

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

LARISSA FOSTINONE LOCOSELLI

***De rocks, murgas e maracatus: o fazer musical e a construção do
“local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século.
Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e
Chico Science & Nação Zumbi (Brasil)***

São Paulo
2019

Versão Corrigida

LARISSA FOSTINONE LOCOSELLI

**De *rocks*, *murgas* e maracatus: o fazer musical e a construção do
“local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século:
Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e
Chico Science & Nação Zumbi (Brasil)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

São Paulo
2019

Versão Corrigida

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L819r Locoselli, Larissa Fostinone
De rocks, murgas e maracatus: o fazer musical e a construção do "local" sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil) / Larissa Fostinone Locoselli ; orientador Adrián Pablo Fanjul. - São Paulo, 2019.
304 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Análise do Discurso. 2. Música Popular. 3. Neoliberalismo. 4. Português do Brasil. 5. Língua Espanhola. I. Fanjul, Adrián Pablo, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

LOCOSELLI, Larissa Fostinone.

Título: De *rocks*, *murgas* e *maracatus*: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil).

Aprovada em: 19/06/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

Instituição: FFLCH-USP

Não Votante

Assinatura: _____

Profa. Dra. Neide Therezinha Maia González

Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Profa. Dra. Andreia dos Santos Menezes

Instituição: UNIFESP

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado

Instituição: UFSCar (IEB)

Julgamento: Aprovado

Assinatura: _____

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Larissa Fostinone Locoselli

Data da defesa: 19/06/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Adrián Pablo Fanjul

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/08/2019



(Assinatura do (a) orientador (a))

À memória de Dionildes Paolini Fostinone

AGRADECIMENTOS

Longe de afirmações demagógicas, esta tese simplesmente não existiria sem o apoio de uma lista de nomes que, para minha sorte, é longa.

Em primeiro lugar, agradeço a confiança, a paciência e o entusiasmo do orientador desta pesquisa, Prof. Adrián Pablo Fanjul, com quem nos últimos anos tive o prazer de conviver e, então, observar, com extrema admiração, como o compromisso acadêmico e político podem se aliar à afetividade, à camaradagem e à generosidade.

Agradeço também a leitura e as contribuições da Prof. Neide Maia González e do Prof. Carlos Bonfim na ocasião do exame de qualificação, que muito contribuíram para a assunção de uma mudança de rumo neste estudo que me permitiu inclusive consolidar minhas tendências enquanto pesquisadora.

Às professoras Neide Maia González, Luciana Salazar e Andreia Menezes, por aceitarem participar da banca de defesa e pela generosidade com que fizeram suas leituras e diversas contribuições, entrando em diálogo com este trabalho e promovendo um verdadeiro debate. À Andreia, companheira de lutas e querida amiga, cujo trabalho foi a primeira inspiração deste, um especial agradecimento pela interlocução constante, instigadora e generosa, ao longo dos anos de pesquisa.

Agradeço à Prof. Maite Celada, por ter me apresentado a análise de discurso, pelos anos de convívio e pelo companheirismo que fomos construindo ao longo deles e que me deixa muito honrada.

Às colegas e aos colegas de Espanhol Língua Adicional da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, por apoiarem o meu afastamento. Às amigas Bruna Macedo e Bruna Otani um especial agradecimento pelo suporte indispensável que me deram e sem o qual não teria sido possível concluir este trabalho.

Às amigas e aos amigos, pela companhia, encorajamento, compreensão e afeto, ajudando a rebater as angústias e seguir firme. A muitxs de vocês, agradeço por terem tido tanta paciência com as minhas eternas consultas! Bruna e Michele, minhas amigas-irmãs. Ana Paula, Laura, Rosângela, Anaxssuel, Cristiane, Bruna Otani, Henrique... A companhia distante da Carine. Muito obrigada!

À minha família, agradeço em primeiro lugar o gosto pela música. Aos meus pais, a constante disponibilidade em me dar suporte em tudo o que for necessário. À minha mãe, um agradecimento especial pelo companheirismo nos piores momentos de 2018. Aos meus irmãos, o carinho e o encorajamento. A Carlos Francisco, especialmente pelos instigantes diálogos que sempre tivemos e sei que são uma das coisas que me trouxeram a esta pesquisa. Aos meus sobrinhos: ao Matheus, por ter entendido que o meu “trabalho de casa” de quatro anos era difícil de fazer, e à Sophia, por sempre me perguntar se eu “já tinha acabado”.

Ao Claudio, é difícil definir pelo que agradecer. O amor e o enorme companheirismo, a possibilidade de ter um refúgio e a ajuda incondicional de uma pessoa que estará ao seu lado até o final (e como você esteve...), oferecendo o ombro, botando a mão na massa, dando risadas. Muito obrigada, querido companheiro.

Quando eu penso no Carnaval como resistência, é na seguinte perspectiva: no Brasil, a República fechou os canais institucionais de exercício da cidadania. Em contrapartida, as populações, sobretudo as mais pobres, criam mecanismos muito próprios para vivenciar o espaço público. Eu acho que isso é cidadania. Ao mesmo tempo, esse exercício que não é formal é muito evidente no Carnaval, mas não morre quando o Carnaval acaba. Ele está presente na maneira como as esquinas estão ocupadas por rodas de samba, nos bailes funk do subúrbio, nas rodas de rap, na cultura de periferia que se expande. Isso está absolutamente fora dos canais institucionais de exercício da política que a gente está acostumado a conceber e que achamos que seria saudável. Quando falo do Carnaval como uma festa de resistência, não é exatamente uma resistência direta, explícita.

Luiz Antônio Simas, em entrevista à *Carta capital* (02/03/2019)

RESUMO

LOCOSELLI, Larissa Fostinone. **De *rocks*, *murgas* e *maracatus*: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi (Brasil)**. 2019. 304 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho se interessa pelas reconfigurações na ordem do simbólico em sociedades latino-americanas a partir do início dos anos 1990 em vista do processo transnacional de hegemonização do capitalismo pós-industrial a partir da aplicação de políticas neoliberais. Na tentativa de interceptar efeitos de sentido produzidos sob essa conjuntura, nos centramos num determinado campo da produção de bens simbólicos: a música popular (MP). O objeto se especificou a partir de um recorte de produções da MP latino-americana que: i) participassem das disputas simbólicas em torno do rock considerado “nacional” nesse contexto, e ii) fossem definidas ou se auto definissem a partir de noções como “mistura”, “fusão”, “hibridismo” etc. Nossa pergunta norteadora foi, então: nas condições de produção em que foram formuladas, em que medida e de que modo as relações de *dentro-fora*, que necessariamente devem funcionar sob a noção de “mistura”, são determinadas, nas produções musicais de interesse, pelo funcionamento de uma dicotomia “local” vs. “forâneo”, característica da própria formação das culturas latino-americanas? Como a natureza do próprio objeto não admitia conclusões sobre predomínios, desenvolvemos um estudo comparativo de dois casos, em busca de regularidades discursivas: as bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science & Nação Zumbi/Nação Zumbi (Brasil). Nosso objetivo foi, então, investigar como se determinavam discursivamente o “local” e o “forâneo” em suas produções. Para isso, analisamos um corpus de canções de cada uma das bandas, além de outros tipos de materiais presentes nos próprios álbuns das agrupações, assim como entrevistas, reportagens e documentários realizados com seus integrantes. Estudamos, a princípio, como a determinação de “local” e “forâneo” se dava na construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso, com especial atenção à relação de tal construção com gêneros ou tradições musicais. Ao realizar tal abordagem analítica, chegamos também à observação de que a tematização da desigualdade social parecia ser decisiva na determinação discursiva de “local”, em ambos os casos estudados. Essa observação nos levou, então, à articulação de um segundo eixo de análise a partir de um conjunto de canções reunido em vista dessa questão. De modo geral, nosso trabalho assume uma perspectiva materialista de análise de discurso, mas mobiliza também conceitos de outras linhas teóricas de abordagem ao discurso e à enunciação. As análises realizadas focaram, fundamentalmente: a cenografia enunciativa, especialmente quanto à correlação entre instâncias de pessoa e lugares de dizer; e a constituição de objetos discursivos, buscando refletir constantemente sobre a textualização do interdiscurso e abordando mecanismos como a cadeia correferencial, as construções relacionadas ao contraste, os papéis temáticos, entre outros aspectos da materialidade discursiva. Além disso, no tratamento às canções, buscou-se considerar, no interior do dispositivo analítico, também aspectos da materialidade musical e corporal (performática) da canção.

Palavras-chave: Análise de discurso. Neoliberalismo. Música Popular. Argentina. Brasil

ABSTRACT

LOCOSELLI, Larissa Fostinone. **Of rocks, *murgas* and *maracatus*: the music making and the construction of the "local" under Latin American neoliberalism of the turn of the century. A comparative study of the bands Bersuit Vergarabat (Argentina) and Chico Science & Nação Zumbi (Brasil).** 2019. 304. p. Thesis (Languages Doctorate) - School of Philosophy, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This paper is interested by the reconfigurations in order of the symbolic in Latin American societies across the beginning of the 1990s in view of the transnational hegemonizing process of post-industrial capitalism through the application of neoliberal policies. In the attempt to intercept effects of meaning produced under this conjuncture, we centered on a specific field of the production of symbolic goods: the popular music (MP). The object was specified through a clipping of Latin American MP productions that: i) took part in the symbolic disputes surrounding rock considered “national” in this context, and ii) were defined or self-defined through notions like “mix”, “fusion”, “hybridism” etc. Our guiding question was, therefore: in the production conditions that were formulated, to what degree and in what way the *inside-outside* relations, which should necessarily function under the notion of “mix”, are determined, in the musical productions of interest, by the workings of a “local” vs “foreign” dichotomy, characteristic of the very formation of Latin American cultures? As the nature of the object itself did not adopt conclusions about predomains, we developed a comparative study of two cases, in search of discursive regularities: the bands Bersuit Vergarabat (Argentina) and Chico Science & Nação Zumbi/Nação Zumbi (Brasil). Our objective was, then, to investigate how the “local” and the “foreign” were discursively determined in their productions. For that, we analyzed a corpus of songs from each of the bands, besides other types of materials present in the aggrupations’ own albums, as well as interviews, reports and documentaries made with their members. We studied, at first, how the determination of “local” and “foreign” occurred in the construction of the creative/music making itself as an object of discourse, with special regard to the relation between such construction with genre or music traditions. By effecting said analytic approach, we also reach the observation that the thematizing of social inequity seemed to be decisive in the discursive determination of “local”, in both of the cases studied. This observation brought us, then, to the articulation of a second angle of analysis through a conjunction of songs gathered in view of this issue. Generally, our work acquires a materialist perspective of discourse analysis, but also mobilizes concepts of other theoretic threads of approach to discourse and enunciation. The analysis performed focused, fundamentally: the enunciative scenography, especially in regard to the correlation between instances of person and places of speaking; and the constitution of discursive objects, seeking to constantly reflect on the textualization of interdiscourse and approaching mechanisms like the coreferential chain, the constructions related to the contrast, the thematic roles, among other aspects of discursive materiality. Moreover, in regard to the songs, it was sought to also consider, in the interior of the analytic device, aspects of the musical and corporal (preformistic) materiality of the song.

Keywords: Discourse analysis. Neoliberalism. Popular Music. Argentina. Brasil

RESUMEN

LOCOSELLI, Larissa Fostinone. **De *rocks*, murgas y *maracatus*: el hacer musical y la construcción de lo “local” bajo el neoliberalismo latinoamericano del cambio de siglo. Un estudio comparativo de las bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) y Chico Science & Nação Zumbi (Brasil)**. 2019. 304 p. Tesis (Doctorado en Letras) – Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2019.

