pelo código de linguagem, repleto de expressões do que poderíamos chamar de variedade nordestina, particularmente, da fala do “cabra macho” do sertão:

“lá no sertão **cabra macho num ajoelha/ nem faz parelha com quem é de traição/** puxa o facão, risca o chão que sai centelha/ porque **tem vez que só mesmo a lei do cão.** (...) enquanto a faca num sai toda vermelha/ **a cabroeira** num dá sossego não/ **revira bucho, estripa corno,** corta orelha/ que nem já fez Virgulino, o Capitão”

<sup>59</sup> **Candeeiro encantado**

Lenine e Paulo C. Pinheiro

O dia em que faremos contato (1997)

Lá no sertão **cabra macho num ajoelha/ nem faz parelha com quem é de traição/** puxa o facão, risca o chão que sai centelha/ porque **tem vez que só mesmo a lei do cão/ é Lamp, é Lamp, é Lamp/ é Lampião/** meu candeeiro encantado/ enquanto a faca não sai toda vermelha/ a cabroeira não dá sossego não/ **revira bucho, estripa corno,** corta orelha, que nem já fez Virgulino, o Capitão/ é Lamp.../ Já foi-se o tempo do fuzil papo-amarelo/ pra se bater com o poder lá do sertão/ mas Lampião disse que contra o flagelo/ tem que lutar de parabelo na mão/ é Lamp.../ falta o cristão aprender com São Francisco/ falta tratar o Nordeste contra o Sul/ falta outra vez Lampião, Trovão, Corisco/ falta feijão em vez de mandacari, falci?!/ falta a nação acender seu candeeiro/ faltam chegar mais Gonzagas lá do Exu/ falta o Brasil de Jackson do Pandeiro/ maculelê, carimbó, maracatu.

Esse *ethos* é reforçado pela referência à figura de Lampião, não só explícita nos versos que destacamos, como também aludida no refrão “É Lamp, é Lamp, é Lamp, é Lampião/ meu candeeiro encantado”, e ainda na inserção da voz de Othon Bastos interpretando Corisco – um dos cangaceiros do bando de Lampião – em “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha.

Além disso, o trabalho gráfico do encarte, como foi comentado quando tratamos do investimento cenográfico, traz, na página em que a letra desta canção está impressa, a silhueta de um cangaceiro. Ressalte-se também o comentário que aparece no fim desta mesma página, que traz uma alusão a *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, uma estória que tem cangaceiros como personagens:

...era Deus na rua, solto no meio do redemoinho, girando em torno do Diabo como a Terra gira em torno do Sol. Era Virgulino desarrumando as veredas mortas do arrumado, até morrer com uma faca na mão e uma bala enfiada na cabeça.

O enunciador incorpora assim o *ethos* de firmeza e agressividade do cangaceiro, contestando o discurso alheio que toma o Nordeste brasileiro como inferior em relação ao sul do país: “falta tratar o nordeste como o sul”. Impõe-se também enquanto nordestino na música, fazendo uma menção elogiosa a Luiz Gonzaga e a Jackson do Pandeiro, dois arqui-enunciadores, conforme temos observado nas análises, que são bastante citados pelo posicionamento: “falta a nação acender seu candeeiro/ faltam chegar mais Gonzagas lá de Exu/ falta o Brasil de Jackson do Pandeiro/ maculelê, carimbó maracatu”.

O *ethos* nordestino pode ser igualmente identificado na melodia da canção, que capta “A volta da Asa Branca”, de Luiz Gonzaga. A esta base melódica, Lenine dá uma programação próxima do *techno*, que atualiza o dado arcaico, apontando mais uma vez, para a abertura ao diálogo com várias vertentes culturais que tem se revelado em nossas análises uma característica do *ethos* da vertente nordestina da Geração de 90.

Este aspecto do referido *ethos* está em evidência em muitas outras canções. Além das que já analisamos ao tratarmos do investimento cenográfico, podemos observá-la também em “Nato” e “MPB’s”, de Chico César.

“MPB’s”<sup>60</sup> é uma canção metadiscursiva, na qual o enunciador reflete sobre a ligação entre a canção popular e a arte em geral, particularmente a poesia. Ele busca

---

<sup>60</sup> **MPB’s**  
Chico César  
Cuzcuz-clã (1996)

manter um diálogo estreito com a poesia, através da reinvenção do significado da sigla MPB: “Música e Poesia do Brasil (...) aonde eu for/ é bom que vá/ com vocês”. Na letra da canção são feitas referências à literatura: “Menino de Engenho”, de José Lins do Rego e a invocação do engenho e da arte feita no Canto I d’*“Os Lusíadas”*, de Camões estão aludidos no verso “Meninas do meu engenho, meu caderno de desenho”. Quanto à canção “Nato”, esta será analisada com detalhes na seção em que discutimos a interdiscursividade entre os posicionamentos que estamos estudando.

Embora não seja o seu tema central, a aproximação entre a canção popular e a poesia também é aludida numa canção de Zeca Baleiro, “Você só pensa em grana”<sup>61</sup>. Os versos “Você rasga os poemas que eu te dou” e “E desde então eu vivo com meu banjo/ executando os rocks do meu livro” são referências diretas à literatura. Mas o tema central da canção é a relação entre a arte, em geral (daí porque a poesia estar envolvida) e da música, em particular, com o mercado. Este tema foi trazido à tona, na Música Popular Brasileira pelo Tropicalismo, que, segundo Favaretto (2000), incorporou a discussão canção-mercado, assumindo esta ambigüidade, promovendo a dessacralização do objeto estético, colocando-o no mesmo plano de qualquer mercadoria e trabalhando a linguagem da canção sem deixar de lado o político.

Na canção de Zeca Baleiro, percebe-se um certo incômodo em lidar com esta ambigüidade: “(...) eu vivo com meu banjo (...) pisando em falso com meus panos quentes”. Os “panos quentes” podem referir-se à dificuldade do enunciador de ver-se envolvido em tal paradoxo. Dentre os três artistas com os quais trabalhamos, podemos observar que essa inquietação aparece de forma mais acentuada nas composições de Zeca Baleiro, que chegou a dedicar o tema de um CD, “Pet Shop Mundo Cão”<sup>62</sup>, à questão. Mas

---

Música e poesia do Brasil/ É bom estar a sós com vocês/ Amor cortês de alma proletária/ E o motor pequeno-burguês/ Meninas do meu engenho/ Meu caderno de desenho/ Minha aula de tricô/ Aonde eu for/ MPB’s/ Recortes de amor/ Música e poesia do Brasil/ Aonde eu for/ É bom que vá/ Com vocês

<sup>61</sup> **Você só pensa em grana**

Zeca Baleiro

Líricas (2000)

Você só pensa em grana meu amor/ Você só quer saber quanto custou a minha roupa/ Custou a minha roupa/ Você só quer saber quando que eu vou/ Trocar meu carro novo/ Por um novo carro novo/ Um novo carro novo meu amor/ Você rasga os poemas que eu te dou/ Mas nunca vi você rasgar dinheiro/ Você vai me jurar eterno amor/ Se eu comprar um dia o mundo inteiro/ Quando eu nasci um anjo só baixou/ Falou que eu seria executivo/ E desde então eu vivo com meu banjo/ Executando os rocks do meu livro/ Pisando em falso com meus panos quentes/ Enquanto você ri no seu conforto/ Enquanto você me fala entre os dentes/ Poeta bom meu bem porta morto

<sup>62</sup> O próprio nome do CD revela a inquietação com o dilema: Pet Shop, nome dado às lojas especializadas em produtos para animais, é um dos elementos da realidade capitalista, na qual tudo vira fonte de lucro; “Mundo Cão” contém em si uma ambigüidade: pode ser entendido como o nome de um Pet Shop, simplesmente, ou mesmo como o mundo capitalista referido, considerado pelo enunciador “cão/ cruel”. No CD, várias canções tematizam a exploração capitalista: “Eu despedi o meu patrão”, “O Hacker”, “Mundo dos negócios” e “Mundo Cão”. Esta fala, particularmente, da relação da produção cultural com o mercado.

ela também é abordada por Chico César e Lenine. O primeiro a ela se refere em “MPB’s” quando rotula a ligação entre música e poesia de “amor cortês de alma proletária e motor pequeno-burguês”. Já Lenine, trata do tema em “Rosebud”, que conta a estória de dois personagens: o Verbo e a Verba. Como na cantiga “O Cravo e a Rosa”, os dois têm uma relação “amorosa” que acaba em tragédia: sem a Verba, o Verbo se mata e quando aquela descobre, ele apenas chora “lágrimas de hipocrisia” sobre o cadáver. O Verbo, enquanto referência à palavra, matéria de manifestação da poesia e da canção popular, as personifica; enquanto a Verba representa o dinheiro, o mercado, responsável pela “vida” da canção popular, na medida em que é ele que põe esta em circulação.

Ainda entre as canções metadiscursivas, gostaríamos de destacar duas que revelam uma característica marcante do *ethos* da Geração de 90: o desejo de liberdade com relação a rótulos. Começamos por “Minha tribo sou eu”<sup>63</sup>, de Zeca Baleiro, na qual o enunciador se define pela negação de pertença a qualquer agrupamento, seja ele de caráter religioso, geográfico, racial, econômico, ideológico ou musical (“não sou do samba/ nem sou do rock”). Ele expressa uma repulsa a qualquer tipo de rótulo que o aprisione, ou seja, que tire sua liberdade de ser o que quiser. Daí a afirmação do enunciador: “minha tribo sou eu”, ou seja, ele mesmo determina o que é ou até mesmo o que quer **estar** no momento. Este aspecto do *ethos* do posicionamento em questão pode ser observado em seus investimentos: código de linguagem, cenografias e *ethos* são todos investidos de forma heterogênea, em que são justapostas ou fundidas diferentes influências culturais e musicais. Também a declaração feita pelo próprio Zeca Baleiro em uma entrevista revela esta despreocupação com rótulos:

**Marcus Vinícius Jacobson** - Como você define seu som? Tá mais pra MPB ou Regional ? Ou acredita que rótulo é algo desprezível?

**Zeca Baleiro** - Rótulo é um mal necessário. A indústria e a imprensa precisam dele, é óbvio, mas o artista não. A partir do momento em que você aceita um rótulo, você vira escravo dele, e o maior bem de um criador é a sua independência, sua liberdade. E se amanhã eu quiser fazer um disco de samba, quem vai me impedir, ou um disco de hardcore?... Nada me proíbe de transitar por praias diversas, vários gêneros, etc. Não

<sup>63</sup> **Minha tribo sou eu**

Zeca Baleiro

Pet Shop Mundo Cão (2003)

Eu não sou cristão/ Eu não sou ateu/ Não sou japa não sou chicano/ Não sou europeu/ Eu não sou negão/ Eu não sou judeu/ Não sou do samba nem sou do rock/ Minha tribo sou eu/ Eu não sou playboy/ Eu não sou plebeu/ Não sou hippie hype skinhead/ Nazi fariseu/ A terra se move/ Falou Galileu/ Não sou maluco nem sou careta/ Minha tribo sou eu/ Ai ai ai ai/ Lé ié ié ié ié/ Pobre de quem não é cacique/ Nem nunca vai ser pajé.

há limites ou freios para a criação. Tenho tentado mostrar isso com meus discos esquizofrênicos.<sup>64</sup>

O *ethos* livre do posicionamento aparece também nesta canção de Lenine: “Eu sou meu guia”<sup>65</sup>. O desejo de liberdade está expresso desde o título, como se pode perceber. Falando sobre sua infância, o enunciador se refere a cenografias de lugares abertos, que remetem para a idéia de imensidão, do mundo sem fronteiras: cordilheiras, mar, o céu, o mundo em “qualquer direção”, circunscritas num tempo cuja única determinação específica é o tempo da existência do enunciador (“roda, **minha vida**, nas trapaças do Criador”). Tal investimento cenográfico reforça o *ethos* de liberdade que o enunciador evidencia. A referência ao discurso lítero-musical está no aspecto da infância (ou da juventude) do enunciador destacado na canção: “**era um menino** com o destino do mundo nas mãos/ olhos no dilúvio e **os dedos num violão**”.

A heterogeneidade característica do *ethos* do posicionamento revela-se em muitas metacanções, que se apresentam através de uma variedade significativa de gêneros - samba, boi, rock, balada, blues, aboio, sirimbó, carimbó - assim nomeados em seus títulos: “**Samba** do Approach”, “**Blues** de elevador”, “**Heavy metal** do Senhor” e “**Boi** de haxixe”, de Zeca Baleiro; “Que **baque** é esse”, “A **balada** do cachorro louco” e a gravação de “**Aboio** avoadado”, de Lenine; “**Sirimbó**” e “Carinho de **carimbó**”, de Chico César.

Esse gesto enunciativo de gravar ritmos diferentes, sejam eles nacionais ou estrangeiros, é um traço que aponta para um certo cosmopolitismo que parece fazer parte do investimento ético da vertente nordestina da Geração de 90. Isso tem a ver, mais uma vez, com a proposta de diálogo que o posicionamento incorpora em seus investimentos. Vimos que as cenografias derivadas retomam tanto o nacional como o estrangeiro, colocando-os em paralelo ou em contraste. No que diz respeito às cenografias que apontam para o nacional, é o Nordeste brasileiro que mais se destaca, mas colocado numa perspectiva maior: não é o Nordeste fechado sobre si mesmo, no sentido de delimitar as fronteiras de sua cultura para “preservá-la”, mas antes o Nordeste que está no mundo, que

<sup>64</sup> <[www.zecabaleiro.com.br/entrevistaespecial/htm](http://www.zecabaleiro.com.br/entrevistaespecial/htm)> . Acesso em: 27 de jun 2004.

<sup>65</sup> **Eu sou meu guia**

Lenine e Bráulio Tavares

Na Pressão (1999)

Era um menino com o destino do mundo nas mãos/ Olhos no dilúvio e os dedos num violão/ Dançam cordilheiras, ondeando, ofegando no ar/ Roda, minha vida, se eu quiser posso abrir um mar/ E eu irei em qualquer direção/ E voltarei, eu sou meu guia/ Parto com a lua derramada no espelho do mar/ Cartas do futuro, tenho o mundo pra se revelar/ Era o outro lado do sol, e um perfume de fruta e de flor/ Roda, minha vida, nas trapaças do Criador/ E eu irei.../ Quando o sol vem brilhar/ E um resto de estrela da noite clareia a manhã/ Terra e sol, vento e mar/ O segredo que eu trago guardado no meu talismã/ Era um menino com o destino do mundo nas mãos/ Olhos no dilúvio e os dedos num violão/ Era o outro lado do sol, e um perfume de fruta e de flor/ Roda, minha vida, nas trapaças do Criador/ E fui até outro dia...

faz parte do mundo, cuja cultura, portanto, é uma produção do ser humano como qualquer outra em qualquer lugar e que, por isso mesmo, deve ser reconhecida e valorizada e deve manter-se aberta ao estrangeiro e ao novo, talvez até porque essas coisas não tenham lá fronteiras tão bem delimitadas. A regravação, por Zeca Baleiro, de “Pagode Russo”, de Luiz Gonzaga, em arranjo *techno* é uma prova disso: em primeiro lugar, trata-se da atualização de um artista nordestino que projetou a música de sua região ainda na década de 50, e que a fez já com este espírito cosmopolita, na medida em que viu a dança russa como “um frevo” e daí imaginou um “pagode”. Em segundo lugar, nada mais, nada menos do que essa canção, que já continha em si a proposta de diálogo que o posicionamento defende, é que é retomada, ela própria, numa versão de ritmo estrangeiro e moderno. O mesmo “Pagode russo” é retomado em “Encantamento”, de Lenine, canção que já discutimos aqui, mais uma vez nesta perspectiva cosmopolita, como vimos. É o caso também de “Feixe”<sup>66</sup>, canção de Chico César, na qual a saudade que enunciadador sente de uma Paraíba que deixou para trás é traduzida em referências a diversos lugares do mundo. Nomes de oceanos, rios e desertos são transformados em adjetivos e verbos: “acordo tão **pacífico**”, “me **atalantico**”, “a mim mesmo **indico**”, “tardes **ni(i)listas**” (Rio Nilo), “não mais me **amazonico**” (Rio Amazonas), “nada me **mississipa**” (Rio Mississippi), “lágrimas que são e **franciscoam**” (Rio São Francisco), “noitreva **saárica**” (Deserto do Saara), “as tardes desses dias/ algo que não sei me **atacam**” (Deserto do Atacama). Finalmente, o enunciadador encerra a canção com o verso “e sertão **paraíbo**”, numa referência à Paraíba, cenografia bastante presente nas canções de Chico César, como vimos. É interessante observar que um traço em especial une parte dessas cenografias implicadas, ao passo que a falta desse mesmo traço agrupa as outras: a água, presente nos rios e oceanos, ausente nos desertos aos quais o enunciadador se refere. É provável que esse jogo de referências esteja ligado ao que a água representa para o sertão, citado pelo enunciadador: seca ou prosperidade. É interessante ressaltar também a forma como os nomes próprios citados dão origem a seus derivados. A palavra **pacífico** não recebe nenhuma desinência, apenas é (re)convertido em adjetivo, indicando o humor do enunciadador em “certos dias”. Também para falar de seu humor, conotando um estado contrário ao de **pacífico**, uma vez que é

