

CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E MUNDIALIZAÇÃO¹

Sylvia Helena Cyntrão
Universidade de Brasília

RESUMO: *Nesse artigo visamos a abordar as relações intersemióticas entre a palavra e a música, ressemantizadas pelas mudanças paradigmáticas do mundo contemporâneo. Pretende-se demonstrar o novo valor estético e cultural das letras poéticas dos compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas no Brasil e as relações do poético das representações com a cultura globalizada, em relação à identidade nacional, por meio do instrumental teórico da análise do discurso e da análise semiótica. A partir da instância de enunciação, mediadora, desvelam-se os universais semióticos e os produtos da história amalgamados nos signos. A partir dessa instância, serão demonstradas as configurações impostas pela nova ordem tecnocultural globalizadora.*

Palavras-chave: canção popular; Brasil; identidade nacional.

RÉSUMÉ: *Le dessein de ce travail est d'établir les relations intersémiotiques entre le mot et la musique, re-semantisés par les changements paradigmatiques du monde contemporain. Par le biais de l'instrument théorique de l'analyse du discours et de l'analyse sémiotique on relèvera les nouveaux valeurs d'ordre esthétique et culturelle des paroles poétiques des chansons, qui atteignent la création très variée des compositeurs les plus féconds des dernières décennies au Brésil, ainsi que les relations du cote poétique des représentations avec la culture mondialisée, par rapport à l'identité nationale. À partir de l'instance de l'énonciation, à caractère médiateur, on révélera les universels sémiotiques et les produits de l'histoire réunis dans les signes et l'on démontrera les configurations que le nouvel ordre technologique et culturel mondialisé imposent.*

Mots-clés: chanson populaire; Brésil; identité culturelle.

A letra poética da canção - gênero artístico híbrido que pressupõe a união de texto e melodia - é *locus* privilegiado de manifestação do imaginário.

Assim sendo, considera-se relevante a incorporação desse fenômeno cultural no escopo dos contemporâneos estudos literários. Sabe-se que o processo de criação poética se nutre tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e contextual e que determina a expressão estética. Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista que usa a palavra poética produz um discurso que é sempre a dialética das

¹ Resumo da Comunicação (aqui traduzido) apresentada em francês no 8ème Congrès International de Sémiotique em 12 de junho de 2004, na Université Lumière2, França, viabilizada pelo apoio da Finatéc.

práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas.

Buscar na letra poética da canção sentidos significa identificar as estruturas psicológicas e sociológicas significadas em sua semântica, já que, se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, e a construção do objeto poético subordina-se à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo.

O que este trabalho propõe é explicitar a posição dos textos da música popular no panorama da criação artística no Brasil, a partir da segunda metade do século XX. Como será demonstrado na seqüência, há uma plurivocidade de ícones determinantes do texto artístico, cujo desvelamento significa expor as relações subjacentes do ser humano com o contexto do real e com o mundo que o envolve.

O universo mental dos cidadãos brasileiros, emissores ou receptores, é constituído do que os fez sofrer nesta continuada construção como uma nação de passado colonial, que tem exposto em verso e prosa todos os atos humanos, poéticos, estéticos e políticos, de sua movimentação pelo reconhecimento de uma identidade social e cultural.

A ênfase da modernidade na comunicação pela linguagem volta a estabelecer pontes, no mundo da tecnocultura, entre a palavra e a música. Embora em sua ambivalência a poesia participe da arte musical, a escritura só vive quando se libera de toda companhia. Nesse movimento aparentemente paradoxal, a poesia também não existe se não se deixar nutrir dos tempos, espaços e características históricas e sociais em que é concebida.

A expressão "música popular" ainda provoca controvérsias, já que, em sentido amplo, engloba

a música folclórica e a música urbana. Enquanto a primeira seria manifestação anônima das classes populares, o mesmo não se dá com a segunda. No caso brasileiro criou-se mesmo uma sigla - MPB - que contempla somente a produção de uma "classe média", excluindo a música rural ou folclórica, e cujo criadores se utilizam de um instrumental teórico-musical para grafar e produzir suas canções. Tal caracterização não nos permite contrapô-la, então, à música erudita.

O fato de a música popular ser um produto de um complexo industrial ideológico, sem a "aura" do erudito, não basta para relegá-la como objeto de estudo nas academias. Se assim fosse, também muitos romances publicados em folhetim pela imprensa, no século XIX, como os de José de Alencar ou os de Dostoiévski, não mereceriam fazer parte do patrimônio cultural universal.