A este trabajo le interesan las reconfiguraciones en el orden de lo simbólico en sociedades latinoamericanas a partir del inicio de los años 1990 en virtud del proceso transnacional de hegemonización del capitalismo posindustrial a partir de la aplicación de políticas neoliberales. En el intento de interceptar efectos de sentido producidos bajo esa coyuntura, nos centramos en un determinado campo de la producción de bienes simbólicos: la música popular (MP). El objeto se especificó a partir del recorte de producciones de la MP latinoamericana que: i) participaran de las disputas simbólicas alrededor del rock considerado “nacional” en ese contexto, y ii) fueran definidas o se auto definieran a partir de nociones como “mezcla”, “fusión”, “hibridismo” etc. Nuestra pregunta norteadora fue, entonces: en las condiciones de producción en que se formularon, ¿en qué medida y de qué modo las relaciones *dentro-fuera*, que necesariamente deben funcionar bajo la noción de “mezcla”, se determinan, en las producciones musicales de nuestro interés, por el funcionamiento de una dicotomía “local” vs. “foráneo”, característica de la propia formación de las culturas latinoamericanas? Como la naturaleza misma de ese objeto no admitía conclusiones sobre predominios, desarrollamos un estudio comparativo de dos casos, en busca de regularidades discursivas: las bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) y Chico Science & Nação Zumbi/Nação Zumbi (Brasil). Nuestro objetivo fue, entonces, investigar cómo se determinaban discursivamente lo “local” y lo “foráneo” en sus producciones. En vistas a hacerlo, analizamos un corpus de canciones de cada una de las bandas, además de otros tipos de enunciados, formulados en los propios álbumes de las agrupaciones, así como en entrevistas, reportajes y documentales realizados con sus integrantes. Estudiamos, en principio, cómo la determinación de “local” y “foráneo” se daba en la construcción del hacer creativo/musical como objeto de discurso, ateniéndonos especialmente en la relación de tal construcción con géneros o tradiciones musicales. Al realizar tal abordaje analítico, llegamos también a la observación de que la tematización de la desigualdad social pareciera ser decisiva en la determinación discursiva de “local”, en ambos los casos estudiados. Esa observación nos llevó, pues, a la articulación de un segundo eje de análisis a partir de un conjunto de canciones reunido en función de esa cuestión. De modo general, nuestro trabajo asume una perspectiva materialista de análisis de discurso, pero moviliza también conceptos de otras líneas teóricas de abordaje al discurso y a la enunciación. Los análisis realizados pusieron atención, fundamentalmente a: la escenografía enunciativa, especialmente en cuanto a la correlación entre instancias de persona y lugares sociales de decir; y la constitución de objetos discursivos, buscando reflexionar constantemente sobre la textualización del interdiscurso y abordando mecanismos como la cadena correferencial, las construcciones relacionadas al contraste, los papeles temáticos, entre otros aspectos de la materialidad discursiva. Asimismo, al analizar las canciones, buscamos considerar, en el interior del dispositivo analítico, también los aspectos de la materialidad musical y corporal (performativa) de la canción.

Palabras clave: Análisis de discurso. Neoliberalismo. Música Popular. Argentina. Brasil

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Parte I - Delimitações do Estudo	18
Capítulo 1. Algumas delimitações iniciais	18
1.1. Sobre nosso objeto.....	19
1.2. Sobre a base teórico-metodológica de nossa abordagem	22
1.3. Sobre os materiais de análise.....	29
Capítulo 2. O neoliberalismo da virada de século no Cone Sul	31
2.1. O caso argentino	35
2.2. O caso brasileiro	39
Capítulo 3. Duas bandas e as disputas de um campo	42
3.1. O rock no campo das MP nacionais de Argentina e Brasil	42
3.2. Bersuit Vergarabat.....	47
3.3. Chico Science & Nação Zumbi	50
3.4. BV e CS(NZ) no rock “nacional”	55
Parte II - O fazer criativo como objeto discursivo em BV e CSNZ	57
Capítulo 4. A “região” e o “mundo” em CS(NZ).....	57
4.1. A definição do fazer criativo/musical.....	58
4.2. O fazer criativo/musical como objeto discursivo nas canções	69
4.2.1. Etnia.....	72
4.2.2. Malungo.....	79
4.2.3. Meu maracatu pesa uma tonelada.....	82
4.2.4. Samba Makossa / Samba de lado / Arrancando as tripas	85
4.2.5. Algumas regularidades	104
4.3. A projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo	105
4.3.1. A locução e alocação em canções	115
Capítulo 5. O “rock” e o “popular” em BV.....	131
5.1. A definição do fazer musical	131
5.2. O fazer musical no recorte de um sentido de “popular”	138
5.3. A <i>murga</i> na metalinguagem sobre o fazer musical	145
5.4. A projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo	160
Parte III - A desigualdade social e a construção do “local” em BV e CSNZ.....	173
Capítulo 6. Bersuit Vergarabat	173

6.1. <i>Venganza de los muertos pobres (afro)</i>	174
6.2. <i>Diez mil</i>	181
6.3. <i>C.S.M.</i>	183
6.5. <i>Caroncha</i>	187
6.6. <i>Shit shit, money money</i>	191
6.7. <i>El baile de la gambeta</i>	198
6.8. <i>Zi zi zi</i>	205
6.9. <i>El viento trae una copla</i>	215
6.10. <i>Otra sudestada</i>	224
6.11. <i>Andan yugando</i>	233
6.12. <i>En la ribera</i>	244
6.13. A desigualdade social e o “local” em BV	252
Capítulo 7. Chico Science & Nação Zumbi / Nação Zumbi	255
7.1. A cidade	256
7.2. Rios, pontes e <i>overdrives</i>	259
7.3. Da lama ao caos	264
7.4. Antene-se	268
7.5. Banditismo por uma questão de classe	271
7.6. Maracatu de tiro certo.....	275
7.7. Manguetown	279
7.8. Quando a maré encher	282
7.9. Tempo amarelo	283
7.10. Propaganda	284
7.11. Antromangue / Brasília.....	288
7.12. A desigualdade social e o “local” em CS(NZ)	290
Considerações Finais	292
Referências	295

INTRODUÇÃO

Chegar a esta tese consistiu num percurso que, de certa forma, assusta pela intensidade e pela combinação dos fatores que o marcaram. Ao longo desses quatro anos e alguns meses, vivi um forte processo de amadurecimento profissional, e até mesmo pessoal, a partir de uma entrada na docência no Ensino Superior público brasileiro que me exigiu muitos deslocamentos, inclusive geográficos, e produziu das melhores e das piores experiências universitárias de minha trajetória. Em meio a isso, ingressei também num campo de conhecimento que estive buscando há muito tempo, desde antes da universidade, mas que fui encontrar apenas quando praticamente terminava um mestrado em análise literária: a análise de discurso. Ambas as circunstâncias experimentadas ao longo do pior período político que eu, como adulta, pude vivenciar em meu país. Quis iniciar este trabalho com essa ponderação porque entendo que é o percurso que explica uma pesquisa. Por mais que se dê um efeito de acabamento ao seu caminho, aqui na forma de tese, este conjunto aparentemente coeso não deixará de refletir as limitações, os vislumbres e as inquietudes que atravessaram, de forma desigual, o desenvolvimento do percurso. Neste caso, tenho muita consciência de como cada uma dessas coisas está plasmada no trabalho que agora apresento.

Concretamente, esta pesquisa me permitiu um olhar mais especializado para algo que em minha trajetória sempre teve, além de muita presença, muita importância: a escuta da música popular. Foi no contato com o trabalho desenvolvido por outras pesquisadoras e pesquisadores que me identifiquei com uma forma de tornar objeto de estudo acadêmico esse que sempre foi para mim mais que um elemento cotidiano, fonte também de muitas indagações. Além disso, conforme relatei acima, a realização deste estudo me ofereceu a primeira possibilidade de inserção concreta numa “disciplina de interpretação” – para dizê-lo com Pêcheux ([1983] 2012) – a partir da qual dar vazão a uma tendência à qual há muito tempo eu já me inclinava, o apego à materialidade verbal, além de assentar o entendimento de que os objetos dos estudos da língua e da linguagem são amplos e diversos.

Por outro lado, entendo que a delimitação desta pesquisa esteve muito vinculada a uma inquietação em torno do processo histórico, anteriormente latente. Durante a maior parte de minha formação acadêmica, direcionei meus estudos a produtos culturais do período em que estiveram em curso as últimas ditaduras cívico-militares implementadas no Cone Sul, abordando primeiramente o caso brasileiro e, depois, o argentino. Há uma

expressão vulgar no português brasileiro que bem explica a condição de minha geração com respeito a esse período, ao permitir visualizar que o único Estado nacional que conhecemos foi aquele que a ditadura nos deixou de herança. Um Estado que deve funcionar para a garantia dos interesses do capital – preferencialmente, o financeiro, nacional e internacional – e, dessa forma, permanecer submetido à ingerência do imperialismo – nesse último período histórico, administrado pela hegemonia estado-unidense – e colocar a serviço desses interesses o seu aparelho repressivo, criminalizando a marginalidade gerada pela própria desigualdade estrutural que se busca assegurar. Entendo que vinha olhando para o passado em busca de entender esta realidade, a do Estado nacional latino-americano pós-ditaduras. Talvez porque seja sempre mais difícil apreender *in loco* a realidade experimentada e, mais ainda, quando se procede de setores que ocupam posição privilegiada na estrutura de desigualdade. Foi, então, com o presente trabalho que pude dar vazão ao que, hoje entendo, subjazia à minha “fixação” pelos anos 1970 latino-americanos: entender essa tal “globalização” em que, pelo que se dizia, eu sempre vivi.

Em pouco mais de duas décadas, erigiu-se um imaginário coletivo segundo o qual o mundo passou a ser “globalizado”. Imaginário que se vincula a uma cadeia de sentidos que também se foi assentando no discurso: globalização, tecnologia, comunicação, rede... A vida cotidiana de indivíduos residentes em distantes partes do mundo é hoje profundamente atravessada não apenas pelas formas materiais dessa interconexão global, mas também por esse imaginário, que vem instalar-se em contraposição aos que tinham funcionamento hegemônico. Imaginários que, se na Europa começaram a construir-se desde o século XVI, na América Latina se forjaram a partir das independências das colônias, no século XIX: os imaginários, justamente, de nação. No entanto, essa é uma contraposição complexa.

Tendo definido que

la globalización se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, cuando la convergencia de procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios acentúa la interdependencia entre casi todas las sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacionales (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 2)

O antropólogo Néstor García Canclini sustenta:

En la globalización, si bien persisten situaciones del tipo colonial e imperialista, la economía se ha transnacionalizado. Las grandes empresas, incluidas las culturales, se asientan en varios países y controlan los mercados desde muchos centros a la vez, mediante redes más que ocupando territorios. En este proceso, más que sustituir las

culturas nacionales por la de países imperiales, se producen complejos intercambios e hibridaciones (desiguales y asimétricas) entre unas y otras. (GARCÍA CANCLINI, 2000, p. 5)

O processo histórico e a forma política a partir dos quais o conceito de “globalização” se forja – sobre os quais fizemos breves pinceladas há pouco – será objeto de nossa atenção no Capítulo 2 desta tese. Por ora, demarquemos que, neste trabalho, “globalização” será considerado um conceito que busca nomear um processo de hegemonização mundial do capitalismo, em sua fase pós-industrial, através de políticas neoliberais. Será, então, considerado também como uma representação imaginária, e de forte impacto sobre a realidade social. Afinal, o termo “globalização” deixou o âmbito dos estudos sociais e econômicos, que o criaram, para disseminar-se, com cada vez mais força, nos meios de comunicação e, na passagem dos anos 1990 aos 2000, consolidar-se de fato como um imaginário coletivo de alcance transnacional.

Esta tese parte do pressuposto, próprio a uma perspectiva materialista de análise do discurso, de que, sob esse contexto sócio-histórico de hegemonização de um capitalismo pós-industrial através de políticas neoliberais, vivido de modo sistemático na América Latina a partir da passagem dos anos 1980 aos 1990, uma cadeia de reordenamentos sociais nesses países incitaria reconfigurações na ordem do simbólico.

Tais reconfigurações podem, a nosso ver, ser compreendidas como a realização de dizeres: “efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz” (ORLANDI, 2009, p. 30). Na tentativa de interceptar alguns desses dizeres, nos centramos num determinado campo da produção de bens simbólicos: a música popular (MP). Mais especificamente, voltamos nossa atenção a produções musicais latino-americanas partícipes das disputas simbólicas que pautam a formação e transformação do rock enquanto “subcampo” (DÍAZ, 2005) das MP “nacionais”¹ e que são definidas ou se definem a partir de noções como: “hibridismo”, “mistura”, “contato”, “fusão” etc.

Aquilo que é considerado uma “mistura” somente pode sê-lo a partir de um implícito segundo o qual estariam em relação, ou em contato, ou em conflito..., práticas que a partir de alguma perspectiva seriam consideradas discerníveis, discrimináveis. O que é separável? Que tipo de diferenciação torna essas práticas separáveis? Entendemos que esse discernimento, em alguma medida, se relacionará com pré-construídos² a partir

¹ A conceituação de música popular como um campo será realizada no Capítulo 1 e o recorte no rock enquanto “subcampo” será apresentado no Capítulo 3.

² Este conceito será mais bem detalhado no Capítulo 1.

dos quais se naturalizam determinadas relações do tipo *dentro-fora*. Perguntamos, então: em vista do contexto de hegemonização de um modelo capitalista e da instauração de políticas neoliberais em sociedades latino-americanas, em que medida e de que forma essas relações de *dentro-fora* são determinadas pelo funcionamento de uma dicotomia “local” vs. “forâneo”? Há uma construção discursiva desses termos dicotômicos na produção musical considerada “híbrida”, “misturada”, “fusionada” e nos discursos sobre essa produção? Se sim, o que é “local” e o que é “forâneo”? Como são eles determinados no discurso e até que ponto sua determinação incide sobre o efeito de “hibridação”, “mistura”, “fusão” que essa música produz?