---

<sup>66</sup> “Feixe”

Chico César

Beleza Mano (1997)

Há dias que acordo tão pacífico/ mas há manhãs em que me atlantico/ e a mim mesmo com o dedo indico/ peixe-boi/ feixe-luz/ quem foi que fui/ nas tardes niilistas destes dias/ quando não mais me amazonico/ nada me mississipa/ nem as lágrimas que são/ são e franciscoam/ peixe-boi/ feixe-luz/ quem foi que fui/ quando a noitreva saárica/ lambengole as tardes destes dias/ algo que não sei me atacam/ e sertão paraíbo

introduzido pela conjunção **mas**, o verbo **atlanticar** é formado a partir do nome próprio atlântico. Esse estado, que pode ser interpretado como um estado de agressividade, de revolta, reforça este outro aspecto do *ethos* ao qual já nos referimos quando falamos sobre “Candeeiro encantado” e “Piercing” e que também pode ser observado em “Chaga” e “Respeitem meus cabelos brancos”, ambas canções de Chico César, às quais retornaremos mais adiante. A palavra **Nilo**, por sua vez, dá origem ao adjetivo **nilista**, que intercalado por (i), transforma-se em sinônimo de **descrente**, remetendo à doutrina niilista. Já Mississippi transforma-se em **mississipar**, uma espécie de aglutinação entre o nome do rio e o verbo dissipar, remetendo para o que este significa. Processo semelhante acontece com **São Francisco** que, aglutinando-se com o verbo **escoar**, ganha o significado deste, redimensionado, contudo, pelo que o rio representa para o enunciador: são as lágrimas (de saudade? de tristeza?) que escoam pelo rosto, à lembrança do sertão cortado por esse rio, signo de esperança, por ser água numa terra que sofre com a seca. O sentimento que aflige o enunciador transforma sua noite em “treva saária”, ou seja, num vazio que o assola, que o ataca, verbo que, conjugado na 3ª pessoa do plural, remete para um outro deserto, o do Atacama. Como se pode perceber, cada uma dessas cenografias, em especial a do deserto, é trabalhada de forma a remeter para o estado psíquico do enunciador. É o mundo traduzindo a falta de um lugar nele.

Retomando as canções mencionadas anteriormente quando enfatizamos a agressividade do *ethos* também percebida na canção que acabamos de analisar, vejamos como esta característica está presente em “Chaga”<sup>67</sup>. A letra é composta basicamente de cinco palavras: chaga, chega, da, dá e dor, que se combinam para formarem os versos da curtíssima canção de quarenta segundos que abre o CD *Beleza Mano*. A palavra **chaga**, que designa ferida, é tomada aqui para remeter a um sofrimento que é contestado logo em seguida, quando enunciador repete insistentemente a palavra **chega**. Esse imperativo por si só já dá o tom de protesto e de uma agressividade, que é reforçada pela forma como o enunciador as profere: “Chaga” é uma seqüência de gritos em cântico acompanhadas da batida forte de caixas e do acompanhamento violento de guitarras. Some-se a isso a alternância entre os fonemas /o/, /e/ e /a/ entrecortados pelas consoantes oclusivas /d/ e /g/, contraste que acentua a violência sentida na letra.

---

<sup>67</sup> **Chaga**

*Chico César*

*Beleza Mano* (1997)

Chaga da dor/ Chaga da dor/ Chaga da dor/ Chaga dá/ Chaga dá/ Chaga dá/ Chega/ Chega/ Chega/ Chega da chaga da dor/ Chega da chaga da dor/ Chega da chaga da dor/ Chega/ Chega/ Chega/ Chega/ Chega/ Chega

O mesmo *ethos* agressivo com o discurso do outro que identificamos em “Chaga” se apresenta também na canção “Respeitem meus cabelos, brancos”<sup>68</sup> de Chico César, mencionada anteriormente. Este discurso-alvo (o racista) é uma particularidade na produção do referido artista, que se deve muito provavelmente à sua experiência pessoal. Nesta canção, o enunciador capta o dizer popular “respeite os (meus) cabelos brancos” (utilizado no sentido de reivindicar respeito aos idosos), redimensionando-o com o propósito de criticar o discurso racista de forma direta, como ele próprio declara (“chegou a hora de falar/ vamos ser francos”). Ele faz uma espécie de auto-afirmação, exigindo o respeito do seu co-enunciador e o direito à liberdade de ser quem ele é, aspectos representados na canção pela forma como o enunciador afirma usar o cabelo: “se eu quero pixaim, deixa/ se eu quero enrolar, deixa/ se eu quero colorir, deixa/ se eu quero assanhar, deixa/ deixa a madeixa balançar”. O mesmo discurso racista é tratado de forma semelhante em “Alma não tem cor” (de André Abujamra, gravada por Chico César) e “Filá” (composta pelo próprio Chico César).

A agressividade do *ethos* da vertente nordestina da Geração de 90 pode ser identificada também em “Quadro negro”<sup>69</sup>, de Lenine e Carlos Rennó. Essa canção, que também é um exemplo da preocupação social que se pode perceber no *ethos* do posicionamento, o enunciador descreve um “quadro negro” que vê em sua realidade:

no sub-imundo mundo sub-humano/ aos montes, sob as  
ponte, sob o sol/ sem horizonte, no infortúnio/ sem luz no fim do  
túnel, sem farol/ sem-terra se transformam em sem-teto/ pivetes  
logo se tornam pixotes/ meninas, mini-xotas, mini-putas/ de  
pequeninas tetas nos decotes.

---

<sup>68</sup> **Respeitem meus cabelos, brancos**

*Chico César*

Respeitem meus cabelos, brancos (2002)

Respeitem meus cabelos, brancos/ chegou a hora de falar/ vamos ser francos/ pois quando um preto fala/ o branco cala ou deixa a sala/ com veludo nos tamancos/ cabelo veio da África/ junto com meus santos/ benguelas, zulus, gêges/ rebolos, bundos, bantos/ batuques, toques, mandingas/ danças, tranças, cantos/ respeitem meus cabelos, brancos/ se eu quero pixaim, deixa/ se eu quero enrolar, deixa/ se eu quero colorir, deixa/ se eu quero assanhar, deixa/ deixa, deixa a madeixa balançar.

<sup>69</sup> **Quadro negro**

*Lenine e Carlos Rennó*

Falange Canibal (2002)

No sub-imundo mundo, sub-humano/ aos montes, sob as pontes sob o sol/ sem ar, sem horizonte, no infortúnio/ sem luz no fim do túnel, sem farol/ sem-terra se transformam em sem-teto/ pivetes logo se tornam pixotes/ meninas, mini-xotas, mini-putas/ de pequeninas tetas nos decotes/ quem vai pagar a conta?! quem vai lavar a cruz? O último a sair do breu, acende a luz/ no topo da pirâmide tirânica/ estúpida, tapada minoria/ cultiva viva como a uma flor/ a vespa vesga da mesquinha/ na civilização, eis a barbárie/ é a penúria que se pronuncia/ com sua boca oca, sua cárie/ ou sua raiva e sua revelia/ quem vai pagar a conta? Quem vai lavar a cruz?! o último a sair do breu, acende a luz/ o que prometeu não cumpriu/ o fogo apagou/ a luz se extinguiu.

Depois de descrever este quadro, o enunciador indaga: “quem vai pagar a conta? / quem vai lavar a cruz?” e se refere aos que estão no “topo da pirâmide tirânica” como uma “estúpida e tapada minoria”, que cultiva a mesquinha. Como se pode observar, a agressividade do *ethos* está marcada na própria seleção vocabular, na linguagem direta através da qual o enunciador descreve as cenas citadas. Esse efeito na letra é reforçado na forma como Lenine canta essa canção, num tom baixo e quase falado.

O discurso alheio é tratado não só com agressividade, mas também com irreverência, sobretudo nas canções de Zeca Baleiro. É o que se observa, por exemplo, em “Bienal”<sup>70</sup>. Esta canção é um repente sobre a obra de arte moderna, gravado com Zé Ramalho que, segundo Zeca Baleiro, haveria rebatizado “Bienal” de “A peleja da matéria desmaterializada”. O título pensado pelo cantor e compositor paraibano provém, segundo consta no encarte do CD “Vô imbolá”, do tema de uma bienal que aconteceu em São Paulo, em 1996: “A desmaterialização da obra de arte no fim do milênio”, que teria inspirado a composição. O enunciador descreve suas obras de arte, feitas a partir das mais estranhas “matérias”: “um quadro com moléculas de hidrogênio/ fios de pentelho de um velho armênio/ cuspe de mosca pão dormido asa de barata torta”, uma “psicodélica baiana” pichada com dendê de vatapá, anáguas de viúva misturadas a “tampinhas de Pepsi e Fanta Uva/ um penico com água da última chuva/ ampolas de injeção de penicilina”. No decorrer dessa descrição, dois pontos de vista são ressaltados pelo enunciador: o de sua própria mãe que, como “leiga”, acha o trabalho do filho “mais estranho que o cu da jia”; e o de críticos de arte, para quem o trabalho pareceria “um barroco figurativo neo-expressionista/ com pitadas de art-nouveau pós-surrealista/ calcado na revalorização da natureza morta”. Esse contraste, em que a opinião especializada adquire tom de *nonsense* (quem é capaz de entender o que ela quer dizer, nesta canção?), dá o toque de irreverência ao mesmo tempo

---

<sup>70</sup> **Bienal**

Zeca Baleiro

Vô imbolá (1999)

Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio/ Faço um quadro com moléculas de hidrogênio/ Fios de pentelho de um velho armênio/ Cuspe de mosca pão dormido asa de barata torta/ Meu conceito parece à primeira vista/ Um barroco figurativo neo-expressionista/ Com pitadas de art-nouveau pós-surrealista/ calcado na revalorização da natureza morta/ Minha mãe certa vez disse-me um dia/ Vendo minha obra exposta na galeria/ Meu filho isso é mais estranho que o cu da jia/ E muito mais feio que um hipopótamo insone/ Pra entender um trabalho tão moderno/ É preciso ler o segundo caderno/ Calcular o produto bruto interno/ Multiplicar pelo valor das contas de água luz e telefone/ Rodopiando na fúria do ciclone/ Reinvento o céu e o inferno/ Minha mãe não entendeu o subtexto/ Da arte desmaterializada no presente contexto/ Reciclando o lixo lá do cesto/ Chego a um resultado estético bacana/ Com a graça de Deus e Basquiat/ Nova Iorque me espere que eu vou já/ Picharei com dendê de vatapá/ Uma psicodélica baiana/ Misturarei anáguas de viúva/ Com tampinhas de pepsi e fanta uva/ Um penico com água da última chuva/ Ampolas de injeção de penicilina/ Desmaterializando a matéria/ Com a arte pulsando na artéria/ Boto fogo no gelo da Sibéria/ Faço até cair neve em Teresina/ Com o clarão do raio da Silibrina/ Desintegro o poder da bactéria

em que revisita uma velha questão: o que é arte? O enunciador continua o deboche do discurso vazio - aquele que, segundo o senso comum, de tão intelectual às vezes não diz nada - afirmando que, “para entender um trabalho tão moderno/ é preciso ler o segundo caderno/ calcular o produto bruto interno/ multiplicar pelas contas de água, luz e telefone”. O segundo caderno é o caderno de artes do jornal, onde a opinião dos críticos à qual ele se refere se localizaria, esmiuçando a arte para o público menos entendido, como a mãe do enunciador, por exemplo. Não bastasse o deboche da letra, também a melodia expressa essa característica do *ethos* do enunciador. A canção é um repente, ou seja, um gênero tipicamente nordestino, antigo, através do qual a cultura popular (muitas vezes de maneira debochada) é transmitida. Isso acaba conferindo um tom de autoridade à canção e parece nos remeter a uma crítica à distinção arte *versus* cultura popular (o repente faria parte desta última), na qual a segunda parece não receber o devido reconhecimento, sendo tomada de forma inferior. Nesta canção, no entanto, é pela cultura popular que a arte é abordada, e com deboche, apontando para uma inversão dessa hierarquia.

A irreverência crítica também pode ser percebida em “Bundalelê”<sup>71</sup>, de Lenine e Bráulio Tavares. Nesta canção, que tem como cenografia um desfile de escola de samba<sup>72</sup>, o enunciador, assumindo a figura de um puxador de bloco ou de escola de samba, comenta o caráter festivo do carnaval brasileiro, mas ironiza o lado alienante que essa festa pode ter, ao dizer: “aqui já tá tão bom, se melhorar não presta/ só falta consertar o resto da nação”. O advérbio **aqui** parece apontar, num primeiro momento, para o país, mas quando se ouve o verso seguinte, ele passa a ter um outro referente, que parece ser o lugar de onde o enunciador fala, ou seja, o desfile do bloco na época do carnaval. Daí, o verso “só falta consertar o resto da nação”, ganha um tom de criticidade, na medida em que traduz a festa do carnaval como um espaço/ tempo que suspende o real e com isso pode desviar a atenção dos problemas que o país vive.

---

<sup>71</sup> **Bundalelê**

*Lenine e Bráulio Tavares*

O dia em que faríamos contato (1997)

Chegou, chegou/ A nossa tribo é o tambor que acorda o carnaval/ Bebeu, sorriu, cantou.../ E organizou o cartel do alto-astral/ Você que nada e não morre na praia/ Você que é da gandaia, me diz/ Você que é do prazer/ Abra os seus olhos pra ver/ O lado iluminado do país/ O Rio de Janeiro continua rindo/ É fevereiro e o Suvaco ta na rua/ Até o Cristo lá do alto vem seguindo/ Abraçando o sol, até beijar a lua/ Aqui/ Qualquer tostão faz uma festa/ Aqui/ Qualquer maluco é cidadão/ Aqui já tá tão bom, se melhorar não presta/ Só falta consertar o resto da nação/ Valeu/ Lavar o verde e amarelo/ Valeu/ Atravessar noventa e dois/ Me beija/ Me dá um gole de cerveja/ E o resto deixa pra depois/ É bundalelê, é bundalalá/ Vou no vácuo do Suvaco/ Até onde me levar/ É bundalelê, é bundalalá/ Juntei a tribo/ E tô aqui pra anunciar/ Que o Suvaco chegou...

<sup>72</sup> A canção, um samba-enredo, começa como se o ouvinte a escutasse de longe. Aos poucos, como se o desfile do bloco (ou da escola de samba, não se sabe ao certo) citado na letra estivesse se aproximando do ouvinte, a canção fica mais “audível”. Este efeito de passagem é mantido até o final, quando a canção se encerra como se o bloco estivesse se afastando do ouvinte. Este, portanto, é colocado na posição de alguém que assiste ao desfile e acompanha o bloco passar.

A partir da análise destas e de outras canções do posicionamento, podemos caracterizar o *ethos* da vertente nordestina da Geração de 90, em primeiro lugar, pela sua heterogeneidade. Conforme pudemos observar, o sujeito deste posicionamento mostra-se aberto ao diálogo com diversas vertentes culturais. É o que se evidencia na diversidade de subgêneros musicais gravados (sambas, xotes, emboladas, *raps*, repentis, baladas, technos, bois, etc.); na regravação de canções (que via de regra recebem uma roupagem moderna) de arquienciadores do discurso litero-musical brasileiro, tais como Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga; nas citações, referências e alusões a elementos estrangeiros, reveladas quer no investimento cenográfico, quer no investimento lingüístico; nas referências a outros discursos, como o literário, o religioso e o discurso da arte, em geral.