A importância destas reflexões se deve ao fato de que a música popular urbana, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, tem tido papel fundamental na formação da identidade cultural e na sua abertura, pela mídia que utiliza, para o mundo global.

No Brasil, a canção existe há três séculos, tendo se configurado por influência dos elementos fundantes da nacionalidade, a maior parte advinda dos colonizadores portugueses em formas folclóricas. Em seguida, tem-se a contribuição africana com as danças de roda e uma significativa influência no ritmo e na marcação sonora. Do índio temos menos, mas cumpre identificar o ritmo discursivo.

Além dessas três influências de base, a canção brasileira recebeu contribuições, entre muitas outras, sobretudo da espanhola, com os boleros; da italiana, por intermédio da ópera; da francesa, com

as cantigas de roda e, contemporaneamente, a americana, pelo jazz, e as do Caribe, com a rumba e a salsa.

Que nexos podemos, a partir daí, estabelecer, pela existência de uma manifestação musical popular urbana em relação à voz do homem das cidades e à realidade social que, desde que surgiu, é a base de seu conteúdo? Nesta sociedade tão diversificada, reunião de várias culturas, o estudo e pesquisa do que dizem alguns dos cancionistas mais representativos dessa diversidade cultural urbana pode nos levar a uma discussão que visa à prospecção dos sentidos identitários da pós-modernidade.

Após o período colonial, no Brasil, já no século XIX, com a irrupção do nacionalismo político do primeiro reinado e do romantismo literário, apareceu a modinha seresteira, inaugurando um novo sistema de criação, hoje muito difundido: a parceria. Estabelecia-se a união profícua dos poetas românticos eruditos, com seu interesse explícito pelas manifestações "do povo", com os músicos populares.

No século XX, na década de 60, no Brasil, a canção popular apresenta-se francamente valorizada pela via da letra poética e parte significativa da sociedade, confrontada com violentas ações impostas pelo regime militar pós-1964, elege a canção como porta-voz de seus anseios e sua revolta.

No âmbito cultural, os festivais universitários foram os grandes divulgadores das canções que veiculavam o protesto dessa camada social. Assim, letras em tom épico transformam-se em hinos contra-ideológicos, tais como "Pra não dizer que não falei de flores", de Geraldo Vandré, e propiciaram a abertura para a valorização do trabalho estético com a palavra na canção. Artistas de dupla expressão - já que são músicos e poetas a um só tempo - merecem especial destaque a partir desta época: são eles Chico

Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e -o hoje Ministro da Cultura no Brasil -Gilberto Gil.

Segundo o crítico Anazildo Vasconcelos Silva, a canção popular era um setor tipicamente paraliterário até ocorrer a invasão poética da geração de 1960, já que a análise das letras de até então indicam em sua maior parte uma natureza linear da mensagem, a falta de questionamento de sua significação, a evocação fácil e a sentimentalização como forma de evasão.

Depois da efervescência dos anos da década de 1960, a década de 1970 permanece sob a censura dos aparelhos repressores da ditadura, cujo auge ocorreu entre 1973 e 1974. O conagraçamento das séries literária e musical, no qual houve intensa discussão teórica em entrevistas, ensaios e livros, aproximou a poesia do cânone da letra poética e valorizou esta última como uma sobre-determinação do projeto poético brasileiro.

Estava descoberto o novo canal possível de manifestação da poesia: a canção. Aí nasceram novos poetas e para aí migraram muitos dos poetas ditos tradicionais, como Ferreira Gullar e Vinícius de Moraes.

Para a cultura literária brasileira, 1968 foi um ano chave. Ano em que Caetano Veloso lançou o manifesto tropicalista com a proposição poética do sincretismo, antecipando a reciclagem do projeto poético brasileiro que marcou a década de 1970 e resgatando as origens da ruptura estética modernista, ocorrida no Brasil no ano de 1922.

Em relação à evolução da lírica nacional, pode-se dizer que o projeto poético brasileiro a "naturaliza" artística e culturalmente por meio do processo de ruptura com a tradição importada e de integração da tradição nativa. Para exemplificar, tome a letra de "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso,

que apresenta uma montagem diversificada de imagens, em associações inusitadas de ícones diferenciados da pós-modernidade mundial. Vejamos o que diz:

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 e ou nas mãos / eu quero seguir vivendo amor / eu vou. / Por que não? Por que não?