A indagação em torno da dicotomia “local” vs. “forâneo” se relaciona à compreensão de que seu funcionamento pode ser considerado um dos aspectos da própria formação das culturas latino-americanas, que as atravessaria ao longo do tempo de maneira complexa e possuiria na história da MP latino-americana os seus próprios regimes de discursividade. Nosso interesse, ao centrar-nos em como se constitui, no discurso, tal dicotomia no interior da MP dos anos 1990 em diante, está em investigar a quais “dizeres” ela dá lugar sob essas condições sócio históricas específicas.

Por considerarmos que a natureza de uma pesquisa como essa não nos permitiria chegar a conclusões sobre predomínios nos campos discursivos das MPs nacionais, nossa pesquisa se constituiu como um estudo de dois casos, a partir dos quais pretendemos traçar hipóteses sobre regularidades discursivas quanto à formulação do “local” e do “forâneo” no interior da cultura popular em contexto latino-americano a partir dos anos 1990, centrando-nos especificamente em dois espaços: a Argentina e o Brasil. Os casos eleitos foram os de duas agrupações que iniciaram a sua produção discográfica na primeira metade da década de 90 e seguem em atividade até os dias de hoje, apesar de fortes mudanças em suas formações: a argentina Bersuit Vergarabat (BV) e a brasileira Chico Science e Nação Zumbi (CSNZ), que a partir de 1999 passa a ser, publicamente, apenas Nação Zumbi (NZ)³.

O recorte desses casos se fundamenta, por um lado, na possibilidade de transversalidade entre este trabalho e outros que já realizaram comparações, no plano discursivo, entre o português e o espanhol a partir das discursividades argentina e

³ Uma vez que a agrupação passou, por motivos que trabalharemos no Capítulo 3, por essa reconfiguração, e considerando também que em nosso trabalho abordamos analiticamente tanto a primeira como a segunda fase de conformação da banda, utilizaremos frequentemente a sigla CS(NZ), para demarcar que, nesses momentos, estamos referindo-nos ao amplo espectro da trajetória da agrupação, incluindo as duas fases.

brasileira⁴. Por mais que nós citemos e dialoguemos, especificamente, com apenas dois desses trabalhos ao longo da forma final desta tese, parece-nos que diversos dos apontamentos a que chegamos podem ser colocados em relação ao observado por outras autoras e autores, numa possível projeção de discussões sobre a comparabilidade entre o espanhol argentino e o português brasileiro, no plano discursivo, para além do que efetivamente desenvolvemos nesta tese.

Por outro lado, pensando na questão que estamos buscando delinear aqui – como determinadas produções no interior de MP nacionais latino-americanas se projetam, discursivamente, a partir de noções como “mistura”, “fusão”, “hibridação” – e de sua pertinência, para nós, enquanto recorte de uma problemática mais ampla – os dizeres que se produzem sob o contexto de hegemonização neoliberal – constitui-se também como fundamento do recorte nos casos de BV e CS(NZ) uma combinação entre a regular definição da obra dessas agrupações por meio dessas noções de “mistura”, “fusão” etc. e a projeção que tiveram na indústria cultural, transformando-se em fenômenos massivos e, especialmente no caso de CS(NZ), revestidos de um discurso de efeito vanguardista e fundacional. Diante desses casos, nosso objetivo foi, então, investigar como se determinavam discursivamente o “local” e o “forâneo” em suas produções.

Para isso, analisamos um corpus de canções de cada uma das bandas, além de outros tipos de enunciados presentes nos próprios álbuns das agrupações ou em entrevistas, reportagens e documentários realizados com seus integrantes. Nesses materiais estudamos, a princípio, como a determinação do “local” e “forâneo” se dá na construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso, com especial atenção à relação de tal construção com gêneros ou tradições musicais⁵. Ao realizar tal abordagem analítica, chegamos também à observação de que a tematização da desigualdade social parecia ser decisiva na determinação discursiva de “local”, em ambos os casos estudados. Essa observação nos levou, então, à articulação de um segundo eixo de análise a partir de um corpus de canções recolhido em vista dessa questão⁶. O desenvolvimento desses eixos analíticos será introduzido por algumas delimitações do estudo cuja consideração nos pareceu importante realizar previamente.

⁴ Além dos apontados por Fanjul (2017a), poderíamos incluir outros recentes, como Oliveira (2017), ou em desenvolvimento, como Menezes (2018).

⁵ Esse eixo de análise é trabalhado na Parte II desta tese, sendo o Capítulo 4 dedicado ao caso de CS(NZ) e o Capítulo 5 dedicado ao caso de BV.

⁶ Esse segundo eixo analítico é desenvolvido na Parte III do presente trabalho, sendo o Capítulo 6 dedicado ao caso de BV e o Capítulo 7 ao de CS(NZ).

PARTE I - DELIMITAÇÕES DO ESTUDO

Como forma de introduzir os eixos analíticos que serão trabalhados nas Partes II e III desta tese, esta primeira parte tem a finalidade de delimitar o estudo quanto a seus aspectos teóricos e metodológicos, bem como contextualizar sócio historicamente os casos cuja análise apresentamos ao longo das partes seguintes do trabalho. No Capítulo 1, realizaremos algumas delimitações iniciais que permitem apresentar os fundamentos teórico-metodológicos de nosso trabalho. Os Capítulos 2 e 3 pretendem abordar alguns aspectos das condições de produção dos discursos que analisaremos adiante. No Capítulo 2 isso se dará em função de um contexto sócio-histórico mais amplo, ao partimos de um breve histórico sobre o neoliberalismo para chegar ao quadro específico de sua aplicação na Argentina e no Brasil nos anos 1990. Já no Capítulo 3, apresentaremos os casos recortados para o nosso estudo – as agrupações BV e CS(NZ) – a partir de um breve panorama acerca do lugar do rock nas MPs nacionais de Argentina e Brasil.

Capítulo 1. Algumas delimitações iniciais

Conforme indicamos na Introdução, este primeiro capítulo tem o objetivo de realizar algumas delimitações iniciais, que explicam, fundamentalmente, os princípios teórico-metodológicos que nortearam a constituição do estudo e a perspectiva analítica adotada. Essa apresentação tem um caráter propriamente de contextualização. Pretendemos esclarecer a partir de que bases nosso trabalho foi construído e, não, propor uma resenha detalhada ou discussão ampla acerca das teorias e conceitos que mobilizamos em nosso estudo. A finalidade exclusiva de situar teórica e metodologicamente a perspectiva analítica que se desenvolverá nas Partes I e II desta tese explica, assim, a própria dimensão desses primeiros tópicos de nosso trabalho.

No primeiro deles, exporemos de que modo nos aproximamos à música popular enquanto objeto de estudo. No segundo, recuperaremos princípios e conceitos que se mostraram essenciais para a fundamentação teórica que embasa nossa forma de abordar tal objeto. Por fim, o último tópico pretende esclarecer alguns aspectos metodológicos da conformação do corpus com que trabalhamos, bem como dos procedimentos analíticos que desenvolvemos diante desse corpus.

1.1. Sobre nosso objeto

Tomando o nosso objeto específico de estudo, em sentido amplo, é preciso considerar que sua definição epistemológica se dá, primeiramente, a partir da musicologia. Diferentemente da teoria musical, centrada na forma, a musicologia, assim como a sociologia da música, pensa o seu objeto a partir de uma articulação dos fatores produtivos com os estéticos. Justamente por isso, foi no interior desse campo, e não na teoria da música, que houve espaço para a abordagem à música popular (MP).

Juan Pablo González, ao realizar um histórico de como ela se insere no escopo de interesse da musicologia latino-americana, propõe a seguinte definição para MP: “Trata-se de uma prática musical urbana ou urbanizada, que é definida por sua massividade, mediação e modernidade” (GONZÁLEZ, 2016, p. 92). Essa caracterização consiste, em grande medida, num movimento de sua diferenciação com respeito à música clássica ou erudita.

A primeira característica apontada por González diz respeito ao fato de que a MP chega, ou pode chegar, sincronicamente – e não diacronicamente, como a música clássica – a um número massivo de pessoas. Já a segunda refere uma mediação que não é só da relação entre público e música, mas que também passa a determinar o próprio processo de formação do músico popular, uma vez que, com o advento das gravações, a produção e circulação de música já não se pauta exclusivamente pelo suporte escrito ou pela cultura oral. Quanto à terceira característica, González afirma:

A música popular é modernizante devido à sua relação simbiótica com a indústria cultural, a tecnologia, as comunicações e a sensibilidade urbana, a partir de onde desenvolve sua capacidade de expressar o presente, tempo histórico fundamental para a audiência juvenil que a sustenta e que, ao crescer, a levará guardada em sua memória. A música popular forma parte central da modernidade e do conceito de progresso difundido a partir da metrópole. Mais ainda, contribui para gerar e para socializar essa modernidade através da paulatina liberação experimentada pelo corpo e pelas relações intergenéricas, pela incorporação da alteridade negra e mestiça às culturas brancas dominantes; por seu caráter cosmopolita, democrático e participativo; e por sua capacidade para construir uma sensibilidade em sintonia com a época. (GONZÁLEZ, 2016, p. 93)

No que diz respeito à evolução dos estudos da MP na América Latina, ao longo de seu relato, González reafirma a importância da instância da IASPM (*International Association for the Study of the Popular Music*) em sua seção latino-americana, e especificamente dos Congressos periódicos da associação, para o desenvolvimento

histórico da construção epistemológica desse objeto numa perspectiva própria à região.

Nesse sentido, afirma em determinado momento:

Nestes congressos, manifestaram-se duas necessidades: a de avançar no desenvolvimento de enfoques analíticos específicos em música popular, que considerem a ausência de partitura e a presença de suportes gravados, editados e consumidos; e a de definir o objeto de análise como uma soma de textos – sonoros, literários, performativos – localizados em diferentes contextos de produção, reprodução e recepção. Ou seja, trata-se de construir um objeto analítico que seja intertextual e que esteja social e historicamente situado. (GONZÁLEZ, 2016, p. 100-101)

Parece-nos possível sustentar que uma linha específica de pesquisas sobre a MP atende, em grande medida, à necessidade apontada pelo autor: o dos estudos que abordam enquanto produção discursiva. A perspectiva de determinados trabalhos que abordam dessa forma teve, para nós, um papel fundamental na própria constituição da MP como objeto de estudo.

Trata-se de trabalhos que dialogam com a teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu para sustentar que a MP se constitui como um determinado *campo* da produção e circulação dos bens simbólicos, com historicidade e disputas próprias⁷. Andreia dos Santos Menezes e Adrián P. Fanjul realizam em seus trabalhos uma recuperação de maior fôlego, tanto da genealogia dessa transposição conceitual, operada pelo pesquisador argentino Claudio Díaz, como dos diversos aspectos que se podem considerar no que diz respeito à MP para fundamentar tal transposição (DÍAZ, 2005; FANJUL, 2017b; MENEZES, 2017).

A partir do entendimento desses autores, ao lidar-se com o campo da MP, se manejam categorias cuja definição não se esgota no conceito de *gêneros* musicais, mas que podem ser entendidas enquanto *subcampos*, uma vez que apresentam também funcionamentos particularizáveis (DÍAZ, 2005; FANJUL, 2013a, 2013b, 2013c, 2017b; MENEZES, 2017). Como lembra Adrián Fanjul, essa perspectiva supõe que se considere como característica desses funcionamentos “la disputa de legitimidad por el decir” (FANJUL, 2013a, p. 362-63). Em nossa pesquisa, conforme abordaremos no Capítulo 3,

⁷ O diálogo dos referidos autores se dá, principalmente, com a obra publicada por Pierre Bourdieu em 1989, *O Poder Simbólico*, e de uma reunião de artigos seus, editada em língua espanhola no ano de 2002 com o título *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Fundamentalmente, se assume a concepção do sociólogo a respeito do espaço social como um espaço de forças em conflito que se caracterizaria pela existência de espaços estruturados de posições desiguais em relação a uma prática social determinada. O *campo* seria, então, justamente esse espaço simbólico relacionado a uma prática social determinada, no qual diferentes agentes disputam com o objetivo de validar representações acerca de tal prática. Cf. Díaz (2005), Fanjul (2017b) e Menezes (2017).

consideramos que os casos escolhidos participam das disputas simbólicas que pautam a formação e transformação do rock enquanto “subcampo” das MP nacionais.