Este diálogo é estabelecido a partir da perspectiva de universalização do regional e de apreensão do universal a partir do regional. Este é, no caso, o nordestino, uma das marcas que permitiu, conforme especificamos na metodologia, o recorte que fizemos, do qual resultou nosso *corpus*. A nordestinidade está presente em várias canções do posicionamento: “Sanfoninha”, “Feixe”, “Carinho de Carimbó”, “Paraíba, meu amor”, “Folia de Príncipe”, “Sirimbó”, “A força que nunca seca”, “Flor de mandacaru”, “Sem ganzá não é côco”, “Beradêro”, de Chico César; “Encantamento”, “No pano da jangada”, “Candeeiro encantado”, “O Marco Marciano”, “Que baque é esse?”, “Jack soul brasileiro”, “Relampiano”, “Leão do Norte”, de Lenine; “Pedra de resposta”, “Vô imbolá”, “Bional”, “Boi de haxixe”, “Ê boi”, “Drumembêis”, “A serpente”, “O parque de Juraci”, de Zeca Baleiro. Vale ressaltar que, como no investimento cenográfico, especificidades também existem no investimento ético: ele recebe feições particulares nas canções de cada um dos três artistas, conforme cada uma das origens destes.

Essa nordestinidade é envolvida de um espírito cosmopolita, que procura romper as fronteiras entre o nacional e o estrangeiro, sempre com a preocupação de não promover a substituição de uma identidade por outra, mas antes de constituir uma identidade plural, a partir de diálogos permanentes. Essa proposta é, até certo ponto, uma antropofagia em termos oswaldianos: busca-se devorar a informação nova, não importando sua origem, para reinventá-la em termos locais. Mas há também um desejo de ser deglutido pelo outro, sobretudo na produção de Lenine, conforme se pode observar em “Jack soul brasileiro”. Esse desejo é explicitado pelo compositor em entrevista à revista *Cult*<sup>73</sup>, quando ele afirma: “Não quero canibalizar, mas aglutinar. Canibal come e não deixa ser comido. Eu não. Me sampleiem, por favor!”.

<sup>73</sup> GIRON, Luís Antônio. “Brasil, I lobby you”. *Cult*, São Paulo, Ano V, n. 57, pp. 18-22, mai. 2002.

Discursos que apontem para o sentido contrário desta proposta, ou para qualquer tipo de alienação são tratados com agressividade, outra marca do *ethos* da vertente nordestina da Geração de 90. Essa agressividade pode ser percebida em canções como “Últimas palavras do anjo diluidor”, “Benazir”, “Dá licença, M”, “Filá”, “Respeitem meus cabelos, brancos”, de Chico César; “Ecos do ão”, “Umbigo”, “Quadro negro”, “Candeeiro encantado”, “Escrúpulo”, de Lenine; “Maldição”, “Piercing”, “Mundo Cão”, “Eu despedi o meu patrão”, de Zeca Baleiro.

O sujeito do posicionamento em questão também pode ser considerado um *bricoleur*, como entendido por Lopes (1996): ele faz colagens de elementos que remetem a objetos heteróclitos e realidades distintas. A bricolagem, responsável em muitas canções pela polifonia intensa nelas identificadas, serve de base para canções como “Piercing”, “Vô imbolá”, “Babylon”, “Bienal”, “Salão de beleza”, de Zeca Baleiro; “Papo cabeça”, “Dança”, “Espinha dorsal de mim”, “Experiência”, “A prosa impúrpura do Caicó”, “Saharienne”, de Chico César; “Encantamento”, “Sonhei”, “O marco marciano”, “meu amanhã”, “A rede”, “Acredite ou não”, de Lenine.

A preocupação estética revelada pelo investimento lingüístico e pela proposta de diálogo, que chega a levar o posicionamento até à música erudita alemã do século XVI (“Guru da galera”, Zeca Baleiro), não deixa de lado a preocupação social com as mazelas dos séculos XX e XXI. “Quadro negro”, de Lenine, “Aquidauana”, de Chico César e “As meninas dos jardins”, de Zeca Baleiro são alguns exemplos. Em Chico César, no entanto, notamos ainda mais uma preocupação específica com a situação social do negro. O discurso racista, como vimos, é tratado em suas canções com agressividade. Também podemos identificar peculiaridades nas produções de Lenine e Zeca Baleiro. Neste, a irreverência que, embora transpareça nas canções do posicionamento como um todo, é mais forte. Já em Lenine, um conceito de brasilidade, entendida a partir da heterogeneidade, ganha mais ênfase, embora, como observamos nas análises, a decantação dessa pluralidade também esteja presente na produção dos dois outros artistas.

É preciso destacar ainda que o *ethos* da vertente nordestina da Geração de 90 é marcado pela consciência crítica do fazer musical e de seu aspecto mercadológico. O número considerável de metacanções e de canções metadiscursivas que encontramos na produção deste posicionamento revela um nível de consciência do fazer musical e de preocupação estética que parece crescer dentro da Música Popular Brasileira desde a Bossa Nova.

Finalmente, gostaríamos de destacar mais dois aspectos do investimento ético em questão: a imprecisão e o desejo de liberdade. Essas duas características estão relacionadas com a heterogeneidade anteriormente comentada: liberdade para se posicionar de diversas formas, para dialogar com o outro; imprecisão exatamente por buscar o contrário da homogeneidade.

#### 4.4. Investimento lingüístico

Começamos por *O Parque de Juraci*<sup>74</sup>, de Zeca Baleiro, que inicia com uma dedicatória, a qual remete o ouvinte desde o início à mistura entre o estrangeiro e o nacional que o enunciador quer promover: “dedico esse techno-xaxado a Steven Spilberg e Genival Lacerda”. A canção é qualificada, no que diz respeito ao gênero musical, como um hibridismo entre um ritmo estrangeiro, o techno, e um nordestino, o xaxado. É dedicada a um cineasta americano famoso por filmes de ficção pioneiros em efeitos especiais, como *Jurassic Park*, aludido nesta canção (Stephen Spilberg); e a um dos mais emblemáticos nomes da música nordestina, que faz uma participação especial com Zeca Baleiro nessa gravação (Genival Lacerda).

O contraste entre o estrangeiro e o nacional e também entre o antigo e o moderno aparece na cenografia de *O parque de Juraci*. A personagem Juraci, de nome nordestino de origem indígena, convida o enunciador para ir a um parque. Ele aceita o convite e, vestindo seu “terninho engomado (temos aí uma palavra tipicamente nordestina), alisado, alinhado” vai com Juraci comendo no caminho “churrasquinho de charque” e tomando “suco de sapoti”. Mas para a sua surpresa, ao chegar no parque, ele encontra um elemento que lhe parece estranho ali: um *self-service*, americanismo que deixa o enunciador “puto”. É sobre esse parque que ele pergunta a Juraci: “Juraci que parque/ Juraci que parque Juraci/ que parque é esse que eu nunca vi”. A combinação dos vocábulos *Juraci*, *que* e *parque* produz uma seqüência fonológica que remete imediatamente ao filme de Steven Spilberg, *Jurassic Park*. Contudo, o título do filme não é pronunciado como no inglês, mas sim segundo

<sup>74</sup> **O parque de Juraci**

Zeca Baleiro

Por onde andaré Stephen Fry? (1997)

Juraci me convidou preu ir/ num parque mais ela lá em Birigüi/ e eu vesti meu terninho engomado/ alisado alinhado pra brincar com Juraci/ já no caminho/ eu comi um churrasquinho de charque/ e um suco de sapoti/ e foi ficando divertido pra caramba/ Juraci dançando samba/ enquanto eu lia O Guarani// mas lá chegando eu tive o maior susto/ e tentei a todo custo/ então crer no que vi/ no lugar do parque/ um self-service por quilo/ fiquei putto com aquilo/ e perguntei pra Juraci// Juraci que parque/ Juraci que parque Juraci/ que parque é esse que eu nunca vi/ Juraci que parque/ Juraci que parque Juraci/ quebrei o pau fiquei de mal com Juraci/ (juro por deus que odiei a Juraci)

padrões fonológicos da língua portuguesa: plurilingüismo interno e externo em um só jogo de palavras. Na medida em que evoca o primitivo, a referência ao filme *Jurassic Park* também contrasta com *self service*, algo característico da modernidade. O enunciador “quebra o pau” e “fica de mal” com Juraci por ela ter lhe levado a um parque como o que ele descreve. É através do enunciador que se percebe uma valorização do nacional ao lado de uma certa crítica ao estrangeiro, mais especificamente, ao americano, com o qual o enunciador não se identifica.

O plurilingüismo externo mistura-se ao interno em “Drumembêis”<sup>75</sup>, também de Zeca Baleiro. Esta canção tem como cenografia implicada uma *rave* nos “confins de Arapiraca”, que reúne personagens das canções de Luiz Gonzaga (Sá Josefina, Serafina, Orelina e Maricota) “arrepiano” no drumembêis. A fusão entre plurilingüismo externo e interno se dá no próprio título da canção: **drumembêis** é a forma foneticamente abasileirada de *drum&bass*, ritmo estrangeiro. Em contraste com este, o enunciador cita a embolada, ritmo nordestino, comparando-a com um outro ritmo estrangeiro, o *rap*: “embolada é quase rap/ rap é quase drumembêis”. A mistura entre dois ritmos de origens nacional e estrangeira é feita no final da canção, quando a melodia é quebrada para que seja introduzido um trecho da folia de reis: “Senhora dona da casa, vim cantar mais uma vez/ Deus lhe dê felicidade/ paz, amor e...” No final deste trecho a melodia é retomada pelo refrão: “drumembêis, drumembêis, drumembêis”.

Na mesma canção, o enunciador investe em duas variedades do plurilingüismo interno: a variedade nordestina - “eu também vou **me lascar**/ vou **me espalhar** no drumembêis”, “**metido a besta**”; e a linguagem jovem, urbana, atual, repleta de gírias, como a dos freqüentadores de *raves* - “entrar na onda”, “apavorar”, “arrepian” “ferrar-se”.

Ressalte-se ainda, sobre “Drumembêis”, a participação especial da cantora paraibana Elba Ramalho, um gesto enunciativo condizente com a nordestinidade que

---

<sup>75</sup> **Dumembêis**

Zeca Baleiro

Pet Shop Mundo Cão (2003)

É drumembêis drumembêis drumembêis/ todo mundo tá entrando/ na onda do drumembêis/ é drumembêis drumembêis drumembêis/ todo mundo apavorando/ na levada drumembêis// até Maricota desviou a sua rota/ desligou sua toyota/ e caiu no drumembêis/ Sá Josefina Serafina e Orelina/ todo mundo arrepiou/ e se lascou no drumembêis/ e eu também vou me lascar/ vou me espalhar no drumembêis// fiz uns biscate/ e comprei uma picape/ embolada é quase rap/ rap é quase drumembêis/ Tonho de Zefa endoidou/ tomou um êxtase/ e ficou metido a besta/ se ferrou foi pro xadrez// em Juazeiro Salgueiro e Petrolina/ a noite é uma menina/ Londrina num drumembêis/ tá todo mundo com medo do fim do mundo/ mas pior que o fim do mundo/ mas pior que o fim do mundo para mim/ é o fim do mês// tá todo mundo querendo rir para o mundo/ fingindo falar umbundo/ pra impressionar inglês/ fui numa rave/ nos confins de Arapiraca/ enfiei o pé na jaca/ cantei folia de reis// senhora dona da casa/ vim cantar mais uma vez/ Deus lhe dê felicidade/ paz amor e...

marca os investimentos ético, cenográfico e lingüístico da canção e que reforça a mistura do regional com o universal.

Também em outra canção de Zeca Baleiro, "Stephen Fry"<sup>76</sup>, observa-se o plurilingüismo externo, não só em expressões da língua inglesa, ou em expressões que fonologicamente remetam a esta língua, mas em versos inteiros em inglês: "Stephen may be feeling all alone/ Stephen never do this again/ come back home/ se correr o bicho pega Stephen/ se ficar o bicho come".

Esta canção, como explicado no encarte do CD, foi composta quando o autor leu no jornal sobre o desaparecimento do ator inglês Stephen Fry depois dele ter sido criticado, o que o levou a achar que seu trabalho como ator era um fracasso. Sendo assim, a referência à língua inglesa surge aqui não como um contraponto na valorização de um dialeto nacional ou como crítica ao estrangeiro. Uma possível explicação para os trechos em inglês desta canção está no fato de que, uma vez que o que a inspirou fora um ator cuja língua materna era justamente a inglesa, o compositor faz uso desta mesma língua para falar dessa solidão e dessa frustração experimentados por Stephen Fry, sentimentos que podem ser os mesmos de qualquer ser humano. Uma outra evidência de que a inserção do trecho em inglês é feita com este propósito e não como um contraponto na valorização de um dialeto regional, é o fato de que o trecho, diferentemente de nas outras canções observadas, é cantado na pronúncia inglesa.

O ditado popular que encerra a canção complementa conselho que o enunciador dá a Stephen: melhor não fugir, mas voltar para casa (*come back home*) já que não há saída: se correr o bicho pega, se ficar o bicho come. A palavra *come* é, aliás, particularmente trabalhada neste verso. Ela volta a remeter à língua inglesa não só porque é homógrafa ao verbo (*to*) *come*, mas também porque é inclusive pronunciada, na canção, como no inglês, de forma a quase rimar com *home*. Esta palavra acaba remetendo para duas palavras diferentes em português, sendo possível ler o mesmo sintagma de duas maneiras: se em português, "o bicho *come*" do verbo comer; se traduzido do inglês para o português, "o bicho *vem*".

*Jack soul brasileiro*, de Lenine, é uma outra canção na qual se observa o encontro entre plurilingüismo interno e externo, que aparece desde o título. Nele há três palavras:

---

<sup>76</sup> Stephen Fry

Zeca Baleiro

Por onde andaré Stephen Fry? (1997)

Por onde andaré Stephen Fry/ por onde andaré Stephen/ ninguém sabe do seu paradeiro/ ninguém sabe pra onde ele foi/ pra onde ele vai// Stephen may be feeling all alone/ Stephen never do this again/ come back home/ se correr o bicho pega Stephen/ se ficar o bicho come.

*Jack, soul e brasileiro.* *Jack*, nome próprio inglês que se junta a *soul* (e também a *som*, na própria letra da canção) fazendo lembrar foneticamente *Jackson do Pandeiro*, a quem Lenine faz homenagem explícita através da inserção de um trecho original de uma canção do referido arqui-enunciador, como observa Costa (2001, p. 340). Ainda sobre a palavra *Jack*, esta também remete, quando pronunciada segundo os padrões fonéticos da língua portuguesa (e é este o caso nesta canção), aos vocábulos *já e que*, utilizados juntos como expressão que indica motivo, razão.

*Soul*, palavra inglesa que significa *alma*, e que também dá nome a um gênero musical norte-americano, aparece aqui também com vários efeitos: além de remeter a Jackson do Pandeiro, como já foi comentado, torna-se homófona do verbo *ser* conjugado na primeira pessoa do singular (sou), quando pronunciada conforme os padrões fonéticos do português. Acrescente-se ainda o deslocamento semântico, semelhante ao de *come*, analisado anteriormente, com a conseqüente remissão à palavra *alma*, visando reforçar a valorização do fato do ser brasileiro (de corpo e alma) e da implicada atitude nacionalista (sem ser xenófobo), flagrada na intertextualidade que se verifica nos seguintes versos, retirados de “Chiclete com Banana” (Gordurinha / Almira Castilho), canção que faz parte, inclusive, do repertório de Jackson do Pandeiro, já aludido anteriormente:

Eu só ponho bebop no meu samba/ quando Tio Sam tocar no  
tamborim/ quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ quando  
ele entender que samba não é rumba/ aí eu vou misturar Miami  
com Copacabana/ chiclete eu misturo com banana/ e o meu  
samba vai ficar assim...

A proposta de diálogo que o enunciador coloca vale também para o cenário interno. Através da referência a outra canção de Jackson do Pandeiro, o enunciador ressalta a mistura de ritmos brasileiros praticada pelo arqui-enunciador citado: “Quem foi? que fez o **samba embolar** / ...que fez o **coco sambar**”. O enunciador diz também cantar dentro dessa mistura: “Eu canto pro rei da levada,/ na lei da embolada,/ na **língua** da percussão”, verso no qual há, inclusive, uma referência explícita à língua.