A melodia de Caetano livra a música brasileira de seu sistema fechado e a abre para a experimentação (as guitarras elétricas misturam-se aos berimbau na performance melódica), enquanto que a letra se constrói sobre o fragmentário e a dispersão da realidade urbana, em um grande caldeirão transnacional e, portanto, trans-cultural, que é o "coração do Brasil" (mencionado na letra), nutrindo-se de elementos externos (norte-americanos, italianos, franceses) ao País: "espaçonaves/ Cardinales; bomba/ Brigitte Bardot; coca-cola; telefone, televisão".

A lírica brasileira - a canônica e a não-canônica- sempre trilhou o veio político. Política como forma de reflexão sobre as grandes questões sociais que envolvem a um tempo as ações individuais e as ações coletivas, identificando o indivíduo em seu momento histórico, contextualizando-o, denunciando forças e fraquezas e abrindo espaço para uma autocrítica poderosa.

A canção tornou-se um fenômeno cultural complexo, como veículo de expressão do imaginário popular, que desliza do subjetivo para o coletivo e vice-versa. Embora se saiba que a extensão global do sentido produzido por uma canção seja inatingível pelo instrumental da análise literária, o que se propõe é destacar o elemento literário da canção - a letra - e observá-la culturalmente com todas as suas implicações temáticas lingüisticamente motivadoras.

A questão é ainda polêmica no meio universitário e, por isso, instigadora de pesquisa. A título de exemplo dessa relação que se vem desenvolvendo em nível intertextual, é relevante lembrar o aproveitamento de mitos nacionais e mundiais pelo compositor Caetano Veloso. Tomo como exemplo a canção "**Um índio**":

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 **Muhammad 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 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 não sei
dizer assim de um modo explícito
Virá
Impávido que nem Muhammad 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
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.

O índio Peri, personagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar, será uma das referências de Caetano numa projeção de futuro de uma nação não nomeada mas que podemos inferir ser o Brasil: "(...) coração do hemisfério sul na América". As características deste índio, "impávido/apaixonado/tranquilo/infalível" são ressignificadas pelas figuras legendárias de Muhammad Ali, Bruce Lee e... **Peri**. Dos três, Peri é o único personagem de ficção, mas aqui retratado, pela aproximação com os dois outros, como ser real. E este índio que "virá" e "surpreenderá a todos não por ser exótico" mas pelo fato de ter guardado uma força-física e espiritual em "estado oculto", não percebida em

seu tempo (...) "terá sido o óbvio", já que este ser tão especial "mais avançado que a mais avançada das tecnologias" só "virá" depois de "exterminada a última nação indígena". Caetano Veloso retoma o mito indígena da nacionalidade brasileira, Peri, e o coloca ao lado dos maiores ícones da "luta" no século XX. No entanto, o texto de Caetano não reitera simplesmente um ufanismo nacionalista, mas o atualiza, quando "denuncia" o massacre das nações indígenas e a sua inutilidade, já que o **índio** sobreviverá, seja por sua mística ou por sua cultura para sempre incorporada, já que dela fundadora, à identidade brasileira: "Um **índio preservado** em pleno corpo físico/Em todo sólido todo gás e todo líquido/Em átomos palavras cor em gesto em cheiro em sombra em luz em som magnífico."

Estas analogias, tanto na poesia do cânone quanto nas letras de canções, explicitam uma relação dialética entre a vida nacional e a expressão criada por ela¹.

Assim, palavra poética e a melodia, juntos ou separadamente, têm funcionado como veículo de transformação e de afirmação de uma sociedade que busca novos paradigmas, inclusive externos a sua formação cultural.

Os cinco séculos de dependência política não podem ser desvinculados das reflexões sobre dependência cultural, já que as ideologias emanam justamente dessa relação do indivíduo em sociedade.

As letras cantadas abrem à possibilidade de uma crítica da História, capaz de apropriação, expropriação, desierarquização e desconstrução dos valores culturais tradicionais e alheios, não só com o

1. Cyntrão S; Chaves, X. *Da Paulicéia à Centopéia desvairada*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1999.

objetivo de transformá-los e adaptá-los às necessidades locais e temporais ("trans-culturaçã" ou "trans-valoraçã"), mas também usando-os como fontes de renovaçã.