Ainda mais especificamente, é importante ressaltar que tem um papel central em nosso estudo uma determinada forma de circulação no interior do campo da MP: a canção. Conforme esclarecemos no item 1.3, nosso estudo não se restringiu a um corpus de canções, mas a centralidade desse objeto simbólico na abordagem analítica que realizamos é evidente. Por isso, consideramos relevante esclarecer uma importante premissa da qual partimos para tratar tal objeto.

Refletindo sobre a pergunta: “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, Ruth Finnegan afirma:

Em sua qualidade experiencial, performatizada, a música tem sido relegada ao lado menos valorizado da insistente oposição binária entre as formas mais elevadas e as mais corporais da natureza humana – uma oposição que, além disso, se estende às vezes àquela entre o Ocidente (racional) e os outros (emocionais). Nessa visão, a performance musical representa o aspecto sensório, incontrolável e até perigoso da natureza humana (especialmente, é claro, quando manifestado na música popular ou não-ocidental), enquanto a linguagem é tomada como sítio do alto intelecto – assim, é nesta última que os estudiosos têm preferido investir sua atenção. (FINNEGAN, 2008, p. 21)

A partir dessa provocadora constatação, a autora objetará a proeminência da materialidade textual (verbal) da canção nos estudos sobre essa forma simbólica, defendendo que é preciso desfazer o entendimento de que algum de seus aspectos materiais – o texto, a música ou a performance – “viria primeiro” nessa forma.

Nessa perspectiva, então, uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes co-criadores em um evento imediato. (...) A performance cantada é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes. (...) Ela se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008, p. 24)

Ao concordarmos com a premissa de que é como performance que a canção existe, entendemos, então, que uma abordagem discursiva a canções não pode partir de um isolamento de sua materialidade verbal – premissa da qual também partem Díaz (2005), Fanjul (2013a, 2013b, 2013c, 2017b) e Menezes (2017). Indagar sobre os efeitos de

sentido produzidos pela materialidade de um objeto simbólico como a canção exige, então, respeitar, ao máximo, a imbricação das diversas materialidades que a compõem. Conforme explicaremos ao final do tópico seguinte, após a recuperação de fundamentos teórico-metodológicos essenciais para a constituição dessa abordagem – aos efeitos de sentido –, o respeito a essa imbricação esteve entre as nossas preocupações neste trabalho.

1.2. Sobre a base teórico-metodológica de nossa abordagem

Em termos de base teórico-metodológica, entre os estudos que abordam a MP enquanto produção discursiva há aqueles que se desenvolvem sob uma perspectiva sócio discursiva e outros que partem de uma abordagem enunciativo-discursiva, com base, por exemplo, na linha materialista de análise discursiva. Este é o nosso caso.

Em um trabalho que busca traçar um panorama geral dos pressupostos e procedimentos de uma determinada corrente de análise de discurso, a partir da apresentação de um exemplo, Eni Orlandi sustenta que o analista deve olhar para os *dizeres*, “efeitos de sentidos produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz” (ORLANDI, 2009, p. 30), enquanto pistas para compreender os sentidos que, nesses dizeres, se produzem.

Partimos do entendimento de que, nesta tese, estudaremos dizeres dos anos 1990 latino-americanos; ou, mais especificamente, argentinos e brasileiros; ou, ainda mais especificamente, *porteños* e recifenses. Por isso, gostaríamos de realizar um percurso que nos permita situar tal concepção.

Como já se sabe, as reflexões e estudos produzidos no contexto do que veio a ser conhecido no Brasil como “corrente francesa”, e que, com Fanjul (2017a), preferimos referir como perspectiva materialista de análise de discurso, operaram cortes e suturas nos desenvolvimentos teóricos que até então haviam tido: a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise. Conforme a mesma Orlandi (2009) já descreve, a continuidade entre essa perspectiva de análise de discurso e tais bases teóricas se dá na medida em que se realizam diferenciações essenciais através da indagação: por um lado, da elisão da historicidade na composição do conceito de língua pela linguística e, de inconsciente, pela psicanálise; e, por outro, da desatenção à incidência do simbólico sobre o real da história, no materialismo histórico.

Sem qualquer pretensão de abarcar com exaustividade a discussão suscitada nesses e por esses trabalhos, como tampouco a de oferecer um histórico amplo de seus

desenvolvimentos – tanto uma coisa como outra disponíveis em diversos autores⁸ –, nos limitaremos a recuperar algumas reflexões que nos parecem essenciais na fundamentação de um olhar para o *discurso* que busque indagar em torno das condições de possibilidade, tanto *intra* como *interdiscursivas*, dos *efeitos de sentido*, uma vez que é em torno dessa indagação que se articula a abordagem analítica que buscaremos levar adiante nas Partes II e III desta tese.

Nosso modo de abordar os enunciados que recortamos como objeto específico de análise se deve a nossa identificação com uma perspectiva materialista de análise de discurso. Princípios centrais dessa perspectiva são reconhecíveis desde a formulação de nosso tema e pergunta norteadora, até a forma como desenvolvemos análises. Advertimos, contudo, que por mais que assumamos, de modo geral, tal perspectiva, não operacionalizaremos o seu dispositivo teórico em todos os seus aspectos ao longo de nosso trabalho, o que buscaremos melhor esclarecer a seguir.

Seriam, a nosso ver, dois os princípios centrais que, a partir de proposições de trabalhos vinculados a uma perspectiva materialista de análise de discurso, nos afetaram teoricamente⁹. Um deles consiste na problematização de um pressuposto central no edifício da Linguística enquanto disciplina, a partir da teoria de Ferdinand de Saussure: a autonomia atribuída à língua quando passa a ser entendida como um sistema de regras próprias e independentes da “realidade exterior”. Pressuposto que se plasma no conceito de arbitrariedade do signo linguístico e abre espaço à “soberania do significante” (FOUCAULT, [1970] 2012, p. 48). O outro princípio central diz respeito à ilusão subjetiva, isso é, a “ilusão do sujeito enunciadador capaz de escolhas, intenções e decisões” (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 28).

Trata-se de princípios que promovem um forte deslocamento ao atribuir centralidade nos estudos sobre a linguagem à relação do dizer com sua exterioridade. É a partir dessa centralidade que se constrói o *discurso* – e, não, a língua ou gramática – como objeto de conhecimento. O discurso é, nessa perspectiva, entendido como “la dimensión donde lo histórico-social se encuentra con lo lingüístico y lo afecta, lo modifica” (FANJUL, 2009, p. 190). A forma através da qual esse encontro se dá é pela ideologia.

⁸ Como, por exemplo, a própria Orlandi (2009), além de Indursky ([1997] 2013), com um percurso que recupera muito do desenvolvimento da corrente, e, de forma mais concisa e direcionada aos conceitos que mais interessam ao autor, em Fanjul (2017a).

⁹ Nesse sentido, apontaríamos como leituras fundamentais: Foucault ([1969] 2008) – cujo trabalho não se insere, como se sabe, no campo da análise de discurso mas deu origem a muitos dos debates promovidos nesse campo –, Pêcheux ([1975] 2009; [1983] 2012) e Henry ([1977] 2013).

Esta é uma questão amplamente trabalhada por Michel Pêcheux no trabalho traduzido ao português sob o título de *Semântica e discurso* (PÊCHEUX, [1975] 2009). Trabalhando sobre a proposição que atribui a Paul Henry, de que todo sistema linguístico (conjunto de estruturas fonológicas, morfológicas e sintáticas) possui uma *autonomia relativa*, Pêcheux propõe que:

a “indiferença” da língua em relação à luta de classes caracteriza a *autonomia relativa do sistema linguístico* e que, *dissimetricamente*, o fato de que as classes não sejam “indiferentes” à língua se traduz pelo fato de que *todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes*. (PÊCHEUX, 2009, p. 82)

Ainda que diversos aspectos desse trabalho tenham sido reavaliados pelo próprio autor posteriormente¹⁰, entendemos que há nele proposições fundamentais para o entendimento de como a perspectiva materialista de análise de discurso indaga, conforme indica Pêcheux nas conclusões, a oposição entre “sistema da língua” e “fala do sujeito-falante”, a partir da qual se sustenta, na Linguística, a noção de uma autonomia da língua. No trabalho de 1975, o autor articula a proposição de uma teoria sobre a relação língua, ideologia e sujeito por meio de uma espécie de provocação: enfatizar o quanto a semântica tensiona a própria Linguística, ao “constituir o ponto em que a autonomia relativa desta última se depara com os seus limites” (PÊCHEUX, 2009, p. 219), isso justamente por se ocupar a semântica do *sentido*, questão da qual, ao fundamentar-se na oposição língua/fala, a Linguística parece querer evadir, mas que, como diz Pêcheux, está sempre retornando diante dela.

Ocupar-se do *discurso* e, não, da língua como sistema pretensamente autônomo supõe, justamente, perguntar sobre o processo de constituição de efeitos de sentido, o que leva, então, à relação entre língua e ideologia:

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” e que mascaram, assim, sob a “transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos *o caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 2009, p. 146)

Em que consistiria esse “caráter material do sentido”? Na tese de 1975, Pêcheux o recorta a partir do pressuposto de que o sentido teria uma “dependência constitutiva” daquilo que o autor denomina “o todo complexo das formações ideológicas”, sustentando

¹⁰ Cf. Anexo III - “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação” em Pêcheux (2009).

que “as palavras, expressões, proposições etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam”, “em referência às formações ideológicas (...) nas quais essas posições se inscrevem” (PÊCHEUX, 2009, p. 146-7). Parte daí o conceito inicial de “formação discursiva”, como “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito (...)*”, especificando, então, que “as palavras, expressões, proposições etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas” (p. 147).

Este é o momento de voltar a uma advertência feita antes, sobre a falta de pretensão de assumir integralmente um dispositivo teórico que se reconhece como advindo dos trabalhos de Pêcheux. Optaremos, aqui, por entender a materialidade do sentido a partir do conceito de “interdiscurso”, sem tomá-lo especificamente como o “todo complexo com dominante” de uma formação discursiva, tal como proposto por Pêcheux no trabalho de 1975¹¹. A forma a partir da qual mobilizaremos a noção de “interdiscurso” se relaciona, mais, à consideração de que

os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis. (ORLANDI, 2009, p. 39)

Ou seja, nos permitiremos uma aproximação entre “interdiscurso” e “memória discursiva”. Este último, um conceito que se consolida também a partir de reflexões de Michel Pêcheux. Em “Leitura e Memória: Projeto de Pesquisa” o autor realiza, em determinado momento, uma explanação para nós bastante clara, a partir do contraste que diferenciaria a perspectiva que está propondo daquela que se realizaria numa perspectiva linguística como a de Oswald Ducrot, voltada à argumentação, se fosse analisada uma mesma sequência discursiva. Diz Pêcheux:

Diante de uma sequência como “Pedro está lá, mas João não o verá”, a análise de discurso se empenha em reconstruir, a partir da relação desta sequência com o corpus (textual ou conversacional) do qual ela foi extraída, os elementos interdiscursivos que, a partir do enunciado “Pedro está lá”, permitem a introdução do nome próprio “João”, como pré-construído com relação à presença de Pedro e a ligação transversa entre “estar lá” e “ser visível” (com a especificação discursiva do valor

¹¹ Na verdade, no próprio desenvolvimento da corrente materialista, além da autocrítica do próprio Pêcheux, já mencionada, há deslocamentos importantes com respeito à sua primeira proposição do conceito de formação discursiva, como por exemplo no trabalho de Jean-Jacques Courtine. Não nos estenderemos nessas questões por não terem assumido centralidade na nossa fundamentação teórico-metodológica.

ótico-físico ou social da série lexical “ver”, “ser visível”...). Evidentemente o que se tem como consequência é que os diferentes níveis de análise lexical, sintática e enunciativa estão em interação com o nível de análise discursiva. (PÊCHEUX, [1983] 2011, p. 149-150)

Em nosso trabalho nos identificamos fortemente com essa concepção de análise discursiva e buscamos, dentro de nossas limitações, levá-la adiante com relação ao que recortamos como objeto deste estudo, tendo sido para isso fundamentais alguns conceitos.

Primeiramente, os de *interdiscurso* e *intradiscurso*, que, a partir dos trabalhos já citados, proporíamos de forma sucinta como: o campo do já-dito, por um lado, e o da formulação de uma sequência discursiva específica, por outro. Como se vê na própria citação que fizemos acima a Pêcheux, a análise da inscrição de elementos interdiscursivos na atualidade de um enunciado, como condição de possibilidade para a aparição desse enunciado sob uma determinada forma, depende de um conceito-chave: o de *pré-construído*.