O falar nordestino, variedade lingüística geográfica (plurilingüismo interno), aparece, sobretudo, na inserção do fonograma de Jackson do Pandeiro e é curiosamente atualizado na primeira vez em que é citado na canção pela referência à atual moeda brasileira - o real: “Tião? - Oi/ Fosse? - Fui/ Comprasse? - Comprei/ Pagasse? - Paguei/ Me diz quanto foi?! - Foi quinhentos *reais*”

Esse mesmo falar nordestino aparece em “Relampiano”<sup>77</sup>, composição de Lenine e Paulinho Moska: “Tá relampiano, cadê neném?/ tá vendendo drops no sinal pra alguém”, versos nos quais é inserida polifonicamente a fala do nordestino que vai para o sul do país “tentar a vida” por lá e acaba encontrando a vida dura das favelas. A marca da fala nordestina está não só na seleção lexical (*relampear* ao invés de *relampejar*), mas também na forma de gerúndio do verbo utilizada, **relampeano**, em vez de relampeando. Esse falar nordestino pode ser visto, além de pelo ângulo da variedade geográfica, também pelo da variedade de estratificação social, num contexto de denúncia da situação marginalizada em que famílias como a de Neném vivem nos grandes centros urbanos do sul do país, como descrito na canção:

todo dia é dia, toda hora é hora, neném não demora pra se levantar/ mãe lavando roupa, pai já foi embora,/ e o caçula chora pra se acostumar/ com a vida lá fora do barraco (...)/ tudo é tão normal, todo tal e qual,/ neném não tem hora pra ir se deitar,/ mãe passando roupa do pai de agora,/ de um outro caçula que ainda vai chegar,/ é mais uma boca dentro do barraco,/ mais um quilo de farinha do mesmo saco,/ pra alimentar um novo João Ninguém,/ e a cidade cresce junto com neném.

Percebe-se ainda que a voz que denuncia apresenta-se neutra<sup>78</sup>. A norma padrão empregada aponta para o fato de que a voz que denuncia não é mesma de quem experimenta, no momento da enunciação, a situação denunciada. Trata-se de uma denúncia que vem de fora, de um enunciador que sente a necessidade de falar por esses “Nenéns”.

Observamos também nesta canção a presença de plurilingüismo externo através da citação em espanhol da frase de Che Guevara “‘hai que endurecer’ um coração tão fraco”, uma citação que remete a uma determinada posição ideológica em relação à situação vivida por determinada categoria social, a quem a canção refere.

---

<sup>77</sup> **Relampiano**

*Lenine e Paulinho Moska*

Na Pressão (1999)

Tá relampiano, cadê neném// tá vendendo drops no sinal pra alguém/ Tá relampiano, cadê neném/ tá vendendo drops no sinal pra alguém./ tá vendendo drops no sinal...// todo dia é dia, toda hora é hora./ neném não demora pra se levantar/ mãe lavando roupa, pai já foi embora./ e o caçula chora pra se acostumar/ com a vida lá fora do barraco./ “hai que endurecer um coração tão fraco,/ para vencer o medo do trovão,/ sua vida aponta a contramão// Tá relampiano, cadê neném? // tá vendendo drops no sinal pra alguém/ Tá relampiano, cadê neném/ tá vendendo drops no sinal pra alguém./ tá vendendo drops no sinal...// tudo é tão normal, todo tal e qual./ neném não tem hora pra ir se deitar./ mãe passando roupa do pai de agora./ de um outro caçula que ainda vai chegar,/ é mais uma boca dentro do barraco./ mais um quilo de farinha do mesmo saco,/ para alimentar um novo João Ninguém,/ e a cidade cresce junto com neném

<sup>78</sup> Voltamos a chamar atenção para o que consideramos neutralidade, conforme especificado na nota 33.

Uma outra canção na qual a neutralidade lingüística que observamos em “Relampiano” se evidencia também com um propósito de denúncia é “Paciência”<sup>79</sup>, de Lenine. A canção é uma reflexão sobre o “olhar e não ver” que domina a sociedade moderna da pressa, na qual figuras como a utilizada no encarte para ilustrar essa canção são ignoradas<sup>80</sup>. Percebe-se nesta canção um enunciador que, inconformado com o mundo que vê diante de si, questiona o enunciatário (“Será que é tempo que lhe falta pra perceber?/ Será que temos esse tempo pra perder?/ E quem quer saber/ A vida tão rara, tão rara”), procurando convencer de que o “isso tudo” ao qual ele se refere não é normal.

Muitas outras canções do posicionamento apresentam esta variedade lingüística: “Minha casa”, “Banguela”, “Fiz esta canção”, “Bandeira”, “Lenha”, de Zeca Baleiro; “Sonhei”, “O silêncio das estrelas”, “Quadro-negro”, “Escrúpulo”, “Encantamento”, “Mais além” de Lenine; “Pensar em você”, “Benazir”, “Céu negro”, “À primeira vista”, “Pétala por pétala”, “Antes que amanheça”, de Chico César, dentre outras. Estas canções são, em geral, ou canções românticas, de cenografias difusas ou canções que protestam sobre algo, seja o preconceito, pobreza, ou injustiça social, ou ainda refletem sobre algum aspecto da existência humana.

A língua espanhola é utilizada não só em “Relampiano”, como vimos, mas também em outras canções do posicionamento, tais como “Rosebud”, de Lenine, Salão de beleza, de Zeca Baleiro e “Nas fronteiras do mundo”, canção de Luís Pastor, musicada e versada por Chico César. Em “Rosebud”<sup>81</sup>, também o inglês está presente, no título da canção. Esta palavra significa botão de rosa, uma alusão à cantiga O Cravo e a Rosa, retomada aqui para contar uma estória que envolve dois personagens: o Verbo e a Verba. Um jogo de palavras

---

<sup>79</sup> **Paciência**

*Lenine e Dudu Falcão*

Na Pressão (1999)

Mesmo quando tudo pede/ Um pouco mais de calma/ Até quando o corpo pede / um pouco mais de alma/ A vida não pára// Enquanto o tempo acelera/ E pede pressa/ Eu me recuso, faço hora/ Vou na valsa/ A vida é tão rara// Enquanto todo mundo espera a cura do mal/ E a loucura finge que isso tudo é normal/ Eu finjo ter paciência/ O mundo vai girando cada vez mais veloz/ A gente espera do mundo, e o mundo espera de nós/ Um pouco mais de paciência// Será que é tempo que lhe falta pra perceber?/ Será que temos tanto tempo pra perder?/ E quem quer saber/ A vida é tão rara, tão rara/ Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma/ Mesmo quando o corpo pede um pouco mais de alma/ Eu sei./ A vida não pára.

<sup>80</sup> Na figura mencionada, vê-se um homem de meia-idade descalço, vestindo roupas velhas e sujas, carregando um saco na cabeça, sob um sol forte, figura representativa da condição de muitos brasileiros.

<sup>81</sup> **Rosebud (o verbo e a verba)**

*Lenine e Lula Queiroga*

Falange Canibal (2002)

O verbo saiu com os amigos/ pra bater um papo na esquina/ a verba pagava as despesas/ porque ela era tudo o que ele tinha/ o verbo não soube explicar depois/ porque foi que a verba sumiu/ nos braços de outras palavras/ o verbo afogou sua mágoa e dormiu/ o verbo gastou saliva/ de tanto falar para o nada/ a verba era fria e calada/ mas ele sabia, lhe dava valor/ o verbo tentou se matar em silêncio/ e depois quando a verba chegou/ era tarde demais/ o cadáver jazia/ a verba caiu aos seus pés a chorar/ lágrimas de hipocrisia/ rosebud/ Dolores e dólares.

conduz para o tema do relacionamento entre a arte e o mercado: tal qual o Cravo e a Rosa, o Verbo e a Verba têm uma discussão, o que leva a verba a sumir e o Verbo a se matar. Depois do suicídio, tudo o que a Verba tem a fazer é chorar “lágrimas de hipocrisia”. O refrão “Rosebud/ Dolores e dólares” dá uma pista para a identificação do tema e a palavra espanhola (que pode ser tanto o equivalente a **dores**, em português ou o nome próprio latino Dolores) condiz com o ritmo de salsa da canção, juntamente com a participação de Yerba Buena, cantando “ai que dolor, que dolor que me dá”.

Em “Salão de Beleza”, o espanhol aparece apenas num trocadilho que o enunciador faz ao comentar o que seu co-enunciador vai fazer no salão: “vem você me dizer que vai a um salão de beleza/ fazer permanente, massagem, rinsagem/ e outras **cositas mas**”, em que a palavra **mas** pode ser lida como o adjetivo plural **más** em português, qualificador do substantivo **coisas**.

Já em “Nas fronteiras do mundo”<sup>82</sup>, canção de Luís Pastor, musicada e interpretada por Chico César, a ocorrência de expressões em espanhol é bem mais abundante. Há na verdade uma alternância entre estrofes em espanhol e em português.

Há uma identificação do enunciador com trabalhadores latinos que deixam seus países para tentar a vida em outros países. As condições de exploração, pobreza e discriminação a que essas pessoas se submetem são comentada ao longo da letra: “sou tu, sou ele/ e muitos que nem conheço/ pelas fronteiras do mundo e no medo em seus olhos/ jogado à própria sorte/ e à ambição de poucos”. Os muitos que o enunciador nem conhece são referidos depois como “escravos do novo século”. Tal referência revela a opinião do enunciador de que assim como os povos latinos foram escravizados em nome da riqueza de poucos estrangeiros na época da colonização da América Latina pelas coroas espanhola e portuguesa, também os latinos de hoje vivem esta condição: “mano de obra barata/ sin contrato sin papeles/ sin trabajos e sin casa/ ilegales sem derechos/ legales sin palabra”. Trata-se aqui, como já destacamos, dos latinos espalhados pelo mundo, que vivem na

---

<sup>82</sup> **Nas fronteiras do mundo**  
(Em las fronteras del mundo)

*Luís pastor*

Sou tu, sou ele/ e muitos que nem conheço/ pelas fronteiras do mundo/ e no medo em seus olhos/ jogado à própria sorte/ e à ambição de poucos// soy tu. Soy él/ i muchos que aqui no llegan/ desperdigados del hambre/ despojados de la tierra/ olvidados del destino/ heridos de tantas guerras// sou tu, sou ele/ nós todos e todos eles/ escravos do novo século/ obrigados ao desterro/ desterrados pela vida/ condenados ao inferno// soy tu, soy él/ sou tu, sou ele// soy tu, soy él/ mano de obra barata/ sin contrato sin papeles/ sin trabajo e sin casa/ ilegales sin derechos/ o legales sin palabra// sou tu, sou ele/ e uma foto na carteira/ de onde te comem com os olhos/ três meninos e uma velha/ que esperam poder salvar-se/ com o dinheiro que não chega// soy tu. Soy él/ em el nuevo paraíso/ horizonte de grandeza/ de los que serán mas ricos/ construyendo su fortuna/ con la sangre de tus hijos// sou tu sou ele/ humano de muitas raças/ caldo de muitos sabores/ nas portas do futuro/ que nos nega seus favores// soy tu, soy él/ sou tu, sou ele.

ilegalidade em países ricos, na esperança de poder mandar dinheiro para “três meninos e uma velha” que deixaram em seus países de origem. Reforça esta interpretação o que parece ser uma notícia de jornal televisivo ou radiofônico inserido no final da canção, no qual uma repórter ou apresentadora relata o cancelamento e a recusa de vistos no exterior para brasileiros, especificamente os que moram na Grã-Bretanha. O plurilingüismo presente na canção está diretamente relacionado, como se pode ver, ao tema desta: português e espanhol aparecem aqui como as línguas destes povos que vivem na condição denunciada pelo enunciador. O ritmo de rumba no qual a canção foi musicada reforça o plurilingüismo externo presente nessa.

Ao lado do espanhol e do inglês, o francês é uma outra língua estrangeira que também aparece nas canções no posicionamento. É o caso da canção “Babylon”<sup>83</sup>, de Zeca Baleiro, cujo tema é o fosso que separa ricos de pobres. O francês aparece aqui em expressões e trechos como “viver a pão-de-ló e moët chandon”, “au reavoir ralé”, “finesse s’il vous plaît, mon Dieu, je t’aime glamour”, que são utilizadas pelo enunciador ao convidar o co-enunciador a ir para “Babylon”, onde tudo seria luxo e prazer:

baby, I’m so alone/ vamos pra Babylon/ (...) gozar sem se preocupar com o amanhã/ (...) comprar o que houver/ Manhattan by night/ passear de iate nos mares do Pacífico Sul/ (...) vem viver ao lado desse bom vivant/ vamos pra Babylon/ de tudo provar champanhe caviar/ scotch escargot rayban bye bye miserê

O francês é utilizado, juntamente com o inglês, nesta parte da canção em associação entre o tema (a riqueza, a vida de luxo) e o código de linguagem empregado pelas pessoas que fazem parte deste segmento da sociedade. Essas duas línguas, principalmente o francês, são normalmente associadas ao chique em nossa cultura.

Nos versos seguintes, no entanto, é o lado pobre da sociedade que é focalizado:

“Não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga/ não tenho dinheiro pra bancar a minha droga/ eu não tenho renda para descolar

---

<sup>83</sup> **Babylon**

Zeca Baleiro

Líricas (2000)

Baby, I’m so alone/ vamos pra Babylon/ viver a pão-de-ló e moët chandon/ vamos pra Babylon/ gozar sem se preocupar com amanhã/ vamos pra Babylon/ comprar o que houver/ au reavoir ralé/ finesse, s’il vous plaît mon Dieu je t’aime glamour/ Manhattan by night/ passear de iate nos mares do Pacífico Sul/ baby i’m alive like a rolling stone/ vamos pra Babylon/ vem viver ao lado desse bom vivant/ vamos pra Babylon/ de tudo provar champanhe caviar/ scotch escargot rayban bye bye miserê/ kaya now to me/ o céu seja aqui/ minha religião é o prazer/ não tenho dinheiro pra pagar a minha ioga/ não tenho dinheiro pra bancar a minha droga/ eu não tenho renda para descolar merenda/ cansei de ser duro vou botar minh’alma à venda/ eu não tenho grana pra sair com o meu broto/ eu não tenho roupa, por isso que eu ando roto/ nada vem de graça nem o pão nem a cachaça/ quero ser o caçador eu tô cansado de ser caça.

merenda/ cansei de ser duro vou botar minh'alma à venda/ eu não tenho grana pra sair com o meu broto/ eu não tenho roupa, por isso que eu ando roto/ nada vem de graça nem o pão nem a cachaça/ quero ser o caçador eu to cansado de ser caça”.

Observa-se que nesta parte o código de linguagem muda: além do plurilingüismo externo ser abandonado, o registro lingüístico muda, pois a linguagem passa a ser mais informal: “descolar”, “broto”, “roto”. A mudança no código de linguagem é acompanhada pela mudança no *ethos* do enunciador, que passa do rico, sofisticado e pretensioso ao indignado com sua condição sócio-econômica. Pode-se cogitar a mudança mesmo de enunciador e não apenas de seu *ethos*. Por outro lado, é possível também que tenhamos aí um mesmo enunciador que se traveste na primeira parte da canção, para falar de um sonho que é sentido por ele como real neste momento, ou para criticar essa desigualdade, ao contrastar logo adiante essa condição sonhada com a sua condição real.

Plurilingüismos interno e externo voltam a ser contrastados também em “Dança do papangu”<sup>84</sup>, de Chico César e Zeca Baleiro, com destaque para o vocabulário nordestino, nas palavras papangu<sup>85</sup> e imbalança, sendo que esta última palavra remete também a uma canção de Luiz Gonzaga, “Imbalança”. Além disso, há também a referência, mais uma vez, a elementos do cenário nordestino, como a palha do coqueiro, a sombra da jangada que, fazem parte textualmente também da canção “Imbalança”. A dança do papangu é valorizada pelo seu caráter de tradição, definida em oposição ao atual - ela “não é o tchan”, e pelo seu caráter de regionalidade/brasilidade em contraste com um outro estrangeiro, a banda irlandesa U2 - “nem U2”. Vê-se mais uma vez o encontro entre o plurilingüismo externo e o interno, com a valorização do segundo. Ambos estão também condensados no verso “dança lady diolinda”:

Lady (di) - {referência à princesa britânica} Olinda - {referência à cidade pernambucana}

Diolinda - a mulher do líder sem-terra José Rainha Jr.

Logo em seguida, há uma referência a uma Lady nacional: a cantora Lady Zu, da *dancing music* brasileira da década de 70.