Tendo chegado à parte final desta exposiçã, cabe agora retomar algumas premissas.

Coube à sãrie de vanguardas no sãculo XX revalorizar a natureza aproximativa e correlacionai da arte poãtica e a reaproximar das artes sonoras e visuais. Assim, a estãtica modernista fez a poesia descer da "torre de marfim", em que durante algum tempo esteve, inserindo-a no momento presente e impregnando-a dos sentidos revelados na inter-relaçã do homem, com a sua verdade e a histãria, pela forçã mediadora do mito, entendido como a macrometãfora do simbãlico.

Considerou-se que a canção popular urbana constitui uma etapa de manifestaçã do Modernismo brasileiro, integrando seu percurso lãrico, pois a geração poãtica de 1960 não pãde participar da sãrie literãria, por esta estar tomada pelas vanguardas, que desenvolviam uma proposta puramente experimental de mentação lãrica sobre a linguagem.

Como a arte não caminha são com a linguagem e se articula a partir de dois pãolos, a linguagem e a realidade, sendo que nem uma nem outra é literãria por natureza, era necessãrio que o Modernismo, esgotado com as vanguardas na mentação lãrica da linguagem, completasse seu esgotamento com a mentação lãrica da realidade, que ocorreu sobretudo com a atuação dos artistas da MPB.

Foi explicitado o fato de, no Brasil, o cancionista ter tido um papel fundamental na construçã da identidade cultural brasileira. Assim, demonstrou-se como as letras poãticas das cançães tornaram-se o veãculo artãstico por excelãncia da ex-

pressão do imaginãrio popular coletivo.

A anãlise textual aqui proposta privilegia o pensamento transversal e vale-se, em seu bojo, do conceito de mitoanãlise de Gilbert Durand, detectando os mitos e temãticas condutoras da obra dos cancionistas, bem como a recorrãncia dos mitos e sua ressignificaçã, em relação à obra de poetas do cãnone.

A identificaçã dos elementos inter-relacionados visa à abertura dos possãveis sentidos sãciohistãricos dos textos analisados, pela via lingãüística do desvelamento das imagens, partindo do pressuposto de uma imanãncia semãntica intra e intertextual. Esta determinaria, assim, a base das reflexães interpretativas, devendo ser considerada como ponto de partida para as constituiçães de sentido suscitadas pela incidãncia dos fatores sociais, polãticos, éticos e histãricos poeticamente codificados.

O estudo comparativo da obra poãtica de cancionistas e poetas do cãnone literãrio pode revelar o imaginãrio recorrente na literatura, tanto como expressão do eu-lãrico subjetivo quanto de um grupo social situado e contextualizado pelos mãltiplos fatores culturais que informam o signo poãtico.

Acredita-se, assim, conseguir uma leitura com alcance mais amplo do valor artãstico do texto literãrio, na sua articulação latente com a Histãria.

Nesse sentido, compreende-se o texto poãtico como uma rede de relaçães voltadas para o mundo. O que é preciso ressaltar é o perfil do ser cultural brasileiro que pode ser configurado a partir desse olhar mãltiplo: o ser cultural metaforizado, em construçã e desconstruçã permanentes no imaginãrio coletivo, depositr rio do passado colonial, do presente de auto-reconhedmento e das sementes do futuro

projetadas a um só tempo sobre si e para além de suas fronteiras geopolíticas.

Pode-se afirmar que o sujeito histórico que hoje identifica a nação apresenta-se multifacetado, mas não está fragmentado, pois foi harmonizado pela reconstrução mítica na expressão literária. O estudo do texto poético da canção, depositário do inconsciente coletivo, propicia a demonstração de como os mitos presentes nas manifestações literárias são apropriados e tematizados, desarticulando as estruturas vigentes, dessacralizando a arte e contagiando o dizer poético pela auto-referenciação e pela hétéro-referenciação.

O mito do brasileiro indolente, presente na matriz importada da literatura brasileira, foi substituído pela imagem do brasileiro consciente. Consciente de seus fracassos e de suas conquistas, de seu espaço histórico e de sua missão referenciadora da nacionalidade. Os cancionistas brasileiros espelham em suas letras poéticas esse ser cultural pós-moderno em sua abertura eclética e enriquecedora, para si mesmos e para o mundo.