Conforme Paul Henry, o pré-construído consiste num “efeito subjetivo de anterioridade, de implicitamento admitido” (HENRY, [1975] 1990, p. 61), produzido quando uma relação que é, na verdade, *interdiscursiva* (isso é, se dá pela incidência do já-dito, do exterior que existe independentemente) aparenta ser *intradiscursiva* (ou seja, produzida no interior do próprio discurso). Assim, vê-se também que indagar em torno dos pré-construídos que dão efeito de sustentação a uma formulação, leva a abordar uma série de *discursos-transversos* (ou ligações transversas) através dos quais essa sustentação se dá e “tudo se passa como se uma sequência Sy viesse atravessar perpendicularmente a sequência Sx que contêm os substituíveis, unindo-as por um encadeamento necessário” (PÊCHEUX, [1975] 2009, p. 152).

Em suma, atentar aos pré-construídos e discursos-transversos consiste em indagar acerca da inscrição de uma determinada sequência à *memória discursiva*, a qual, a partir de uma já conhecida passagem de Pêcheux, podemos tentar definir como:

aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) de que sua própria leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. (PÊCHEUX, 2007, p. 52)

A reflexão sobre a memória discursiva é de extrema relevância na perspectiva aberta pela corrente de análise de discurso derivada dos trabalhos de Pêcheux e chega a derivar numa categoria que, em grande medida, operacionaliza a organização de um

trabalho sistemática de análise em torno dessa complexa questão. A categoria da *regularização* discursiva:

P. Achard levanta a hipótese de que não encontraremos nunca, em nenhuma parte, explicitamente, esse discurso vulgata do implícito, sob uma forma estável e sedimentada: haveria sob a repetição, a formação de um efeito de série pelo qual a “regularização” (termo introduzido por P. Achard) se iniciaria, e seria nessa própria regularização que residiriam os implícitos, sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrase (...) (PÉCHEUX, 2007, p. 52)

Partindo, então, do suposto de que um enunciado significa na sua relação com uma memória discursiva e que tal relação funciona enquanto regularização, resta uma pergunta: o que, materialmente, nesse enunciado nos permite entrever regularizações? Isso é, para onde o olhar da analista se irá lançar?

No caminho que percorremos neste estudo, um dos lugares recorrentes foi a cenografia enunciativa. Muito trabalhada por Dominique Maingueneau, essa categoria nos permite, diante de um texto, pensar uma série de representações projetadas.

A cenografia é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que, por sua vez, deve validar através de sua própria enunciação: qualquer discurso, por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente. A cenografia não é, pois, um quadro, um ambiente, como se o discurso ocorresse em um espaço já construído e independente do discurso, mas aquilo que a enunciação instaura progressivamente como seu próprio dispositivo de fala. (MAINGUENEAU, 2008, p. 70)

A respeito desse dispositivo, o autor especifica: “-*grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica um enunciador e um co-enunciador, um lugar e um momento da enunciação que valida a própria instância que permite sua existência” (p. 51). A cenografia se compõe, assim, por uma *cronografia* e uma *topografia*, isso é, o tempo e o espaço representados, *inscritos* na cena da enunciação. Para nossa pesquisa, a segunda dessas categorias se mostrou especialmente relevante para a abordagem aos nossos casos¹².

Igualmente importante foi a questão da locução e alocação projetadas no discurso. Note-se que, sob o ponto de vista com o qual estamos concordando aqui, a enunciação não é pensada a partir da singularidade dos interlocutores, mas entendendo que nela estão em jogo papéis sociais institucionalizados. Assim, ao abordarmos a questão da locução

¹² Para uma discussão mais aprofundada acerca do conceito de cenografia na obra de Maingueneau, ver Oliveira (2017).

no interior da análise da cenografia, nos parece possível mobilizar, também, uma categoria analítica proposta por Eduardo Guimarães.

O autor sustenta que enunciar é colocar-se no lugar de um Locutor (L), isso é, no “lugar que se representa no próprio dizer como fonte deste dizer” (GUIMARÃES, 2005, p. 22) e, a partir dessa premissa, ressalva:

Mas esta representação de origem do dizer, na sua própria representação de unidade e de parâmetro do tempo se divide porque para se estar no lugar de L é necessário estar afetado pelos lugares sociais autorizados a falar, e de que modo, e em que língua (enquanto falantes). Ou seja, para o Locutor se representar como origem do que se enuncia, é preciso que ele não seja ele próprio, mas um lugar social de locutor. (...) o Locutor só pode falar enquanto predicado por um lugar social. (...) A este lugar social do locutor chamaremos de *locutor-x*, onde o locutor (com minúscula) sempre vem predicado por um lugar social que a variável x representa (presidente, governador, etc). Assim é preciso distinguir o Locutor do lugar social do locutor, e é só enquanto ele se dá como lugar social (*locutor-x*) que ele se dá como Locutor. Ou seja, o Locutor é díspar a si. Sem esta disparidade não há enunciação (GUIMARÃES, 2005, p. 24)

O autor não deixará de apontar, entretanto, que há casos de “apagamento do lugar social” no dizer, atribuindo a esses casos a denominação “enunciador”, em contraposição às de “Locutor” e “locutor-x”. O “enunciador” seria uma marca do “desconhecimento do Locutor a propósito do lugar do qual fala” (p. 25). Dentre as formas que Guimarães descreve como possíveis, duas são para nós especialmente relevantes. Por um lado, a do “enunciador-genérico”, que ocorreria, por exemplo, quando se enunciam ditos populares:

Neste caso o Locutor também simula ser a origem do que aqui se diz. Mas o que aí se diz é dito, não de um lugar individual, independente de qualquer contexto, mas é dito do lugar de um acordo sobre o sentido de repetir o dito popular. (...) O enunciador se mostra como dizendo com todos os outros: se mostra como um indivíduo que escolhe falar tal como outros indivíduos, uma outra forma de se apresentar como *independente* da história. (p. 25)

Por outro lado, é para nós importante a forma do “enunciador-universal”, quem “ao se apresentar como o lugar do dizer, apresenta-se como quem diz algo verdadeiro em virtude da relação do que diz com os fatos” (p. 26). Neste caso, então, se dá uma:

identificação do lugar do enunciador com o lugar do universal. Ou seja, um lugar de dizer que se apresenta como não sendo social, como estando *fora* da história, ou melhor, acima dela. (...) O enunciador-universal é um lugar que significa o Locutor como submetido ao regime do verdadeiro e do falso (p. 26)

Em nossas análises, contudo, optamos por não discriminar cada um desses dois casos, utilizando a denominação “enunciação genérica” para ambas as manifestações

descritas em separado por Guimarães; em oposição ao que, a partir de sua proposição, referiremos como “lugares sociais do dizer” e, em determinados casos, operacionalizaremos por meio da expressão “locutor-x”.

Igualmente, consideraremos possível o diálogo entre essas categorias e o conceito de *ethos* discursivo que, conforme a conceituação de Dominique Maingueneau (2008), corresponde a uma projeção do locutor construída no discurso e não como “imagem” exterior à fala¹³. Entendemos que essa projeção é atravessada, justamente, pelos aspectos dos quais parte Guimarães para pensar os “lugares sociais do dizer”.

Voltamos agora à pergunta lançada páginas atrás, acerca dos aspectos materiais em que, a partir da perspectiva que assumimos, colocar atenção em nossa abordagem analítica. Para além da cenografia enunciativa, analisada especialmente quanto à correlação entre instâncias de pessoa e lugares sociais de dizer, foi constante em nossa abordagem a atenção à constituição de objetos discursivos, buscando refletir constantemente sobre a textualização do interdiscurso focalizando especialmente: a determinação, a cadeia correferencial e os papéis temáticos. Além disso, voltando a algo já pronunciado no tópico anterior, no tratamento às canções, buscamos, na medida de nossas limitações, considerar ainda aspectos da materialidade musical e corporal (performática) da canção, tais como o arranjo ou o efeito prosódico.

1.3. Sobre os materiais de análise

A constituição de um *corpus* de canções para a elaboração deste estudo esteve norteada, a princípio, pela indagação em torno da determinação de “local” e “forâneo” na construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso na produção de cada agrupação. Ao fazê-lo, chegamos também à observação de que a tematização da desigualdade social parecia ser decisiva na determinação discursiva de “local”, em ambos os casos estudados. Essa observação nos levou, então, para a articulação de um segundo eixo de análise, a reunir ao *corpus* novas canções em vista dessa questão. Buscamos um olhar relativamente exaustivo para o estabelecimento desse *corpus*, analisando a produção de cada agrupação em sua totalidade. No recorte final, entretanto, pudemos cobrir cerca de dez anos de sua produção: no caso de BV, de 1992 a 2007, e, no caso de CS(NZ), de 1994 a 2005.

¹³ Para uma resenha detalhada do conceito a partir de Maingueneau, ver Oliveira (2017).

É preciso considerar, ainda, que os nossos objetivos de análise nos levaram a uma abordagem a outros tipos de enunciados, formulados nas bordas da produção musical de cada agrupação. Trata-se de presentes nos próprios álbuns das agrupações, assim como entrevistas, reportagens e documentários realizados com seus integrantes. Enquanto na Parte II da tese essa espécie de arquivo dialogou com o *corpus* de canções, na Parte III nos detivemos às canções reunidas especificamente em torno de um tópico discursivo, conforme explicaremos a tempo.

Capítulo 2. O neoliberalismo da virada de século no Cone Sul

O objetivo, tanto deste como do próximo capítulo, consiste em antecipar o desenvolvimento das análises nas Partes II e III por uma breve reflexão sobre certas *condições de produção* dos enunciados cujo funcionamento iremos estudar¹⁴. Neste capítulo, pensaremos especificamente alguns aspectos do contexto histórico em que Bersuit Vergarabat e Chico Science & Nação Zumbi desenvolveram sua produção musical.

Para nós, o que de fundamental há para se considerar quanto a esse contexto se articula em torno da questão do neoliberalismo. Em um trabalho que ganhou relevância na última década nos estudos políticos e econômicos, David Harvey define:

O neoliberalismo é em primeiro lugar uma teoria das práticas político-econômicas que propõem que o bem-estar humano pode ser melhor promovido liberando-se as liberdades e capacidades empreendedoras individuais no âmbito de uma estrutura institucional caracterizada por sólidos direitos a propriedade privada, livres mercados e livre comércio. O papel do Estado é criar e preservar uma estrutura institucional apropriada a essas práticas; o Estado tem de garantir, por exemplo, a qualidade e a integridade do dinheiro. Deve também estabelecer as estruturas e funções militares, de defesa, da polícia e legais requeridas para garantir direitos de propriedade individuais e para assegurar, se necessário pela força, o funcionamento apropriado dos mercados. Além disso, se não existirem mercados (em áreas como a terra, a água, a instrução, o cuidado de saúde, a segurança social ou a poluição ambiental), estes devem ser criados, se necessário pela ação do Estado. Mas o Estado não deve aventurar-se para além dessas tarefas. As intervenções do Estado nos mercados (uma vez criados) devem ser mantidas num nível mínimo, porque, de acordo com a teoria, o Estado possivelmente não possui informações suficientes para entender devidamente os sinais do mercado (preços) e porque poderosos grupos de interesse vão inevitavelmente distorcer e viciar as intervenções do Estado (particularmente nas democracias) em seu próprio benefício. (HARVEY, [2005] 2008, p. 12)

A compreensão dessa teoria política e de sua aplicação, em contexto mundial e, especificamente, na América Latina e, em particular, no Cone Sul, exige recuperar, ainda que a grandes rasgos, em que consistiu a política do Estado de Bem Estar Social, baseada na teoria keynesiana e que, tendo começado a ser aplicada desde os desdobramentos da

¹⁴ A mobilização da noção de “condições de produção” se sustenta na base teórico-metodológica que apresentamos no Capítulo 1. A perspectiva de que uma reflexão sobre os efeitos de sentido parte da relação do dito com sua exterioridade nos leva a pensar nas condições de produção do dizer. Conforme Eni Orlandi, essas condições podem ser pensadas em “sentido estrito”, como o contexto imediato, as circunstâncias da enunciação; e em “sentido amplo”, enquanto contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2009).

crise de 1929, se tornou um consenso no pacto hegemônico do mundo ocidental capitalista no período pós-Segunda Guerra Mundial. Marielle Franco (2014) realiza justamente essa recuperação como forma de contextualizar a conceituação de neoliberalismo e a apresentação de suas dinâmicas de aplicação de modo geral e, especificamente, na América Latina e Brasil. Acompanharemos, aqui, o percurso da autora¹⁵.