<sup>84</sup> A dança do papangu

Chico César

Aos Vivos (1995)

Chega de tchururu/ chega de tchururu/ chega do interior a dança do papangu/ meu pai dançou/ hoje seu filho dança/ imbalança imbalança imbalança/ como a palha do coqueiro/ quando o vento dá/ como a sombra da jangada/ nas ondas do mar/ não é o tchan/ nem U2/ na dança do papangu/ dança lady diolinda/ dança lady Zu

<sup>85</sup> papangu sm 1 Reg (Pernambuco) pessoa que sai à rua mascarada ou com certa fantasia, no carnaval ou em reisados. 2 indivíduo atolcimado, molcirão. (*Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998)

Em “Beradêro”<sup>86</sup>, outra canção de Chico César, observa-se aspectos de plurilingüismo interno, a começar pelo próprio título da canção. **Beradêro** é uma palavra tipicamente nordestina usada como sinônimo de **matuto**. Aqui ela remete ao nordestino cujos olhos vê “tons tão sudestes”. Além da palavra **beradêro**, há outras também tipicamente nordestinas como **nortista** e a forma de gerúndio do verbo **cortar**, **cortano**. Há ainda uma referência ao Nordeste no verso “o beijo que vós me nordestes”, no qual o nome da região é aglutinado à forma verbal **destes**. Trata-se de mais uma canção que fala da saudade daquele que deixou sua terra natal para tentar uma vida melhor no sul do país. O tom melancólico da letra é acompanhado na melodia pela tristeza do aboio.

Além das variedades geográficas e sociais que observamos quando falamos sobre plurilingüismo interno, verificamos também variedades ligadas a situações de comunicação em duas canções de Zeca Baleiro: “Heavy metal do Senhor”<sup>87</sup> e “Kid Vinil”. Na primeira aparece a linguagem de uma juventude que se identifica com o rock, evidenciada por palavras, expressões ou até orações inteiras, como: **cara, pega fogo, rolam** os festivais, som **maneiro**, vou **rolar** um **som pesado**, trombetas **distorcidas** e harpas **envenenadas**, o mundo inteiro **vai pirar**.

É interessante perceber a presença “deslocada” do discurso religioso nesta canção. A crença na separação entre céu e inferno, Deus e o Diabo, o bem e o mal é trabalhada na linguagem do *rock*, através de um vocabulário que pouco tem a ver com o religioso. A “competição” entre Deus e o Diabo (o bem o mal) é também enfocada, assim como no discurso religioso. Contudo, esse enfoque se dá em termos de competição pelo mercado da música: o diabo toca *cover* das canções celestiais, tentando imitar Deus, fazendo festivais no inferno. Mas é o som pesado de Deus, com harpas (ao invés de guitarras!)

---

<sup>86</sup> **Beradêro**

Chico César

Aos Vivos (1995)

Os olhos tristes da fita/ rodando no gravador/ uma moça cozendo roupa/ com a linha do Equador/ e a voz da santa dizendo: o que é que eu tô fazendo/ cá em cima desse andor/ a tinta pinta o asfalto/ enfeita a alma do motorista/ é cor na cor da cidade/ batom no lábio nortista/ o olhar vê tons tão sudestes/ e o beijo que vós me nordestes/ arranha céu da boca paulista/ cadeiras elétricas da baiana/ sentença que o nortista cheire/ e os sem amor os sem teto/ os sem paixão sem alqueire/ no peito dos sem peito uma seta/ e a cigana analfabeta/ lendo a mão de Paulo Freire/ a contenteza do triste/ a tristeza do contente/ vozes de faca cortano/ como o riso da serpente/ são sons de sins não contudo/ pé quebrado verso mudo/ grito no hospital da gente.

<sup>87</sup> **Heavy metal do Senhor**

Zeca Baleiro

Por onde andaré Stephen Fry? (1997)

O cara mais underground que eu conheço é o diabo/ que no inferno toca cover das canções celestiais/ com sua banda formada só por anjos decaídos/ a platéia pega fogo quando rolam os festivais// enquanto isso Deus brinca de gangorra no playground/ do céu com os santos que já foram homens de pecado/ de repente os santos falam ‘toca Deus um som maneiro’/ e Deus fala ‘agüenta vou rolar um som pesado’// a banda cover do diabo acho que já tá por fora/ o mercado tá de olho é no som que Deus criou/ com trombetas distorcidas e harpas envenenadas/ mundo inteiro vai pirar com o heavy metal do Senhor.”

paradoxalmente “envenenadas”, que atrai o mercado, som que seria o original, já que feito pelo criador e apenas imitado pelo Diabo em seus *covers*.

Além disso, há marcas de plurilingüismo externo evidenciadas por palavras como *playground*, *underground* e *heavy metal*. O *playground* aparece como parte do cenário do céu, onde Deus brinca de gangorra com os santos. Tem-se aí uma imagem um tanto subvertida do céu, que seria normalmente associado a uma paisagem natural e não à artificialidade de um *playground*.

Já em “Kid Vinil”<sup>88</sup>, canção que traz no próprio título uma referência ao roqueiro da década de 1980, considerado vanguarda na época, está presente a linguagem da computação, chamada à canção para falar do moderno, inclusive de um dos modos modernos de divulgação do discurso litero-musical: o CD, em oposição aos antigos bolachões de vinil. Assim, palavras como *delete*, *fax*, *internet*, *megabytes* e *PC* aparecem ao longo do samba de partido alto (o passado, o tradicional!) que é também classificado como *high-tech*, dedicado a Martinho da Vila e a Bill Gates. Esta dedicatória faz lembrar aquela de *Parque de Juraci*, em que estão presentes plurilingüismo interno e externo a um só tempo: Martinho da Vila como representante do samba e Bill Gates, como figura emblemática da computação - o tradicional e o moderno, o nacional e o estrangeiro misturados desde o princípio da canção. Mais uma vez, versos em inglês são também inseridos na canção condizendo com a própria linguagem da computação, quase toda adaptada, mas não traduzida, do inglês: “time is money God is dead/ have you a nice dream”, todas frases-clichê. Tais versos, pronunciados em sotaque bem nordestino, numa valorização dessa variante, remetem ao sonho americano: *money*, um dos elementos, afinal de contas, envolvidos na prática discursiva litero-musical.

É interessante perceber que a globalização aparece na letra desta música caracterizada também pelo acesso a línguas estrangeiras, permitido pela Internet. A informática é tratada como uma espécie de religião, na qual a figura de Deus é substituída pela de Bill Gates : “com a graça de Bill Gates/ salve a globalização.”

Finalmente, além de Zeca Baleiro, também Chico César faz uma referência ao cinema americano em *A prosa impúrpura do Caicó*, já comentada aqui quando do estudo

<sup>88</sup> **Kid Vinil**

Zeca Baleiro

Por onde andaré Stephen Fry? (1997)

Kid vinil quando é que tu vai gravar CD/ kid vinil quando é que tu vai gravar CD// tecnologia existe/ pra salvar o homem do fim/ se estiver triste/ delete a tristeza assim/ time is money God is dead/ have you a nice dream// acessando a Internet/ você chega ao coração/ da humanidade inteira/ sem tirar os pés do chão/ reza Pai-nosso em hebraico/ filosofa em alemão/ descobre que o Michael/ deu chilique na televisão// milhares de megabytes/ abatendo a solidão com a graça de Bill Gates/ salve a globalização/ se o homem já foi à lua/ vai pegar o sol com a mão/ basta comprar um PC/ aprender o ABC da informatização.

do investimento cenográfico. Conforme já observamos, boa parte das referências às cenografias do nacional e do estrangeiro ficam por conta do código de linguagem empregado na canção. Este é caracterizado pela presença de plurilingüismo interno e plurilingüismo externo segue em expressões como: “pé de xique-xique”, “pé de flor”, “relabucho”, de um lado; e “videogame”, “highcult”, “Oh! Shit” (num interessante paralelo com “oxente!”, interjeição muito usada no nordeste do Brasil, cuja origem, especula-se, pode estar na expressão inglesa “oh! shit”, da qual teria derivado por semelhança fonológica) e “cashecoeur”, de outro.

Em suma, o investimento lingüístico da vertente nordestina da Geração de 90 apresenta marcas de plurilingüismo interno e o plurilingüismo externo, que aparecem, em geral, juntos em uma mesma canção. O plurilingüismo externo se apresenta através de expressões, frases ou até mesmo trechos inteiros em inglês (predominantemente), espanhol e francês. O inglês é utilizado quando há referência à cultura americana, em canções cujos temas são, principalmente: a) o estabelecimento de um diálogo entre a cultura/ a canção brasileira e outras culturas, dentre as quais a americana está incluída; b) a crítica à incorporação alienada do estrangeiro. Algumas vezes, a língua é utilizada em trocadilhos lingüísticos, remetendo para o mundo moderno, onde esta língua é tida como a principal língua de comunicação. É o caso de “Kid Vinil”, “Nega tu dá no coro”, “As meninas dos Jardins”, “Hacker”, “Piercing”, de Zeca Baleiro; “Pedra de Resposta”, de Zeca Baleiro e Chico César; “Dança”, “You, Yuri”, e “Tambor”, de Chico César, “Candeeiro Encantado”, de Lenine.

Já o espanhol é empregado como referência a uma identidade latino-americana nas canções de Lenine e Chico César, e como denúncia de uma condição histórica, social e econômica desfavorável aos povos da América Latina, nas canções de Chico César. Nas de Zeca Baleiro não identificamos esta preocupação. Além disso, a língua espanhola é utilizada apenas em uma canção (“Salão de Beleza”) muito mais como um trocadilho com uma expressão da língua portuguesa, manifestação do lúdico tão comum em suas canções, do que como sinal de protesto ou de demarcação de identidade.

Por outro lado, apenas em Zeca Baleiro aparece a língua francesa, conforme pudemos observar na canção “Babylon”, na voz de enunciador que fala de sua condição social privilegiada.

Quanto aos falares internos, o que predomina é o nordestino de forma que esta variedade e os elementos desta cultura são valorizados - principalmente em contraste com o estrangeiro - o que condiz com a especificidade do *ethos* nordestino que particulariza a

produção desta vertente da Geração de 90. Verificamos também que a relação entre o tradicional e o moderno que se verifica no investimento cenográfico também se reflete na linguagem utilizada nas canções, seja através de referências a elementos da tradição, seja através de vocabulários específicos, tais o da computação e outras tecnologias modernas (“Kid Vinil”, “O Hacker”, de Zeca Baleiro, “Marco Marciano”, de Lenine, “Antes que amanheça”, “Paraíba meu amor”, de Chico César, dentre outras); um vocabulário jovem e atual, identificado sobretudo pelo uso de gírias (“Guru da galera”, “Piercing”, “Heavy Metal do Senhor” de Zeca Baleiro, “Na pressão”, “Acredite ou não”, “Etnia caduca”, de Lenine, “Filá”, “papo cabeça”, “mama África”, de Chico César). Tanto o plurilingüismo interno como o plurilingüismo externo são verificados, predominantemente, no nível da palavra e do sintagma. Por vezes, mais de um sentido são condensados em uma única seqüência, que reúne, freqüentemente, aspectos de ambos os tipos de plurilingüismo. Isto é conseguido, sobretudo, através do trabalho com o nível fonético da língua portuguesa em relação ao mesmo nível da língua estrangeira, no caso, o inglês. A “neutralidade lingüística” predomina, como já ressaltamos anteriormente, em canções românticas ou cujos temas variam de protestos a reflexões a existência humana. O efeito dessa preferência pela neutralidade lingüística é que a posição do lugar de fala do enunciador dessas canções (nordestino, brasileiro, de hoje, de ontem, etc.) não é marcada pelo código de linguagem em geral porque, para a abordagem daquele assunto, naquele momento essa marcação parece ser irrelevante.

## CAPÍTULO 6

### O TROPICALISMO E A VERTENTE NORDESTINA DA GERAÇÃO DE 90 DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS

Concluídas as análises discursivas do Tropicalismo e da vertente nordestina da Geração de 90, passemos agora à identificação de momentos em que o segundo posicionamento retoma o primeiro, buscando verificar como os investimentos de cada um se aproximam e também como eles se afastam. Decidimos considerar essa questão em um capítulo à parte devido à importância da detecção dessas relações como provas de que aproximações entre os dois posicionamentos não são mera coincidência, conforme comentamos no capítulo da fundamentação teórica de nosso trabalho.

Analisaremos, neste capítulo, canções específicas de ambos os posicionamentos em questão, com vistas a flagrar relações intertextuais e interdiscursivas. Em seguida, faremos comentários gerais baseados no que verificamos em nossas análises, através das quais os posicionamentos em questão foram descritos.

Começemos pela canção “Tubi Tupy”, de Lenine e Carlos Rennó, cuja letra está transcrita a seguir:

#### **Tubi Tupy**

*Lenine/ Carlos Rennó*  
(Na Pressão, 1999)

Eu sou feito de resto de estrelas  
Como o corvo, o carvalho e o carvão  
As sementes nasceram das cinzas  
De uma delas depois da explosão  
Sou o índio da estrela veloz e brilhante  
O que é forte como o jabuti  
O de antes de agora em diante  
E o distante galáxias daqui  
Canibal, tropical qual o pau  
Que dá nome à nação, renasci  
Natural, analógico e digital  
Libertado astronauta tupi  
Eu sou feito do resto de estrelas  
Daquelas primeiras depois da explosão  
Sou semente nascendo das cinzas  
Sou o corvo, o carvalho e o carvão  
O meu nome é tupi  
Guaykuru  
Meu nome é Peri  
De Ceci  
Sou neto de Caramuru  
Sou Galdino, Juruna e Raoni

E no cosmos de onde eu vim  
 Com a imagem do caos  
 Me projeto futuro sem fim  
 Pelo espaço num tour sideral  
 Minhas roupas estampam em cores  
 A beleza do caos atual  
 As misérias de mil esplendores  
 Do planeta de Neanderthal

O enunciador desta canção fala sobre sua identidade: sua origem, sua relação com o passado e com o presente e sobre aspectos de sua personalidade. Um verso em especial conecta esta canção a uma outra, através de uma alusão intertextual: “sou o índio da estrela veloz e brilhante”, trecho que retoma “Um índio”, de Caetano Veloso (Bicho, 1977). O artigo definido **o**, substituindo o indefinido **um**, da canção de Caetano, remete o ouvinte aos primeiros versos desta, que fala da chegada de um índio ao planeta Terra:

Um índio descerá de uma estrela colorida brilhante  
 De uma estrela que virá numa velocidade estonteante  
 E pousará no coração do hemisfério sul na América, num claro instante  
 Depois de exterminada a última nação indígena  
 E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida  
 Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

Virá

Impávido que nem Mohamed Ali  
 Virá que eu vi  
 Apaixonadamente como Peri  
 Virá que eu vi  
 Tranquilo e infalível como Bruce Lee  
 Virá que eu vi

O axé do afoxé Filhos de Gandhi

Virá

Um índio preservado em pleno corpo físico  
 Em todo sólido todo gás e todo líquido  
 Em átomos palavras alma cor em gesto em cheiro em sombra em luz em som magnífico  
 Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico  
 Do objeto sim resplandecente descerá o índio  
 E as coisas que eu sei que ele dirá, fará  
 Nem sei dizer assim de modo explícito

Virá...

E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
 Surpreenderá a todos não por ser exótico  
 Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio

A partir da identificação deste verso, uma leitura de “Tubi Tupy” que leve em consideração este diálogo torna-se possível. Percebe-se que há, em primeiro lugar, uma captação da cenografia de “Um índio”: o que é descrito pelo enunciador desta canção como um evento que acontecerá no futuro (um índio virá do espaço e “pousará no coração do hemisfério sul da América”, para dizer a todos o que sempre esteve óbvio) é presentificado em “Tubi Tupy”, ou seja, a cenografia desta canção é a própria vinda do

índio previsto na canção anterior. Desta forma, dois aspectos do investimento cenográfico do Tropicalismo e da vertente nordestina da Geração de 90 se identificam aqui: as cenografias de espaços abertos, sobretudo o espaço sideral<sup>89</sup>, muito presente nas canções de Lenine como um signo de comunicação com o outro, como vimos; e as cenografias em que elementos da tradição brasileira são misturados a elementos da modernidade: a figura do índio, nosso antepassado pré-colonial, colocado como um astronauta, ou seja, aquilo que é visto como símbolo do primitivismo é redimensionado por um olhar que nele vê avanço tecnológico. É preciso observar ainda a relação que se estabelece entre o nacional e o estrangeiro, aspecto marcante de ambos os posicionamentos, conforme verificamos nas análises. Esta relação vem marcada no título de “Tubi Tupy”, uma referência à parodização da famosa frase de Hamlet (to be or not to be: that is the question), feita pelo modernista brasileiro Oswald de Andrade: “tupy or not tupy: that is the question”. A relação com o estrangeiro nos posicionamentos em questão existe. Contudo, temos aí perspectivas diferentes, porque a incorporação deste elemento em cada um dos posicionamentos deu-se dentro de contextos distintos. No Tropicalismo, como vimos, o estrangeiro é chamado para a canção como forma de crítica, provocação e redimensionamento da tradição cultural brasileira. Já na vertente nordestina da Geração de 90, um questionamento como este está fora de cogitação, tendo em vista que o Tropicalismo já proporcionou esta conquista.