Princípios que deram base ao modelo do Estado de Bem Estar Social, ou *Welfare State*, se enfrentavam a premissas fundamentais do liberalismo, pensamento filosófico que pautou uma série de transformações históricas no mundo ocidental na passagem do século XVIII ao XIX, tais como as desencadeadas pela Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do séc. XVIII, e a Revolução Francesa, em 1789:

O conjunto inovador de tecnologias, que surge a partir da segunda metade do século XVIII e continua a percorrer todo o século XIX, constituiu um conjunto de relações sociais de trabalho distinto. E justamente nesse processo é que foram formuladas as concepções de economia, nas quais predomina o princípio da defesa da livre concorrência e da não interferência do Estado nas relações econômicas. Os princípios do *laissez-faire* apresentam uma concepção de Estado voltada para assegurar as concorrências econômicas e garantir a propriedade privada. E essa visão, inaugurada pelo liberalismo, presente na fundação do capitalismo que toma o mundo a partir do século XVIII, oscila com maior e menor predominância no mundo até os dias de hoje. (FRANCO, 2014, p. 26)

Ao longo do século XIX, conforme recupera a autora, seu predomínio foi patente. Mas, a partir de uma série de desdobramentos da Primeira Guerra Mundial e, principalmente, com o acontecimento da crise de 1929, que instituiu um período de forte recessão econômica, conhecido como Grande Depressão, a hegemonia do pensamento liberal na política capitalista é rompida. A difusão das propostas do economista inglês John Maynard Keynes, nos anos 1930, abre espaço ao tensionamento de determinados princípios liberais na concepção de políticas econômicas e o que ficou conhecido como “keynesianismo” adquire hegemonia no pensamento econômico da época, levando a sua aplicação a inaugurar um novo modelo capitalista: o *Welfare State*.

Para além da importância da intervenção do Estado em políticas sociais e da formulação do Pleno Emprego, o que foi conhecido como Estado de Bem Estar Social (e suas variações similares) se dedicou, de alguma

¹⁵ Utilizaremos como referência o trabalho da autora em sua versão original, na forma de Dissertação de Mestrado em Administração, defendida em 2014 na Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ), por não termos tido acesso à versão em livro, organizada por Lia de Mattos Rocha, após a execução da então vereadora do Rio de Janeiro, em março de 2018. A publicação da obra em livro, de título homônimo ao da tese, *UPP – Redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*, foi realizada pela Editora N-1 em novembro de 2018.

forma, dentro dos limites de cada formação social, na implementação de políticas de investimentos do Estado em seguridade, moradia, saúde, etc. Na visão liberal, que perdeu força na grande crise de 1929, mas seguiu disputando com os modelos de bem-estar social implantados nos países desenvolvidos, a separação entre o econômico e o político é algo fundamental.

Já para a teoria marxista e também para as influências teóricas que constituíram as bases do novo modelo capitalista de então (...) tal distanciamento é impossível. A criação dos projetos sociais, tendo o Estado como o principal investidor de ações que alteraram a condição de vida das pessoas, só foi possível por conta de tal aproximação. Além disso, havia também uma disputa explícita entre o capitalismo, o fascismo e o comunismo, o que gerou o receio de esses projetos avançarem pelo globo terrestre (...). (FRANCO, 2014, p. 28)

A pactuação ocidental por um modelo capitalista de Bem Estar Social se deveu, então, basicamente, a duas razões. Por um lado, a necessidade de recuperação econômica, gerada desde a Grande Depressão nos anos 1930, mas acentuada com os estragos da Segunda Guerra Mundial, terminada em 1945, para os Estados europeus. Por outro lado, no pós-Guerra, esse pacto visava também ao asseguramento de fronteiras para o capitalismo num contexto de bipolaridade mundial. Dentre os desdobramentos da chamada 2ª Grande Guerra está a ascensão da força econômica e política do socialismo, passando o capitalismo a disputar hegemonia, em escala mundial, com o modelo comunista que, iniciado pela União Socialista das Repúblicas Soviéticas (URSS), ao longo da segunda metade do século XX irá se expandir. Primeiramente, pela Ásia (Coreia do Norte, China e Vietnã) e adquirindo fronteira, também, na Europa ocidental (Alemanha Oriental). Posteriormente, instalando-se em uma zona de histórica influência ocidental: a América Latina (Cuba, Chile e Nicarágua). Além disso, a disputa pela hegemonia entre esses modelos pautou ainda, em grande medida, o processo de descolonização na África.

Servindo, assim, à necessidade de crescimento econômico em um período crítico de pós-guerra e no qual outras forças políticas ameaçavam o predomínio do capitalismo ao redor do mundo e, até mesmo, no ocidente, o modelo do Welfare State rompia, como já dissemos, com princípios básicos do liberalismo, que até então eram base de sustentação do capitalismo central. Sua hegemonia se manteve, nesse âmbito, durante a maior parte do século XX:

A instauração dos modelos baseados nas teorias de bem-estar social alterou não apenas a economia, mas todo o edifício ideológico de sustentação do capitalismo, assim como seu corpo jurídico. Nos Estados Unidos, a prosperidade construída com o *New Deal* se estendeu durante toda a década de 1960. Já na Europa, os modelos de bem-estar

introduzido pelos variados estados europeus seguiram fortes, perdendo força na década de 1980. Nesse período também entra em crise o modelo conhecido como socialismo real¹⁶, o que acaba levando, no início dos anos 1990, ao recuo da conhecida bipolaridade na disputa pela hegemonia no mundo. Esses fatos geraram o domínio capitalista e o surgimento de uma fase de uma única polaridade em nível global. (FRANCO, 2014, p. 28-9)

A unipolaridade em nível global se realiza, justamente, por meio da aplicação de uma doutrina neoliberal ao redor do globo. A hegemonização mundial do capitalismo, nesse período já de caráter pós-industrial, se assenta apenas na passagem dos anos 1980 aos 1990, com os marcos históricos da Queda do Muro de Berlim, em 1989, a partir do qual a Alemanha deixa de dividir-se entre um modelo capitalista e outro socialista, e a dissolução da URSS, em 1991. Um processo que gerou até mesmo discursos sobre o “fim da história”¹⁷. Conforme David Harvey:

Houve em toda parte uma empática acolhida ao neoliberalismo nas práticas e no pensamento político-econômicos desde os anos 1970. A desregulação, a privatização e a retirada do Estado de muitas áreas do bem-estar social têm sido muitíssimo comuns. Quase todos os Estados, dos recém-criados após o colapso da União Soviética às socialdemocracias e Estados do bem-estar social ao velho estilo, como a Nova Zelândia e a Suécia, adotaram, às vezes voluntariamente e em outros casos em resposta a pressões coercivas, alguma versão da teoria neoliberal e ajustaram ao menos algumas políticas e práticas aos seus termos. (HARVEY, 2008, p. 12-13)

Quando nos referimos ao contexto latino-americano e, especificamente, do Cone Sul, a “acolhida ao neoliberalismo” deve ser pensada em função de um processo anterior de ingerência norte-americana para a contenção do socialismo na região, concretizada pela operacionalização de um forte suporte a ditaduras cívico-militares instauradas com essa finalidade. Nesse sentido, ainda que se possa aventar a existência de um projeto desenvolvimentista nos primeiros governos militares após o golpe de 1964 no Brasil, estamos de acordo com a leitura de Idelber Avelar, para quem as ditaduras dos anos 1960/1970/1980 no Cone Sul serviram à “passagem do Estado ao Mercado” na região

¹⁶ “Socialismo real” corresponde ao modelo socialista efetivamente aplicado na URSS e replicado ou tido como referência pelos demais países que com a União formaram o bloco socialista ao longo da segunda metade do século XX. A utilização desse termo se deve ao entendimento de que o modelo aplicado se distanciaria, em diversos aspectos, do “socialismo científico” elaborado a partir da obra de diversos autores, sendo o mais central deles Karl Marx.

¹⁷ Formulação que deu título a um livro publicado em seguida à queda do muro de Berlim pelo filósofo e economista político estado-unidense Francis Fukuyama, considerado um dos ideólogos do governo neoliberal de Ronald Reagan (1981-1989). Conforme Marielle Franco: “O autor apostava na ideia de que o fim do antagonismo da guerra fria estabeleceria um equilíbrio, caracterizado pela relação capitalismo e democracia burguesa, e assim o fim dos processos de mudança” (FRANCO, 2014, p. 18).

(AVELAR, 2003). O maior exemplo disso é, certamente, o Chile, que se tornou, durante a ditadura comandada por Augusto Pinochet (1975-1990), um grande experimento neoliberal para o mundo, com a aplicação de praticamente todas as receitas dessa teoria política por meio da força, num Estado de exceção (HARVEY, 2008).

Já na Argentina e no Brasil, ainda que programaticamente as ditaduras cívico-militares tenham dado início ao desmonte de um incipiente Estado de Bem Estar Social – vislumbrado entre os anos 1940 e 1960 com a aplicação de políticas desenvolvimentistas –, é no período de redemocratização, entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, que a “virada neoliberal” propriamente dita se dará. Abordaremos, a seguir, algumas particularidades de cada um desses casos.

2.1. O caso argentino

Luis Eduardo Simões Souza, ao apresentar de que maneira entende a tese que sustenta sobre a “arquitetura” dessa crise, afirma que considera o estudo da política econômica argentina desde 1989, com a primeira eleição de Menem, até a renúncia de F. De La Rúa e a grave crise institucional de 2001 um: “‘estudo de caso’ de um país que seguiu fidedignamente a prescrição do FMI – Banco Mundial, com o intento suposto e declarado de alcançar um novo patamar de desenvolvimento econômico” (SOUZA, 2007, p. 52-3). O autor atribui, assim, a contundência da crise de 2001 na Argentina menos aos fatores externos, relacionados a uma conjuntura internacional de crise do capital nos anos finais do século XX, e mais aos fatores “internos e/ou perenes” da estrutura econômica argentina, mais especificamente a conjunção de três processos históricos que teriam se desenvolvido no país entre o período pós-2ª Guerra Mundial e os anos finais do século XX:

(a) a falência do modelo de desenvolvimento autônomo dado a partir da substituição de importações, por políticas econômicas contrárias aos interesses nacionais argentinos; (b) o atrelamento da política econômica argentina ao chamado “Consenso de Washington” ao longo da década de 1980, culminando com o governo Menem, de orientação neoliberal. Este foi o responsável pelo desmonte do resto de autonomia econômica interna do país; e (c) uma crise do capital dada desde os anos finais do século XX, cujos impactos se fizeram sentir de maneira mais intensa nos países subdesenvolvidos, que empreenderam políticas ultraliberalizantes em âmbito interno. (SOUZA, 2007, p. 52)

Luis Alberto Romero, ainda que sob distinta orientação, descreve esse processo histórico com as mesmas linhas gerais. Em determinado momento de seu relato a respeito

do governo Menem, aborda os vínculos que o Estado argentino estabeleceu com os Estados Unidos da América sob o seu comando:

O chanceler Guido Di Tella estabeleceu relações que o presidente chamou de “carnais”, complementares ao acordo negociado com os bancos credores. Em consequência, os embaixadores norte-americanos opinaram diariamente sobre todo tipo de questões internas, a Argentina abandonou o Movimento de Países Não-Alinhados, o Projeto Condor de construção de mísseis foi encerrado, o país apoiou todas as posições internacionais norte-americanas e acompanhou simbolicamente os Estados Unidos em suas aventuras militares, como o envio de tropas ao Golfo Pérsico e à Iugoslávia. (ROMERO, 2006, p. 268-69)

O acato fidedigno das prescrições do FMI/Banco Mundial e as relações “carnais” que a Argentina passou a estabelecer nos anos 1990 com os Estados Unidos exacerbam uma política externa que, por mais que já viesse mudando desde o processo de desestabilização do primeiro peronismo, nos anos 1950, historicamente se caracterizava por um alinhamento apenas parcial, ao menos em termos oficiais, à política de ingerência dos Estados Unidos com respeito à América do Sul.

É claro, contudo, que essa mudança de política externa não foi a única empreendida pelo Estado argentino no processo de virada neoliberal. Estudando as características da cultura delitiva de setores jovens na Argentina do fim dos anos 1990, Daniel Míguez propõe a seguinte reflexão sobre o processo histórico, em termos amplos:

Originalmente la Argentina, en relativo contraste con otros países de América latina, había tenido menores niveles de marginalidad social, fundamentalmente debido a la mayor riqueza relativa y a las prácticas redistributivas y de inclusión sociocultural de los sectores marginales que había promovido el peronismo. Así, salvo sectores minoritarios, la mayor parte de la población tenía capacidad económica suficiente para solventar sus necesidades básicas, e incluso pensar en la posibilidad de ascender socialmente. Complementariamente, existía un Estado de Bienestar que solventaba aquellas necesidades (educación, salud, previsión social, etc.) que no podían ser cubiertas por ingresos personales. Sobre estas bases materiales se montaba una cultura que tenía a la educación, el trabajo y la vida familiar como elementos estructurantes de los proyectos biográficos personales. Aunque no hay espacio aquí para documentar exhaustivamente este proceso, existe un número creciente de estudios que muestran que el cambio de las políticas económicas a partir de mediados de los setenta socavó las bases de este modelo, deteriorando el mercado laboral en el sentido de producir un crecimiento sostenido del desempleo estructural. Esto fue acompañado de un retiro progresivo del Estado, que fue cada vez menos capaz de suplir las necesidades elementales de la población más desaventajada. Esto también redundó en la degradación relativa de los patrones culturales mencionados -la estructuración de los proyectos biográficos personales particularmente en torno al trabajo y la educación (...). (MÍGUEZ, 2002, p. 315)

O processo descrito pelo autor se empreende de maneira sistemática desde o primeiro governo de Carlos Saúl Menem, empresário que se filia ao Partido Justicialista, historicamente vinculado ao peronismo, e promove uma verdadeira fraude eleitoral, ao eleger-se com base numa campanha que evoca o Bem Estar Social e, em seguida, empreender, ao longo de dois mandatos, o sistemático desmonte do Estado argentino. A aplicação da receita neoliberal do FMI-Banco Mundial vai levando, contudo, o país a uma forte crise econômica, acompanhada da perda de direitos sociais e intensificação da desigualdade e dos conflitos sociais, conforme descrito por Míguez.

É sob os efeitos dessa conjuntura que em 1999 a Unión Cívica Radical, partido opositor ao Justicialista, volta ao poder, com Fernando De La Rúa. Seu governo não abandonará, contudo, a agenda neoliberal de Menem e a crise apenas se acirra. Em 2001, o governo se utiliza de um expediente de política monetária conhecido como “corralito” e seus efeitos foram cruciais para a agudização extrema da crise e a renúncia do presidente em meio aos “cacerolazos” nas ruas.

Em um contexto de extrema tensão social, as manifestações públicas, organizadas ou não, se intensificam, assim como sua repressão pelo Estado, chegando-se inclusive a diversos episódios de execução de civis por policiais. A repressão se deu principalmente, mas não apenas, durante os eventos de 19 e 20 de dezembro de 2001, atingindo em especial contextos periféricos e mobilizações por comida em torno de comércios. Documentações desses casos, por exemplo, registram que a repressão policial se dava de maneira violenta não apenas nos casos de saqueios a comércios por parte da população, mas também – e com a mesma proporção – nos casos em que as pessoas apenas se aglomeravam em frente aos comércios, esperando que sacolas fossem distribuídas pelos próprios comerciantes, às vezes inclusive devido a rumores de que seria feita essa distribuição. Sobretudo nesse tipo de eventos de dezembro de 2001, assim como em outros tipos de situação, inclusive já em 2002, a repressão policial não se restringia às medidas que supostamente servem tão somente para a dispersão de indivíduos aglomerados, como gás lacrimogêneo e balas de borracha. Foi sistemático o uso das armas de fogo para alvejar os civis nessas situações, tendo-se produzido um alto número de homicídios que podem ser classificados como execuções, havendo inclusive diversos casos em que os executados foram atingidos por trás, o que denota que se encontravam em fuga, isso é, já em dispersão (CELS, 2002; 2003).

Com o país em convulsão, outro fator desencadeado pela crise institucional de 2001 é a emigração massiva ao exterior. Em um estudo sociológico feito na primeira

década dos anos 2000, se reúnem estimativas a partir de fontes jornalísticas e institucionais a respeito desse fluxo migratório:

El diario *La Nación* del 20 de diciembre de 2002 afirma que son 587.005 los argentinos que viven en el extranjero, según datos suministrados por la Cancillería argentina. Una nota publicada en el diario *Clarín* en noviembre de 2002 estimó que la tendencia a emigrar que se viene registrando desde los años noventa en Argentina creció abruptamente en los años 2001 y 2002. El Ministerio del Interior indicó que 128.312 ciudadanos argentinos entraron a España con visa de turismo de tres meses durante el año 2002, y sólo regresaron 18.742 al vencer el permiso: apenas el 14,6%. Un reciente artículo informa que serían 909.180 los argentinos que viven en el extranjero. Estados Unidos de Norteamérica, España, Israel y Brasil son los países con mayor cantidad de residentes (*La Nación*, 29-5-2005). (PALOMARES et. al., 2007, p. 27-28)

De fato, tanto este estudo como os de Actis e Esteban (2007) e Viladrich (2007) indicam que já desde a segunda metade dos anos 1980 se adverte o início de uma tendência à migração econômica de argentinos ao exterior, a qual irá se aprofundando e atingirá níveis sem precedentes na história do país entre os anos de 2001 e 2002, no auge da crise institucional e com o pico histórico de desemprego, atingindo mais de 20% da população argentina. Para além desses aspectos quantitativos, é importante ter claro o sentido que essa emigração assume, nesse momento do processo histórico argentino:

La inmigración fue percibida por nuestros pensadores del siglo XIX como un instrumento de desarrollo, y su asociación con el progreso nacional permanece inalterable hasta hoy. En este contexto, la emigración es sentida o vivida como un fracaso respecto de aquel originario proyecto de país y como una pérdida de recursos humanos valiosos. El cambio de registro en los flujos migratorios argentinos, desde la década de 1960 y en forma creciente hasta nuestros días, fue conformando una importante corriente de argentinos que emigran hacia los países desarrollados. Sin embargo, el egreso de argentinos que emigran hacia el exterior toma un impulso inédito a partir de diciembre de 2001 (...) (PALOMARES et al., 2007: 23-24)

Apenas com esse breve panorama, já é possível visualizar o papel das reformas de corte neoliberal empreendidas pelo Estado argentino, desde o começo dos anos 1990 e com intensificação no decorrer da década, na dramática crise econômica, política e social vivida pelo país na virada de século. O ano de 2001 é tido como referência para a descrição dessa crise, devido justamente aos desdobramentos políticos e ao nível de tensão social que se atingiu. Mas, o fato é que essa forte instabilidade se havia iniciado já na metade dos anos 1990 e se manteve ainda muito vigente, anos após a renúncia de Fernando De La Rúa à presidência da República. O início de uma mudança no panorama político crítico pode ser localizado a partir da eleição de Néstor Kirchner à presidência,

em 2003, mas os impactos da crise são profundos. Trata-se, na verdade, de uma questão estrutural, pois a própria crise é fruto de um longo processo, conforme muito bem sintetizado por Souza:

A crise argentina pode ser observada não como um conjunto caótico de tomadas de decisão a esmo ou a simples mando das entidades internacionais, mas como um processo, que tem sua entrada, seu desenvolvimento e sua saída, dentro da lógica dos interesses de quem o controla. A crise argentina de 2001 foi consequência das decisões de política econômica tomadas desde a década de 1970, com a opção que as autoridades econômicas domésticas fizeram por refrear o processo de industrialização via substituição de importações e voltar a economia argentina para o mercado externo. Os problemas da dívida externa e da deterioração da moeda doméstica, verificados nas décadas seguintes, foram efeitos dessa “opção pelo subdesenvolvimento”. (SOUZA, 2007, p. 303)

Conforme tentamos pincelar com alguns dados ao longo deste tópico, uma opção cujo maior ônus foi sentido não pelo mercado financeiro, mas pela população argentina, concretamente, os setores populares e camadas médias, atingidos diretamente pela pauperização e pela redução do Estado como garantidor de direitos sociais.

2.2. O caso brasileiro

Em trabalho de 2007 que indaga sobre quais seriam as frações da burguesia em posição hegemônica na fase neoliberal do capitalismo brasileiro, Armando Boito Jr. sintetiza:

A política econômica e social do Estado brasileiro ao longo das duas últimas décadas conferiu um novo modelo de desenvolvimento capitalista. Esse modelo, que tem sido chamado neoliberal, pode ser definido por meio de um contraste com o modelo que o antecedeu, o desenvolvimentista – tanto na sua fase nacional reformista (1930-1964) quanto na pró monopolista da ditadura militar (1964-1985). Muitos elementos evidenciam esse contraste entre modelo desenvolvimentista e modelo neoliberal: o ritmo do crescimento econômico cai, o papel do Estado como empresário e provedor de serviços declina, a prioridade ao crescimento e ao desenvolvimento industrial desaparece, a desnacionalização da economia nacional amplia-se e os direitos sociais e trabalhistas sofrem um processo de redução ainda maior do que aquele que sofreram durante a fase ditatorial-militar do modelo desenvolvimentista. (BOITO, 2007, p. 60)

Localizando o início da virada neoliberal no governo de Fernando Collor (1990-1992), o cientista político vê nos governos seguintes a continuidade dos principais elementos desse novo modelo: a “mercadorização” de direitos e serviços como saúde, educação e previdência; a política de privatização e a abertura comercial e

desregulamentação financeira. Os dois últimos garantem, segundo Boito Jr., vantagens para o grande capital financeiro nacional e internacional. Um capital que, conforme o autor, se caracteriza no Brasil, assim como em outros países dependentes, por ser usuário e predador. Alguns aspectos da política de Estado, no entanto, salvaguardam a valorização rápida e alta desse capital:

a) a integração do mercado financeiro nacional com os mercados internacionais, isto é, a desregulamentação financeira que assegura a livre conversão das moedas e a livre circulação das aplicações em títulos públicos e em bolsas de valores; b) o câmbio relativamente estável e livre que permita a conversão e a reconversão das moedas sem sobressaltos ou prejuízo; c) o pagamento da dívida pública externa e interna com taxa básica de juro real elevada para assegurar uma alta remuneração para os títulos públicos detidos, majoritariamente, pelas empresas que têm maior liquidez, isto é, pelo próprio capital financeiro. (...); d) liberdade para o capital financeiro cobrar o máximo possível pelo capital que cede emprestado a capitalistas e consumidores (...) e e) ajuste fiscal que garanta o pagamento dos juros dos títulos da dívida pública – nos países europeus, déficit público limitado; nos latino-americanos, superávits primários. (BOITO, 2007, p. 63)

Já durante os anos 1980, a política estatal da ditadura cívico-militar quanto à dívida externa afetou a economia brasileira de forma determinante. O Estado brasileiro se tornou incapaz de cumprir com seus compromissos externos e, já nos primeiros anos desse cenário de insolvência, direcionou uma grande parcela da renda nacional para o pagamento da dívida. A consequência dessa ação foi a abrupta queda de renda da economia brasileira, sendo então a taxa de juros exorbitantemente elevada, num processo de “ajuste econômico” que levaria a economia brasileira a um processo inflacionário desastroso (BRESSER-PEREIRA, 1989).

Conforme recupera Marielle Franco:

Do final dos anos 1970 até as eleições presidenciais de 1989, foram aproximadamente vinte anos de transição para iniciar um novo regime adequado ao período de democratização. Os índices inflacionários, no Brasil, chegaram a percentuais alarmantes. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a inflação, nas décadas de 1960 e 1970, atingiu índices de 40% e chegou, na década de 1980, a médias de 330%. Tal fato acabou por criar um senso comum de que o principal obstáculo a ser superado no período era o grande peso inflacionário, o que permitiu que novas políticas econômicas ocupassem um lugar estratégico (BRESSER-PEREIRA, 2003). (FRANCO, 2014, p. 18)

O protagonismo que a questão inflacionária assume na vida diária brasileira e na discussão sobre a política nacional facilita a adesão ao discurso de cunho neoliberal que então se intensifica. É nesse contexto, então, em que se elege à presidência Fernando

Henrique Cardoso, justamente após o sucesso do Plano Real – lançado pelo Ministério da Economia chefiado por ele, durante o governo de Itamar Franco – na contenção da inflação. Seus dois mandatos (1995-2003) foram marcados pela agudização da aplicação da cartilha neoliberal: privatizações, desregulamentação do mercado, reforma gerencial do Estado (FRANCO, 2014).