A Geração de 90, num contexto em que a assimilação do estrangeiro chegou ao ponto mesmo, em muitos casos, de uma assimilação passiva, visando sobretudo o mercado<sup>90</sup>, questiona esse tipo de assimilação e acolhe o estrangeiro numa perspectiva semelhante à antropofágica, conforme já discutimos quando tratamos do *ethos* misturando-o ao que é brasileiro, e é nesse gesto que os posicionamentos tropicalista e da vertente nordestina da Geração de 90 se aproximam. Além da “deglutição” do que é estrangeiro, esta vertente também quer se afirmar em relação a este: é o toma-lá, dá-cá proposto em “Jack soul brasileiro”, basicamente.

O Antropofagismo é, aliás, aludido na canção “Tubi Tupy” de diversas formas. Em primeiro lugar, no próprio título da canção, como já comentamos; em segundo lugar, na

<sup>89</sup> Pode-se conferir este investimento em canções como por exemplo “O marco marciano” e “O dia em que faremos contato”, ambas de Lenine e Bráulio Tavares. O trabalho gráfico do CD do qual essas canções fazem parte também retoma essa cenografia: personagens de histórias em quadrinho futuristas, com desenhos de naves espaciais, ilustração do planeta Terra no próprio CD, que, quando colocado na caixa, dá a impressão de que temos à nossa frente a imagem da Terra captada no espaço. Quando retirado o CD, sobre o mesmo fundo que parece uma foto do espaço sideral vemos a imagem de outros planetas do sistema solar.

<sup>90</sup> O mundo *pop* e suas fórmulas de sucesso são praticamente repetidas em português, a quantidade significativa de versões de músicas *pop* cantadas em inglês gravadas por artistas brasileiros, nas quais se conserva melodia e faz-se uma tradução da letra, muitas vezes perto do literal, é um sintoma disso.

captação de “Um índio”, o que indica que a assimilação da “filosofia” modernista da vertente, provavelmente, se deu via Tropicalismo; e também nas referências mesmo ao próprio *ethos* antropofágico, pelo que ele tem de comum com o *ethos* tropicalista, também claramente referido nos mesmos versos. Estas referências aparecem nos dois primeiros versos da segunda estrofe, quando o enunciador diz ser “*canibal, tropical*, qual o **pau/ que dá nome à nação**”.

O *ethos* tropicalista é retomado nesta canção no que ele tem de antropofágico, na sua liberdade para dialogar com o outro, inclusive com a tradição. Contudo, parece-nos que o diálogo estabelecido entre esta e a vertente nordestina da Geração de 90 de um lado, e entre a mesma e o Tropicalismo, de outro, são de natureza um pouco diferente. No Tropicalismo, o diálogo com a tradição se dá muito mais na perspectiva de crítica e deboche do que é cafona, numa demonstração do atraso do país. Já na Geração de 90, esse diálogo se coloca muito mais na perspectiva de retomada do antigo para valorizá-lo, sobretudo o antigo nordestino. Como vimos, a presença do Nordeste é muito forte nas canções dessa geração, enquanto não aparece com a mesma intensidade nas canções tropicalistas. Mas, voltando à captação do *ethos* tropicalista, há em “Tubi Tupy” também a mesma construção de uma identidade brasileira heterogênea que se verifica em “Um índio” e no investimento ético de ambos os posicionamentos como um todo. Na canção de Caetano Veloso, o índio já é caracterizado como uma entidade heterogênea: vem do espaço, como um astronauta; é “mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias”; e é comparado a três figuras também heterogêneas: de Muhammed Ali, americano cuja conversão ao Islamismo levou à mudança de nome, tem a qualidade de ser impávido; de Peri, figura indígena romântica construída por José de Alencar, que tem muito mais de guerreiro medieval europeu do que índio brasileiro, “o índio que virá” tem a paixão; de Bruce Lee, americano descendente de orientais, tem a tranqüilidade e a infalibilidade. O enunciador de “Tubi Tupy” capta este *ethos* voltado à construção de uma identidade heterogênea (neste caso, a sua própria identidade), não só na medida em que assume ser o mesmo índio de que fala a canção de Caetano Veloso, mas também quando reforça as características heterogêneas de si mesmo, retomando a figura de Peri, já referida na canção captada, dizendo-se ser “o de antes de agora em diante/ e o distante galáxias daqui”, canibal, tropical (o que por si só, já significa heterogeneidade, na medida em que esses dois posicionamentos se filiam a esta perspectiva), “natural, analógico e digital/ libertado astronauta tupi”, e ainda colocando-se como descendente de figuras indígenas históricas na cultura brasileira, ou mesmo como membro de tribos indígenas diferentes.

Vale ressaltar que no verso “libertado astronauta tupi”, encontra-se uma alusão intertextual à canção “Dois mil e um”<sup>91</sup>, de Rita Lee e Tom Zé, dois outros tropicalistas, gravada pelos Mutantes. Nesta canção, mais uma vez a heterogeneidade, o diálogo com o outro na construção de uma identidade, estão presentes, quando o enunciador diz ser “baiano e estrangeiro”.

É interessante observar também a alusão ao mito da Fênix, a ave que renasce das cinzas, que pode ser verificada nos versos seguintes: “eu sou feito de resto de estrelas/ como o corvo, o carvalho e o carvão/ as sementes nasceram das cinzas/ de uma delas depois da explosão”, parafraseados na estrofe seguinte em: “Eu sou feito de resto de estrelas/ daquelas primeiras depois da explosão/ sou semente nascendo das cinzas/ sou o corvo, o carvalho e o carvão”. As cinzas aqui podem ganhar a conotação do passado, de algo anterior ao presente do enunciador, do qual ele provém, que tornou sua existência possível. Ou mesmo de um certo “espírito” (que poderíamos chamar de *ethos*, um certo modo de ser) anterior ao enunciador, que renasce nele. Provavelmente trata-se aqui da identidade heterogênea afirmada na canção, ressaltada na Música Popular Brasileira, conscientemente, desde o Tropicalismo, que por sua vez já retomava em certo sentido a proposta modernista que, no entanto, voltava ainda mais no tempo, buscando na figura do índio a simbologia da atitude predatória que vai marcar, desde os primórdios de seu forjamento, a cultura brasileira da miscigenação. Essa atitude predatória é referida várias vezes por Lenine em suas entrevistas, assim como por Zeca Baleiro, embora não nos mesmos termos do artista pernambucano:

O que eu gostaria de dizer sobre o tropicalismo é que os caras fizeram muito numa época muito interessante do país. Estavam ali no momento certo, indelével, da história. *Mas tinham uma atitude predatória.* Se a gente for ver, as influências que sofremos são todas importadas. Todas chegaram com a colonização. Chegou africano, árabe, europeu, japonês, tudo por via da colonização. *Mas houve também uma coisa anterior à colonização, que é essa atitude predatória, o canibalismo, a*

---

<sup>91</sup> **Dois mil e um**

Rita Lee e Tom Zé

Mutantes (1969)

Astronauta libertado/ Minha vida me ultrapassa/ Em qualquer rota que eu faça/ Dei um grito no escuro/ Sou parceiro do futuro / Na reluzente galáxia/ Eu quase posso falar/ A minha vida é que grita/ Emprenha se reproduz / Na velocidade da luz/ A cor do sol me compõe/ O mar azul me dissolve/ A equação me propõe/ Computador me resolve/ Astronauta... / Amei a velocidade/ Casei com 7 planetas/ Por filho, cor e espaço/ Não me tenho nem me faço/ A rota do ano-luz/ Calculo dentro do passo/ Minha dor é cicatriz/ Minha morte não me quis/ Astronauta.../ Nos braços de 2.000 anos/ Eu nasci sem ter idade/ Sou casado sou solteiro/ Sou baiano e estrangeiro/ Meu sangue é de gasolina/ Correndo não tenho mágoa/ Meu peito é de sal de fruta/ Fervendo num copo d'água/ Astronauta...

*antropofagia, cujo primeiro registro foi feito não por um português, mas por um alemão*

**Hans Staden.**

Justamente porque não foi comido e, assim, pôde contar a história de que havia gente comendo gente. Esses paradoxos são a cara do Brasil. *A atitude predatória é genuinamente nossa, desta terra que a gente chama de Brasil. É uma atitude que reconheço não só no tropicalismo, mas também no Carlos Gomes, que fez um hino antropofágico e foi pra Itália compor nos moldes da linguagem européia, de igual pra igual.*

**Levou um Guarani pra lá...**

*É. É um Villa-Lobos, por exemplo, foi tão violento e predatório quanto o tropicalismo. Para mim a questão é a MPB – Música Predatória Brasileira – que todos fazemos. O Brasil está cheio de irrequietos, doidos e predadores, graças a Deus. (Lenine, in Palumbo, 2002, p. 67). (grifos nossos)*

Se a minha entrevista for a primeira do livro, pode começar com esta frase aqui: ‘quem inventou o tropicalismo não foi o Caetano e o Gil...’

**(Risos) Manda bala!**

‘Foi a Chiquinha Gonzaga.’ Ela já era tropicalista antes do tropicalismo. *O que eles fizeram foi dar nome a uma coisa que já existia na alma brasileira, um procedimento, uma atitude (...)* é preciso colocar as coisas no seu devido lugar: eles são geniais, importantíssimos. A onipresença deles às vezes pode ser prejudicial. Aliás, todo culto é nocivo. Mas não se pode negar a importância histórica deles – eles são foda! Agora, essa história de que, depois do tropicalismo, depois deles não surgiu mais ninguém, como diz a canção, é balela. *E tudo é evolução: eles estão aí porque existiu Noel, porque existiu Geraldo Pereira, porque existiu João Gilberto, e nós estamos aqui porque existiram todos esses e mais eles, e outros virão porque nós existimos. (Zeca Baleiro, in: Palumbo, 2002, p. 143) (grifos nossos)*

Esses depoimentos revelam a aproximação entre os posicionamentos que enfocamos, na medida em que os artistas reconhecem, como se pode observar, uma afinidade com princípios que regeram o Tropicalismo e que agora os regem.

Finalmente, cabe destacar a presença deste mesmo *ethos* na melodia de “Tubi Tupy”, na qual instrumentos de percussão como berimbau, surdo, tarol e chimbau dão um tom primitivista, que corresponderia à figura do índio referida na canção e ao que ela representa, são misturados a programações e *samplers* que dão um tom futurista à melodia, recuperando a referência ao aspecto futurista de “Um índio”, tornado contemporâneo em “Tubi Tupy”.

Passemos agora a uma canção de Zeca Baleiro, intitulada “As meninas dos jardins”, e vejamos que tipos de relações intertextuais e interdiscursivas podemos

identificar entre ela e “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. A seguir, a letra da canção de Zeca Baleiro:

**As meninas dos Jardins**  
*Zeca Baleiro*  
(Pet Shop Mundo Cão, 2003)

Abro a porta vejo a fumaça no asfalto  
O sol me cega eu sigo em frente  
Encaro o sol deixo meu rastro para trás  
O dia corre assim veloz  
O dia corre além de nós  
E eu vou me desviando das aeronaves  
Que aterrissam a todo instante  
Morrer já não parece novo, já não assusta  
Desço a Rua Augusta a 120 por hora  
Hi, hi Johnny, hi, hi, Alfredo  
Nada respira como antes, só o medo  
Vejo as meninas dos Jardins  
Belas com os seus jeans  
A riqueza é um alqueire  
Uma quadra na Oscar Freire  
Eu vi o mano Mano Brown  
Mandando um rap pra valer  
Eu vi o mano Mano Brown  
Vestindo gap na tv  
Cato no chão migalhas  
Do banquete dos que comem  
O que que ouve eu nunca mais ouvi chamar meu nome  
A rua é reta, a vida é torta  
Quem se importa  
Se eu vou morrer de sede  
Ou se eu vou morrer de fome  
O sol nas bancas de revista  
E na capa da revista  
Sombra, grana e água fresca  
Vejo novos ricos  
Vejo velhos pobres  
Não vi ninguém abrir a boca  
Mas ouvi o grito  
Deus! Misericórdia de nossa miséria  
Caravela de Cabral  
Morte e vida severina  
As meninas dos Jardins gostam de rap  
As meninas dos Jardins gostam de rap  
As meninas dos Jardins gostam de happy end  
Cantilenas do futuro  
Nas cidades sem futuro  
Orações ao vento preces sem destino  
Sangue no asfalto  
Ninguém é alto o suficiente  
Que não possa rastejar  
O meu boy morreu  
O que será de mim?  
Manda buscar outro correndo lá no Itaim

Se lembrarmos da cenografia de “Alegria, alegria”, repararemos que, assim como na canção tropicalista, a cenografia de “As meninas dos Jardins” é também a de um sujeito que caminha pelas ruas da cidade (no caso, São Paulo, dadas as referências ao bairro de Jardins, à Rua Oscar Freire, à Rua Augusta, o que, por outro lado nos remete a uma outra canção de Caetano, “Sampa”) e descreve o que vê, à medida que reflete sobre esta realidade. À primeira vista temos aí, portanto, uma captação de cenografia, com uma citação intertextual da canção “Alegria, alegria”, através do verso “o sol nas bancas de revista”. Contudo, existe uma diferença na forma como estas cenografias são apresentadas nas duas canções. Em “Alegria, alegria”, vemos um dia claro, de sol, que ilumina as bancas de revista e faz o colorido das capas saltar aos olhos do enunciador. O acompanhamento alegre da marchinha contribui também com a “leveza” da cenografia criada. No caso da cenografia de “As meninas dos Jardins”, essa leveza não está presente. O sol, nesta canção, não ilumina, mas “cega” o enunciador. Nas ruas onde ele caminha, “nada respira como antes, só o medo”<sup>92</sup>, vê-se sangue derramado no asfalto, novos ricos e velhos pobres. É uma “cidade sem futuro” que o enunciador tem diante de seus olhos, com ruas retas, mas vidas tortas, onde existe uma diferença gritante entre as meninas dos Jardins, ou seja, as filhas das classes média e rica, e aqueles que “catam migalha do banquete dos que comem”, que ouvem os *raps* do Mano Brown. A canção, aliás, é um *rap*, um gênero que tem sua origem nas camadas mais pobres da sociedade, e que serve, via de regra, ao protesto. A canção “As meninas dos Jardins” é um protesto, como se pode observar, contra as mazelas das cidades modernas, daí o gênero *rap*, que contribui ainda mais com o efeito de criar uma cenografia muito mais “cinzenta” (“abro a porta e vejo a fumaça no asfalto”) do que a de “Alegria, alegria”.

A pergunta que se põe, dadas estas observações, é: estaríamos diante de uma subversão de cenografia, em vez de uma captação? Não parece ser tão simples assim. Primeiro porque, embora aparentemente alegre, “Alegria, alegria” tem um quê de ambigüidade que se deixa perceber e permite questionar até que ponto a cenografia “colorida” não seria antes uma ironia. É preciso entender, primeiramente, em que contexto esta canção foi criada. Conforme afirma Favaretto (2000), “Alegria, alegria” aparece num tempo em que a canção popular voltava-se ao engajamento político e social, um posicionamento que, como vimos quando do estudo do investimento ético tropicalista, o

<sup>92</sup> Aqui, vale destacar a subversão do trecho original da canção jovem-guardista “Rua Augusta”, de Hervê Cordovil: “hi, hi, Jonhy, hi, hi, Alfredo/ quem é da nossa gang não tem medo”. O enunciador de “As meninas dos Jardins”, ao contrário do enunciador da Jovem Guarda, não se sente o Playboy (LOPES, 1997). Vivendo numa época em que a violência está tão presente no cotidiano, como ele mesmo afirma nesta canção, ele tem medo de andar nas ruas.

movimento vai questionar. A leveza de “Alegria, alegria” é uma dessas formas de ironização do discurso do outro, que acaba por neutralizar os problemas nacionais ou internacionais. Estes passam a ser vistos apenas como notícias:

a tranquilidade do acompanhamento dos Beat Boys e da interpretação de Cactano reforçava tal neutralização, surpreendendo um público habituado a vibrar com declarações de posição frente à miséria e à violência. Ambígua, a música de Cactano intrigava; em sua aparente neutralidade, as conotações políticas e sociais não tinham relevância maior que Brigitte Bardot ou a Coca-Cola, saltando estranhamente da multiplicidade dos fatos narrados. (FAVARETTO, 2000, p. 21)

O que parece acontecer em “Alegria, alegria” é aquela estratégia de desconstrução do discurso alheio através da aparente incorporação de um discurso que provoque o outro, observada por Lopes (1997) no *ethos* tropicalista. O sujeito tropicalista, como se pôde observar na análise de suas canções, não é um não-engajado, como faz parecer seu investimento ético. Além disso, a leveza de “Alegria, alegria” deve-se muito mais à liberdade que o seu enunciador quer proclamar (a liberdade de cantar uma canção como esta num contexto deste, de ir “contra o vento”, de assumir uma identidade heterogênea, enfim, de ser o que o tropicalista é), do que de uma cegueira de um enunciador que não vê a realidade à sua volta. Pelo contrário: tanto vê, que tem uma atitude crítica em relação a ela.

A cenografia desta canção é recuperada em “As meninas dos Jardins”, portanto, não diríamos de forma subversiva, uma vez que não se pode ler nessa interdiscursividade uma oposição ao Tropicalismo, porque não se trata de contrapor um discurso engajado a um não-engajado. Também porque o discurso da vertente nordestina da Geração de 90 trabalha muito mais nos termos tropicalistas, ao não-separar o social da fruição estética do que nos da Canção de Protesto. Uma prova disso é a forma como “As meninas dos Jardins” fala das mazelas dos grandes centros urbanos, ou seja, o código de linguagem aqui investido: colagens de referências e alusões intertextuais ou interdiscursivas, subversivas ou captativas, brincadeira com a sintaxe, a fonologia e a semântica da língua portuguesa e da língua inglesa<sup>93</sup>, a mistura de elementos antigos como a cantiga de bumba-meu-boi, parodiada no final da canção, e a cenografia urbana criada.

<sup>93</sup> É o que acontece nos versos “as meninas dos Jardins gostam de rap/ as meninas dos Jardins gostam de rap/ as meninas dos Jardins gostam de happy end”, nos quais a pronúncia da palavra *rap* em português (/’hé pi/), por semelhança fonética com a pronúncia da palavra *happy* em inglês (/’hé pi/), cria uma expectativa que é quebrada logo em seguida quando *rap* é substituído pela expressão *happy end*: espera-se que as meninas ricas dos Jardins gostem de um gênero de origem da periferia como o rap, mas aquilo de que elas realmente

Além de captar este aspecto do *ethos* tropicalista, o de não perder de vista a relação entre ética e estética, o enunciador de “As meninas dos Jardins” também é tropicalista quando critica a intermediação de objetos culturais, quais sejam, as capas da revista, que mostram “sombra, grana e água fresca”, em contraste com o que ele vê na realidade. Ele também investe no *ethos* tropicalista ao se mostrar irreverente e ao subverter outros discursos. Acrescente-se a isso o fato de que também como em “Alegria, alegria”, existe em “As meninas dos Jardins” um *ethos* de liberdade e de enfrentamento da realidade - verificado em outras canções de ambos os posicionamentos - como mostramos nas análises, quando o sujeito afirma “o sol me cega, eu sigo em frente” e a partir daí segue descrevendo o que vê nas ruas. O tropicalista vai contra a estética da época e contra as instituições que aprisionam o indivíduo; o sujeito da vertente nordestina da Geração de 90 segue contra a mídia que não estampa o cinza da realidade que ele constata e contra essa própria realidade, embora não sinta tanto espaço para fazê-lo (assim como o tropicalista não sentia, por outros motivos) tendo em vista que há medo nas ruas. Mesmo assim, esse sujeito segue em frente.

Além da captação de um *ethos* tropicalista, no que ele tem de livre, crítico, irreverente, *bricoleur*, desconstrutor do discurso alheio, engajado ética e esteticamente, há também captação de uma cenografia tropicalista de urbanidade, de modernidade (e também da tradição, tendo em vista a subversão da cantiga mencionada anteriormente), de espaços abertos e lugares de passagem, todos muito presentes nos investimentos da vertente nordestina da Geração de 90, e também uma captação do próprio código de linguagem tropicalista, como mostramos em nossas observações. Ressaltando-se que, cenografia e *ethos* são captados, mas com uma distinção que é a falta da leveza que marca a cenografia e o *ethos* originais captados. Uma falta que, contudo, não chega a configurar uma subversão.

Passemos agora à análise de uma canção de Chico César, “Reprocissão”<sup>94</sup>, que alude à cenografia de “Procissão”<sup>95</sup>, de Gilberto Gil. Embora anterior ao Gil tropicalista<sup>96</sup>,

---

gostam é o *happy end*, ou seja, o final feliz da ficção, provavelmente de novelas ou filmes de Hollywood, muito longe do quadro descrito pelo enunciador.

<sup>94</sup> **Reprocissão**

Chico César

Beleza Mano (1997)

Não se deixe enganar, mano/ Não vai cair maná do céu/ Nem pão nem peixe nem pastel/ Mas mande logo um cartão-postal/ Quando chegar no Nirvana/ Na terra que Jesus prometeu tem dor/ Tem que dar nosso suor/ Tem que dançar balé num pé só/ Tentar levar a pedra ao sopé/ E vê-la rolar pela montanha/ Voar só alado ou encantado pela cobra que rasteja pelo chão/ Não se deixe enganar, mano/ Semana que vem Deus dará/ O tempo de uma semana passar/ E o pássaro de giz que o mano é/ Em transe em terra entranha.

<sup>95</sup> **Procissão**

Gilberto Gil

esta canção será considerada válida aqui como mais um indício a favor de nossa hipótese, uma vez que, primeiramente, trata-se de uma canção composta por um dos líderes do Tropicalismo e, mais importante, veremos que existe uma captação do código de linguagem tropicalista.

Começamos pela cenografia. Em primeiro lugar, o próprio título da canção de Chico César aponta para a existência de uma relação entre as duas canções. O prefixo *re-* utilizado junto ao substantivo original indica uma retomada de “Procissão”, o que é reforçado pela alusão intertextual nos versos “voar só alado ou encantado/ pela cobra que rasteja pelo chão”, que remetem para os versos iniciais da canção de Gil: “olha lá vai passando a procissão/ se arrastando que nem cobra pelo chão”. Essa relação intertextual acaba implicando numa relação interdiscursiva, na qual “Reprocissão” capta em parte a cenografia de “Procissão”. Nesta, um enunciador observa uma procissão passar e, descrevendo-a para um co-enunciador, afirma

eu também tô do lado de Jesus, só que eu acho que ele se esqueceu/ De dizer que na Terra a gente tem/ De arranjar um jeitinho pra viver/ Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa pro sertão/ Que vai dar um vestido pra Maria, e promete um roçado pro João/ Entra ano e sai ano e nada vem, meu sertão continua ao Deus dará/ Mas se existe Jesus no firmamento, cá na Terra isso tem que se acabar

A procissão observada pelo enunciador da canção de Gil é captada como cenografia derivada na de Chico César. Nesta o enunciador também fala a um co-enunciador no sentido de alertá-lo para o mesmo tipo de discurso que prega o conformismo baseado no pensamento de que tudo “é porque Deus quis”, igualmente criticado em “Procissão”. Contudo, o enunciador de “Reprocissão” não está observando nenhuma procissão passar, o que indica que não necessariamente enuncie numa topografia nordestina, como dá a entender a cenografia da canção de Gil. Esse mesmo enunciador, aliás, faz uso de uma gíria urbana, ao se dirigir a seu co-enunciador: “não se deixe enganar, **mano**”. Isso possibilita supor que o enunciador se encontre numa topografia urbana ou

---

Gilberto Gil (1968)

Olha lá vai passando a procissão/ Se arrastando que nem cobra pelo chão/ As pessoas que nela vão passando acreditam nas coisas lá do céu/ As mulheres cantando tiram versos, os homens escutando tiram o chapéu/ Eles vivem pensando aqui na Terra/ Esperando o que Jesus prometeu/ E Jesus prometeu coisa melhor/ Pra quem vive nesse mundo sem amor/ Só depois de entregar o corpo ao chão, só depois de morrer neste sertão/ Eu também tô do lado de Jesus, só que acho que ele se esqueceu/ De dizer que na Terra a gente tem de arranjar um jeitinho pra viver/ Muita gente se arvora a ser Deus e promete tanta coisa pro sertão/ Que vai dar um vestido pra Maria, e promete um roçado pro João/ Entra ano e sai ano e nada vem, meu sertão continua ao Deus dará/ Mas se existe Jesus no firmamento, cá na Terra isso tem que se acabar

<sup>96</sup> Nesta época, o artista fazia muito mais Canção de Protesto do que o que veio a se chamar depois Tropicalismo. Pode-se dizer, inclusive, que a própria “Procissão” é uma canção de protesto.

que, pelo menos, ele tenha essa origem. Já o enunciador de “Procissão” tem um código de linguagem mais “neutro”, o que torna sua origem menos localizável espaço-temporalmente. Através dessas observações sobre os enunciadores de cada canção, pode-se perceber, igualmente, que há também uma captação, em parte, do *ethos* do enunciador de “Procissão”, no que ele tem de denunciador de um problema social e de crítico com relação ao discurso alheio. Contudo, e é aqui que a captação se dá de forma tropicalista, percebe-se no *ethos* do enunciador de “Reprocissão”, a mesma agressividade e deboche com os quais o discurso alheio é tomado, e o mesmo caráter *bricoleur* tropicalista, uma vez que o enunciador procede a colagens de referências diversas, tais como passagens bíblicas (“não vai cair **maná do céu**”; “nem **pão**, nem **peixe**, nem pastel”, citação de dois alimentos bastante simbólicos no discurso religioso, e alusão ao milagre da multiplicação dos pães; “na terra que Jesus prometeu/ tem dor tem que dar nosso suor”, subversão da promessa da terra prometida, onde os pobres sofredores teriam uma vida de recompensas, onde haveria alimento em abundância); mitologia (“tentar levar a pedra ao sopé/ e vê-la rolar pela montanha”, referência ao mito de Sísifo, segundo o qual este teria sido condenado ao trabalho inútil de, infinitas vezes, levar uma pedra ao topo de uma montanha, que rolava até a base novamente); ao cinema (“em transe em terra entranha”, alusão ao filme de Glauber Rocha, “Terra em transe”, que trata da corrupção política e do ludíbrio de pessoas pobres). Essa colagem de referências e alusões a diversas fontes e a discursos diferentes resulta numa linguagem que não é didática como a da Canção de Protesto e, particularmente, como a da própria “Procissão”, e revela uma preocupação estética aliada a uma preocupação ética que é característica do investimento ético tanto tropicalista como da vertente nordestina da Geração de 90, conforme vimos nas análises desses. Como essa preocupação estética acaba se revelando no código de linguagem investido por ambos os posicionamentos, podemos observar que há, em “Reprocissão” e em muitas outras canções da vertente nordestina da Geração de 90 que foram aqui analisadas, uma captação do código de linguagem tropicalista, no qual Gil viria a investir posteriormente. Esse código de linguagem é recuperado também e principalmente (porque é sobretudo este aspecto que nos permite verificar que não se trata de uma simples coincidência) no neologismo que dá título à canção de Chico César, mesmo processo utilizado por Gil, artista cuja canção é captada neste caso, quando ele grava os discos *Refazenda*, (1975) *Refavela* (1977), *Refestança* (1977) e *Realce* (1979). A “Reprocissão” de Chico César revela-se muito mais do que uma captação de “Procissão”, ela é um retorno e também uma releitura, com os olhos tropicalistas de um Gil posterior e com a

mente de quem vive um contexto que, embora não seja o mesmo, apresenta ainda alguns dos mesmos problemas. O da intermediação de discursos como o que é criticado em ambas as canções é um deles.

Um outro momento de captação interdiscursiva do Tropicalismo pela vertente nordestina da Geração de 90 é a metacanção (e também canção metadiscursiva) “Fiz esta canção”<sup>97</sup>, de Zeca Baleiro, na qual o enunciador reflete sobre sua posição no discurso lítero-musical, dirigindo-se a um co-enunciador (sua amada) na tentativa de convencê-la a ouvir a canção que ele está cantando e que foi feita só para ela. No entanto, sua tentativa não é bem-sucedida, porque, segundo ele, “ela só gosta de MPB” enquanto seu estilo é “puro *rock'n'roll*”, não é nem “Bossa Nova nem samba-canção”. Percebe-se que o enunciador faz referência a diferentes posicionamentos da Música Popular Brasileira e, ao dizer-se puro *rock'n'roll*, parece identificar-se com a Jovem-Guarda. No entanto, se observarmos mais atentamente, talvez possamos afirmar que o *ethos* que ele parece assumir nesta canção, de fato, é o tropicalista. O que nos leva a crer em tal afirmação é o procedimento que ele utiliza para tentar convencer seu co-enunciador: apesar de ela não gostar de *rock'n'roll*, é através de uma balada de *rock* que o enunciador a ela se dirige, dizendo no final da canção como que em tom de provocação e alerta: “meu bem, acorde, venha ver meu show”. Se levarmos em consideração o que as outras canções do posicionamento (como “Minha tribo sou eu”, “Eu sou meu guia” e “Nato”, por exemplo) evidenciam, no que diz respeito ao *ethos* caracterizado pela liberdade e pela heterogeneidade, o que, por si só, já é uma captação do *ethos* tropicalista, podemos pensar que o enunciador está na verdade tentando mostrar a sua amada que ela precisa ver seu show e saber que ele na verdade não é “puro, puro *rock'n'roll*” como ela acredita. Ele é sim isso e os outros posicionamentos ao mesmo tempo ou qualquer um deles. A heterogeneidade e a liberdade de transitar entre eles é uma de suas marcas. Ao proceder de tal forma, ou seja, aparentemente assumir um determinado *ethos* (o de jovem-guardista) para criticar o discurso do outro (neste caso, o daquele que, como o co-enunciador, é sectário e acredita que o enunciador está filiado a apenas uma determinada linha da música popular contra a qual se posiciona), acaba por significar a adoção de um *ethos* tropicalista.

---

<sup>97</sup> **Fiz esta canção**

Zeca Baleiro

Pet Shop Mundo Cão (2003)

Pra que que eu vou cantar/ Se você não vai escutar/ A voz do coração/ Deste compositor popular/ Não não vou chorar/ Se bem que eu tinha razão/ Mas isso não é Bossa Nova/ Nem samba-canção/ Só quero que você/ Seja minha ouvinte/ Mas você não me dá ouvidos/ Então é o seguinte/ Fiz esta canção/ Só pra você/ Mas pra quê?/ Se você gosta só de MPB/ E eu sou puro/ Puro *rock'n'roll*/ Com meus três pobres acordes/ Meu bem acorde/ Venha ver meu show

Este, conforme afirma Lopes (1996), tem como estratégia de crítica do discurso alheio a aparente incorporação do *ethos* do posicionamento criticado pelo discurso-alvo, como acontece em “Baby”, por exemplo, na qual o enunciador parece assumir o *ethos* jovem-guardista, com vistas a criticar posicionamentos nacionalistas na canção popular e na cultura, em geral. Algo semelhante acontece em “Geléia Geral”, na qual o enunciador assume o próprio discurso patriótico-ufanista de forma a ridicularizá-lo. Segundo Lopes (1996, p. 283),

é preciso sublinhar a persistência de uma distância crítica, mantida pelo tropicalista, em relação às vozes que convoca para compor seus discursos - sejam elas ufanistas ou nostálgicas, bacharelescas ou pop. O que, aliás, é coerente com o programa de denúncia da manipulação discursiva que anima o movimento.

Em “Nato”<sup>98</sup>, de Chico César, canção à qual nos referimos quando do estudo do *ethos* do posicionamento ao qual o artista em questão pertence, é uma outra metacanção e também canção metadiscursiva, na qual o *ethos* tropicalista é não só captado, mas também referido. Esta referência interdiscursiva dá-se através da menção do nome de um tropicalista: Torquato Neto, com o qual o enunciador de “Nato” afirma identificar-se, ao colocar-se numa posição indefinida, heterogênea, que seria, segundo ele, seu ponto em comum com o artista citado: “um Torquato Neto/ parte da Turquia para qualquer parte/ e faz dos estilhaços arte/ das fibras de aço som/ pois é/ **é de certa forma o que faço**”. O enunciador define sua música como “um punk inexacto”, fazendo referência a dois segmentos díspares do discurso lítero-musical brasileiro: a banda de rock Rato de Porão e a cantora Inezita Barroso. A inexactidão do “punk” do enunciador é entendida, através de tais referências, como a fusão entre o antigo e o moderno, o nacional e o estrangeiro. Trata-se de um aspecto característico, como vimos nas análises, tanto do Tropicalismo quanto da vertente nordestina da Geração de 90. Tal aspecto, ao ser referido desta forma nesta canção, torna ainda mais evidente o diálogo entre os dois posicionamentos.

Pelas citações, referências, alusões, sejam elas, intertextuais ou interdiscursivas, podemos perceber também que tropicalistas fazem parte da *archéion* da vertente nordestina da Geração de 90: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Os Mutantes, referidos de

---

<sup>98</sup> **Nato**

Chico César e Tata Fernandes  
Aos Vivos (1995)

Um poeta nato/ Um filho da ralé/ Um Torquato Neto/ Parte da Turquia para qualquer parte/ E faz dos estilhaços arte/ E faz das fibras de aço som/ Pois é/ É de certa forma o que faço/ Um punk inexacto/ Rato de Porão/ Uma Inezita Barroso/ Cantando Luar do Sertão/ Certamente/ A fê e o felátio/ O mel e o melaço/ O cangaço e o “om”/ Pois é/ É de certa forma o que faço/ O ser tao vai vir amar/ O mar vai revirar o ser tao

alguma forma nas canções que analisamos nesta seção e ainda outros artistas referidos na produção de Lenine, Chico César e Zeca Baleiro. Este, por exemplo, num gesto enunciativo, insere em sua canção “Flor da pele” um trecho de “Vapor Barato”, gravado por Gal Costa e composto por Wally Salomão e Jards Macalé, duas personalidades que estiveram também envolvidas com o Tropicalismo. Ambos, inclusive, são citados em uma outra canção de Zeca Baleiro, “Maldição”, na qual o enunciador se identifica com o *ethos* de maldito, associado não só a eles, mas também a poetas como Baudelaire e Poe. Lenine, por sua vez, insere em “Encantamento” um fonograma de uma canção de José Miguel Wisnik (autor que tem relações com os tropicalistas, tendo sido um dos que recebeu a dedicatória do livro de Caetano Veloso “Verdade Tropical”<sup>99</sup>), cujo estilo de cantar, especialmente neste trecho inserido, capta o estilo de Caetano Veloso. Todos estes são gestos enunciativos que apontam para uma aproximação entre os dois posicionamentos.

Resumindo nossas considerações sobre a interdiscursividade entre o Tropicalismo e a vertente nordestina da Geração de 90, diríamos que esses posicionamentos se aproximam da seguinte forma:

a) Investimento cenográfico

➤ cenografias principais – apresentam manifestos, metacanções que revelam uma consciência do fazer musical;

➤ cenografias derivadas – investem no contraste entre o antigo e o moderno, o nacional e o estrangeiro. No entanto, enquanto o dado antigo no Tropicalismo está mais associado ao cafona e ao deboche com o atraso cultural brasileiro, na vertente nordestina da Geração de 90 o antigo aparece numa perspectiva de valorização, sobretudo da cultura regional. O Nordeste, aliás, é muito freqüente como cenografia nas canções deste último posicionamento, mas não tanto no Tropicalismo. Para a vertente nordestina da Geração de 90, vale ressaltar, esse Nordeste não aparece como um dado isolado, mas sempre como um lugar no mundo, conectado a outros lugares e culturas. Não só o espaço rural nordestino é muito presente em suas canções, mas também o espaço urbano moderno, assim como no investimento cenográfico tropicalista. A cena englobante também é muito presente em ambos os posicionamentos, inclusive o cenário cultural e musical de cada época em que eles se situam. Observa-se também, nos dois posicionamentos em questão, o investimento em cenografias de espaços abertos e de lugares de passagem, normalmente condizentes

---

<sup>99</sup> O fonograma é da canção “Escito samba”, de Wisnik e Vadim Nikitin, gravada no CD do autor “São Paulo Rio”, de 2000. Registre-se também que Caetano Veloso participa cantando a canção “Assum Branco”, de José Miguel Wisnik, no disco deste último “Pérolas aos poucos”, de 2003.

com o investimento num *ethos* de liberdade. Por fim, tanto no Tropicalismo quanto na vertente nordestina da Geração de 90, identifica-se uma multiplicidade de cenografias derivadas, à primeira vista desconexas. Esse efeito deve-se ao procedimento muito comum em nos dois posicionamentos de proceder a colagens de referências, alusões e citações de fontes diferentes.

#### b) Investimento ético

Os sujeitos de ambos os posicionamentos revelaram-se em nossas análises:

- abertos ao diálogo com diversas linguagens (na música, na literatura, na TV, no cinema) e vertentes culturais (o regional, o universal, o nacional, o estrangeiro, o moderno e o antigo);
- descentralizadores; a favor de uma identidade musical e cultural heterogênea; antropofágicos neste sentido;
- não-dogmáticos;
- conscientes e críticos do fazer musical e do aspecto mercadológico da canção;
- agressivos ao lidar com o discurso alheio;
- livres;
- irreverentes;
- bricoleurs.

Cabe ressaltar uma marca de nordestinidade na vertente nordestina da Geração de 90, sempre entendida a partir de uma perspectiva regionalista não-fechada.

#### c) Investimento lingüístico

- os códigos de linguagem investidos por ambos os posicionamentos apresentam tanto plurilingüismo externo, como plurilingüismo interno, sendo este último mais forte no investimento da vertente nordestina da Geração de 90. No Tropicalismo, a variedade nacional mostra-se mais “neutra”;
- com relação ao plurilingüismo externo, o inglês está presente tanto no Tropicalismo quanto na vertente nordestina da Geração de 90 com vistas a fazer, na prática, o diálogo cultural que propõem. Contudo, esse investimento também se deve a propósitos diferentes em cada um dos posicionamentos: no primeiro, ele é utilizado com forma de provocação contra discursos “nacionalóides” da época; no segundo, ele é utilizado também como reflexão sobre o nacional, no sentido deste não ser visto

como inferior ao estrangeiro. Também o espanhol é comum aos códigos de linguagem dos posicionamentos em questão. Eles aparecem em canções que apontam, de alguma forma, para uma identificação entre os países da América Latina. De resto, o Tropicalismo também investe no latim, como vimos, que por sua vez não faz parte do investimento da vertente nordestina da Geração de 90. Esta, por sua vez, também investe, embora muito restritamente, no francês, cujas poucas utilizações servem a dois propósitos: realizar a proposta de diálogo com outras culturas e, de forma irreverente, tratar o discurso das classes ricas, em contraste com a situação das camadas mais pobres da sociedade;

- no que diz respeito ao plurilingüismo interno, o discurso da vertente nordestina da Geração de 90 revelou-se atravessado por modalidades diferentes de falares de ordem geográfica, de estratificação social e de níveis de língua, diversidade que condiz com sua proposta de pluralidade. Quanto ao Tropicalismo, vimos que há uma tendência à neutralidade, no que diz respeito a variedades geográficas, de estratificação social. Apenas no que diz respeito a variedades de níveis de língua, os posicionamentos em questão se aproximam, por investirem também numa linguagem jovem e urbana. Acrescente-se ainda que os códigos de linguagem dos posicionamentos, sobretudo no que diz respeito a um dos processos de construção das letras, a bricolagem, são investidos de forma a desautomatizar a escuta, tendo como resultado, muitas vezes, um aparente *nonsense*;

d) identificamos, na produção da vertente nordestina da Geração de 90, as seguintes relações intertextuais com o Tropicalismo: citação, referência e alusão. Não identificamos, ao contrário do que havíamos previsto, o pastiche, o que, no entanto não invalida nossas hipóteses, tendo em vista que as outras relações são suficientes para mostrar a existência de um diálogo entre ambos os posicionamentos;

e) identificamos as seguintes relações interdiscursivas: captação de *ethos*, código de linguagem e de cenografias;

f) localizamos na vertente nordestina da Geração de 90 os seguintes gestos enunciativos tropicalistas: estruturação das letras através de montagens cinematográficas, descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção; intervalos inusitados; inserção de ruídos, sons do cotidiano, tais como barulho de feiras, conversas, etc; mescla de

instrumentos tradicionais e populares com instrumentos modernos e eruditos, para enfatizar o contraste entre o antigo e o atual, o regional e o universal; pluralidade de ritmos executados.

## CONCLUSÃO

O objetivo central dessa pesquisa foi investigar a existência e a natureza de relações interdiscursivas entre a vertente nordestina da Geração de 90 e o Tropicalismo, tendo como base teórica a Análise do Discurso francesa, particularmente a linha desenvolvida por Dominique Maingueneau. Ao final de nossas análises, identificamos várias aproximações entre os investimentos cenográfico, ético e lingüístico dos posicionamentos em questão. Essas aproximações revelaram não se tratar apenas de coincidências, uma vez que, conforme demonstramos, há na produção da vertente nordestina da Geração de 90 momentos de referência, direta ou indireta, ao Tropicalismo. Essas referências podem ser identificadas através de relações intertextuais e interdiscursivas, conforme mostramos em nossas análises, nas quais também comentamos algumas descontinuidades entre os dois posicionamentos.

Esperamos que nosso trabalho tenha sido mais um passo em direção à compreensão do discurso litero-musical brasileiro. Mais especificamente, esperamos ter contribuído com o começo de estudos da produção de artistas que surgiram no cenário nacional nos últimos anos, não encarando esse tempo como um tempo em que nada de novo tem sido feito, no qual não estaria havendo produção significativa, mas sim como um tempo em que essa produção significativa dá-se de forma diferente, porque inscrita num contexto diferente.

Acreditamos que nossa pesquisa tenha contribuído também para reforçar a validade de princípios que norteiam a Análise de Discurso, tais como as noções de dialogismo, interdiscursividade e heterogeneidade, de forma a refletir sobre como esses princípios se aplicam a análises, especialmente no que diz respeito a um discurso em especial, que é o discurso litero-musical brasileiro.

Nosso percurso nos permitiu não só nos aprofundarmos nessa linha de pesquisa, como também nos levou à inquietação com questões metodológicas nela envolvidas como a identificação e o trato da heterogeneidade. A realização dessa pesquisa também nos proporcionou a percepção de que há um estreito relacionamento entre o que Maingueneau define como investimentos ético, cenográfico e lingüístico, conceitos que se mostraram de grande valia para a compreensão do funcionamento do discurso. Em nossas análises pudemos observar que cada um deles aponta para aspectos dos outros dois, tornando mais difícil uma separação didática deles e ainda mais complicada a abordagem de todos ao mesmo tempo.

Sentimos falta, neste percurso, de um conhecimento sobre música que, com certeza, teria revelado muito mais em nossas análises. No entanto, acreditamos que, mesmo assim, nosso estudo é valioso pelo que foi capaz de revelar com base nos aspectos que contemplou.

Para futuras pesquisas, pensamos que seja interessante investigar, como apontamos em nossa fundamentação teórica, a questão da heterogeneidade e da interdiscursividade, articulando melhor tais conceitos e investigando como eles se aplicam ao discurso litero-musical. Visualizamos também a continuidade dos estudos sobre a Geração de 90, com vistas a melhor caracterizá-la como um todo, inclusive buscando a identificação nela de um possível Neo-tropicalismo, assim como parece ser o caso da vertente que investigamos neste trabalho. Finalmente, pensamos que pesquisas em Análise do Discurso sobre a canção popular podem contribuir com a abordagem desse gênero do discurso em sala de aula, inclusive contemplando-se, nessa abordagem, uma proposta transdisciplinar, uma vez que a canção popular é, a nosso ver, um texto (em sentido amplo, para além do verbal) privilegiado para a promoção da interface entre disciplinas do currículo das escolas brasileiras como Língua Portuguesa, História e Artes, por exemplo.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. 6.ed., Lisboa: Presença/ Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Anablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Anablume, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. Tese de Doutorado. PUC – São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Alguns mo(vi)mentos históricos da canção brasileira numa perspectiva bakhtiniana.” (1998, no prelo).
- \_\_\_\_\_. *Posicionamentos no discurso lítero-musical brasileiro: descrição e análise*. Relatório anual de projeto de pesquisa. UFC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O primado da prática: uma quarta época da Análise do Discurso*. (No prelo)
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Ática, Série Princípios, 2003.
- LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som*. São Paulo: Pontes, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Analisando Discursos Constituintes” in: *Revista do GELNE*, vol. 2, nº 2, 2000. Tradução de Nelson Barros da Costa.
- \_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ORLANDI, Eni P. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: pontes, 2003.
- PÊCHEUX, Michel. “A Análise do Discurso: três épocas” (1983) in: GADET, F. HAK, T. *Por uma análise automática do discurso – uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: EDUNICAMP, 1987.

- PEIXOTO, Michael Viana. *Os investimentos interdiscursivos de Adriana Calcanhoto. Projeto de Dissertação*. UFC - Ceará, 2004.
- PERRONE, Charles. *Letras e letras da canção popular*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editora, 2000.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *A seleção lexical à luz da função poética em textos de Caetano Veloso*. Dissertação de Mestrado. UFC – Ceará, 1998.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Vozes, 1980.
- TATIT, Luiz. "Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XX" in: MATOS, Cláudia Neiva *et al* (org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Cancionista*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Canção*. São Paulo: Atual, 1987.
- TELLES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## SITES

- <http://www.caetanoveloso.com.br> . Site oficial de Caetano Veloso.
- <http://www.chicocesars.com.br> . Site oficial de Chico César.
- <http://www.gilbertogil.com.br> . Site oficial de Gilberto Gil.
- <http://www.zecabaleiro.com.br> . Site oficial de Zeca Baleiro.

## JORNAIS

- FILHO, Almeida Luciano. Paulinho Moska no Dragão. *O Povo*, Fortaleza, 15 ago. 1998. Caderno Vida & Arte, p. 1B.

## REVISTAS

- GIRON, Luís Antônio. "Brasil, I lobby you". *Cult*, São Paulo, Ano V, n. 57, pp. 18-22, mai. 2002.

## DISCOGRAFIA

- BALEIRO, Zeca. *Líricas*. Polygram, 2000.
- BALEIRO, Zeca. *Por onde andaré Stephen Fry*. Polygram, 1997.
- BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá*. Polygram, 1999.

BALEIRO, Zeca. *Pet shop mundo cão*. Universal, 2003.  
CÉSAR, Chico. *Aos vivos*. Velas/Universal, 1995.  
CÉSAR, Chico. *Beleza mano*. Velas/Universal, 1997.  
CÉSAR, Chico. *Cuzcuz-clã*. Polygram, 1996.  
CÉSAR, Chico. *Mama-mundi*. Universal, 2000.  
CÉSAR, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*. Universal, 2002.  
DISCO COLETIVO. *Tropicália ou panis et circensis*. Philips, 1968.  
GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. CDB/ Philips, 1968.  
LENINE e SUZANO. *Olho de peixe*. Velas, 1993.  
LENINE. *Na pressão*. BMG-Ariola, 1999.  
LENINE. *O dia em que faremos contato*. BMG-Ariola, 1997.  
LENINE. *Falange canibal*. BMG-Ariola, 2002.  
MUTANTES. *Mutantes*, Polydor, 1969.  
VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.  
VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Famous/ Philips, 1971.  
VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*. Philips, 1972.  
VELOSO, Caetano. *Transa*. Famous/ Philips, 1972.  
VELOSO, Caetano. *Jóia*. Phonogram/ Philips, 1975.  
VELOSO, Caetano. *Velô*. Polygram/ Philips, 1984.  
VELOSO, Caetano. *Bicho*. Famous/ Philips, 1977.