Chegando à virada de século, o resultado dessas políticas foi um empobrecimento generalizado do país e acentuação dos já históricos níveis de desigualdade social. Um dos índices que podem exemplificar esse quadro consiste no aumento do desemprego, tanto entre setores pobres da população como entre setores da classe média. Em trabalho que descreve a correlação entre o desemprego estrutural e o aumento da pobreza no Brasil, Ricardo Antunes e Márcio Pochmann recuperam dados:

constata-se que, para o conjunto das famílias de baixa renda, por exemplo, a taxa de desemprego no Brasil subiu de 9,4% para 13,8% entre 1992 e 2002, enquanto que, para os segmentos com maior remuneração, o desemprego subiu mais rapidamente, passando de 2,6% para 3,9%. Nesse sentido, o total de desempregados pertencentes às famílias de baixa renda subiu de 2,7 milhões, em 1992, para 4,8 milhões em 2003, enquanto na classe média alta (que, em geral, apresenta maior escolaridade), o desemprego, que afetava 232 mil pessoas em 1992, abrangeu o contingente de 435 mil em 2002. Em função disso, a parcela da força de trabalho pertencente às famílias de baixa renda aumentou sua participação relativa no total dos desempregados. Em 2002, por exemplo, 62% dos desempregados pertenciam justamente às famílias de baixa renda, com o restante dividido entre famílias de classe média (32,4% do total dos desempregados) e de classe média alta (5,6% desse total). (ANTUNES; POCHMANN, 2007, s/p)

Em virtude de disparidades estruturais, advindas desde antes, mas acentuadas na fase desenvolvimentista pro monopolista do capitalismo brasileiro, durante a ditadura cívico-militar, determinadas regiões do Brasil viverão esse processo de pauperização, diminuição do Estado e agudização das desigualdades sociais de forma dramática. Como, por exemplo, a Região Metropolitana de Recife, que será a protagonista do caso que estudaremos nos Capítulos 4 e 7 desta tese. Já no início da década de 1990, Recife atingia índices que a tornavam uma das mais desiguais e violentas do mundo naquele momento.

Capítulo 3. Duas bandas e as disputas de um campo

Desde a Introdução, mas especialmente no Capítulo 1, viemos esclarecendo que nossa pesquisa se volta à música popular (MP) como um campo específico da produção de bens simbólicos a partir do qual poderíamos interceptar certos “dizeres” forjados sob o contexto de hegemonização do neoliberalismo na América Latina e, mais especificamente, no Cone Sul.

Foi, contudo, a consideração de condições de produção mais específicas que nos permitiu sustentar um recorte para esse objeto, a princípio, tão amplo. Tais condições não dizem respeito apenas aos contextos político-econômicos específicos que abordamos no Capítulo 2. Na circunscrição de nosso objeto, foi inclusive mais decisiva a atenção a determinadas particularidades dos campos das MPs nacionais. A partir dela, chegamos à especificação de uma condição de produção, interessando-nos por produções musicais que, definidas ou auto definidas a partir das noções de “hibridismo”, “mistura”, “contato”, “fusão” etc., participassem das disputas simbólicas que pautam a formação e transformação do rock enquanto “subcampo” das MP nacionais¹⁸. Este capítulo tem, assim, o objetivo de apresentar os dois casos que estudaremos a partir de uma breve contextualização dessas disputas. Para isso, recuperaremos alguns aspectos dos processos que supuseram na Argentina e no Brasil.

3.1. O rock no campo das MP nacionais de Argentina e Brasil

A leitura em conjunto de trabalhos como os de Fanjul (2017b) e Napolitano (2007) ajuda a visualizar as semelhanças entre o que ficou conhecido, na Argentina, como “rock nacional” e, no Brasil, a chamada “MPB”. Menos que uma homogeneidade quanto a práticas musicais, esses campos se formam em torno da vinculação entre determinadas propostas estéticas e a construção de um lugar de enunciação no interior da cultura de massas entre os anos 1960 e ’70, respectivamente na Argentina e no Brasil. Em ambos os casos, o início desse processo está fortemente caracterizado por uma diferenciação em relação ao modo de inserção da cultura “rock’n roll” na indústria cultural local entre o fim dos anos 1950 e o início dos ’60.

¹⁸ Conforme a conceituação explicada no Capítulo 1, item 1.1.

Em ambos os países, a inserção da cultura rock'n roll teve um signo forte na veiculação de um programa televisivo, na Argentina o “Club del Clan” e no Brasil o “Jovem Guarda”. A uma “música para jovens”, marcada pela exaltação da felicidade e do conformismo – uma vez que os sentidos de rebeldia aos quais se apelava não promoviam questionamentos do status quo –, vem se opor a proposta de uma “música para escutar”, caracterizada conjuntamente pela indagação musical e a construção de um discurso de questionamento de diversas ordens: das estruturas sociais, dos costumes, das relações de poder.

Se no rock argentino essa indagação musical esteve muito vinculada à experimentação de caráter semelhante ao do “rock progressivo” produzido no contexto da contracultura nos Estados Unidos e na Inglaterra (Fanjul, 2017b); no Brasil ela esteve muito mais pautada pela disputa em torno da construção de uma música nacional-popular, a qual incluiu inclusive uma oposição entre o “próprio” e o “alheio” que atribuía a expressões vinculadas à práticas musicais do rock o sentido de “estrangeiro” (Napolitano, 2007). Exemplo disso são as polêmicas entre setores da então incipiente “MPB” e o Tropicalismo, fortemente inserido no discurso contra cultural inclusive no que tange às formas musicais do rock a ele relacionado. Polêmicas essas que chegaram a se materializar na oposição entre violão e guitarra elétrica no interior da “MPB” (Napolitano, 2007).

Ao longo da década de 1960, ao redor do mundo – em especial, daquele alinhado aos Estados Unidos da América no interior do conflito político internacional pós-2ª Guerra que polarizou o mundo numa “Guerra Fria” entre capitalismo e socialismo –, as classes médias foram se apropriando de elementos vinculados à emergência de um fenômeno que ficou conhecido como “contracultura” e cujos principais pontos de irradiação eram, justamente, os Estados Unidos e a Inglaterra.

Na Argentina, a esse contexto geral se soma uma conjuntura política de crise. Assim, nas décadas em que irá se fundar o rock nacional como campo, as condições de enunciabilidade estão caracterizadas por um sentido de crise social e isso se refletirá no universo temático que se define no interior deste campo. Como descreve Díaz (2005: 150):

en todo el rock de la etapa fundacional se manifiesta con claridad lo que podríamos llamar un horror a la “Vida Ordinaria”. (...) La descripción marechaliana de la Vida Ordinaria, con su rutina, sus convenciones, su carencia de proyecto y su falta de fuerza vital, con sus mecanismos de consumo, con su basura cultural y su hombre robotizado, marca una

zona de coincidência profunda con lo que en las estéticas rockeras aparece como condensación de antivalores.

Com isso, a consolidação do rock nacional como campo esteve vinculada a uma ideologia da transgressão, que se traduzia não apenas no universo temático, mas também nos aspectos musicais, estes igualmente influenciados pelo contexto mais geral da contracultura e caracterizados pela experimentação estética. Essas práticas se assentaram ao longo do período ditatorial, na segunda metade dos anos 1970. Nos momentos finais da ditadura cívico-militar de 1976, no começo dos anos 1980, acontecem processos de ruptura e reacomodações no campo do rock argentino, ao mesmo tempo em que ele se massifica, com a ajuda da proibição de veiculação radiofônica de música em língua inglesa, no contexto da Guerra das Malvinas. Conforme apontam autores como Semán e Villa (1999) e Díaz (2005), uma das diferenciações que se produzem nos anos 1980 em relação ao paradigma clássico do rock nacional, assentado na década anterior, consiste na reivindicação da dimensão do corpo, expressa inclusive na figura da dança.

Na década de 1990, esse campo já delineado de uma música que inclusive se massificou abrirá espaço a determinadas práticas que se denominaram como “rock chabón” ou “rock barrial”. A respeito dessas práticas, Rossi (2015) aponta que na década de 1990, o rock argentino enquanto campo se configurava mais pela retomada e atualização do discurso populista e nacionalista dos anos 1970 que, propriamente, pelos gêneros musicais que as bandas e artistas produziam. Numa linha semelhante, Semán e Villa (1999, p. 255) caracterizam o “rock chabón” como “argentínista, suburbano y neocontestatario”. Além disso, os autores ressaltam o fato de que, diferentemente das anteriores, é característico dessa geração o fato de que tanto os produtores como os públicos provêm também de setores populares e não apenas de classes médias.

Quando passamos ao caso do Brasil, conforme apontávamos antes, a constituição da chamada “MPB” abrigou uma polêmica com a incorporação de práticas musicais vinculadas ao rock. Marcos Napolitano define da seguinte forma a emergência do próprio conceito/sigla “MPB”:

Os estilos alçados à condição de autêntica cultura nacional-popular foram o samba de morro, produzido no Rio de Janeiro na década de 30, e os ritmos regionais (baião, xaxado, moda de viola). Todas essas variáveis musicais marcaram o contexto de emergência da sigla MPB na segunda metade dos anos 60 e determinaram formas de interpretação (Elis Regina, Nara Leão e Elizeth Cardoso), de composição e de tratamento do material “folclórico” (Edu Lobo, Baden Powell e Vinícius de Moraes), dos “gêneros de raiz” (Geraldo Vandré e Chico

Buarque) e da composição como paródia, com o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil (NAPOLITANO, 2007, p.110).

Vemos, então, que se entende o Tropicalismo como parte do interior desse campo da MP no Brasil. Surgido, ao final dos anos 1960, e formulando-se a partir de um sentido de “movimento”, o Tropicalismo não apenas se distinguirá pela introdução de práticas vinculadas ao rock – como pan-genérico de aspecto internacional – no interior do projeto de pesquisa das culturas musicais brasileiras – característico da “MPB” – como ainda por fazê-lo a partir de fortes diálogos com a já mencionada “contracultura”, de origem anglo-saxã.

O Tropicalismo se vincularia, assim, a algo que Gilberto Gil sustenta, no documentário *Uma noite em 67*, como bases de suas buscas estéticas naquele momento. Depois de afirmar a conjunção entre o impacto do pop norte-americano e do pop-rock inglês, por um lado, e “a música local”, “regional”, “as manifestações típicas da música nordestina”, por outro, resume: “Eram os Beatles e Luiz Gonzaga. Eram os Rolling Stones e Jorge Bem Jor. Era a banda de pífanos de Caruaru e o Jefferson Airplane”¹⁹. Trata-se de uma pauta que tem impactos sobre a geração seguinte, havendo no mercado fonográfico brasileiro ao longo dos anos 1970, sobretudo na sua segunda metade, um considerável afluxo de músicos e compositores originários do Nordeste brasileiro cuja produção se entendia a partir da noção de contato entre práticas do rock e diversas culturas musicais assentadas como “locais” ou “regionais”. Para citar alguns: a agrupação Novos Baianos, o também baiano Raul Seixas, o cearense Belchior – neste caso menos pelas referências a “música regional” e mais pela construção de um lugar de dizer nas canções – e os pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo, que chegaram até mesmo a ser reunidos a outros músicos sob a denominação “grupo pernambucano”.

Na década seguinte, contudo, essa tendência perde terreno na indústria cultural:

Os anos 80 foram anos de hegemonia do *BRock* na música nacional. As gravadoras colhiam sua matéria-prima no Rio, em Brasília, um pouco menos em São Paulo e Porto Alegre; e assim voltaram as costas para o que acontecia no restante do país. Nessa época quase ninguém estourou fora dessas capitais, com os cariocas predominando. Paralamas, Legião, Lobão, ofuscaram os nordestinos (cearenses, paraibanos e pernambucanos), que a partir de meados dos 70 engordaram as contas das multinacionais do disco. (TELES, [2000] 2012, p. 225)

¹⁹ O documentário, dirigido por Ricardo Calil e Renato Terra e lançado em 2010, faz uma recuperação, a partir de materiais de arquivo e entrevistas recolhidas na realização do longa-metragem, da final do 3º Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record, em outubro de 1967. A transcrição da fala de Gilberto Gil é de nossa autoria.

Segundo Érica Ribeiro Magi, a denominação “BRock” foi alcunhada pelo jornalista Arthur Dapieve para se referir ao rock nacional dos anos 1980. Para Magi, é nesse momento histórico, e em torno de uma geração de bandas que atuaram nele, que se dá uma consolidação do “rock” enquanto campo da música popular no Brasil. Nesse sentido, a autora recupera como o “rock” tem uma inscrição marginal na consolidação do campo da “MPB” e enfatiza o caráter de diferenciação que a produção da geração de bandas relacionadas ao “BRock” possui, com respeito ao consolidado em tal campo. Assim, propõe que “um dos fatores que deu forma ao campo do rock no Brasil, consolidado nos anos 80”, seria

a falta de ligação com a cultura do nacional-popular, muito influente nas artes até a década de 70, e a afirmação de que os seus princípios de produção e de avaliação das obras culturais não condiziam mais com o cotidiano da juventude urbana de classe média, preenchido por informações culturais nada limitadas ao Brasil, apreendidas através da imprensa, da música, do cinema e da literatura dos EUA e da Europa, contemporâneos ao Brasil ainda em processo de redemocratização. (MAGI, 2011, p. 41)

Este argumento é para nós especialmente relevante, considerando um dos casos em que se centra nosso estudo: o da agrupação Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) – que, a partir de 1999 passa a nomear-se apenas Nação Zumbi. Acreditamos que essa relevância se esclarecerá ao longo do trabalho, sobretudo no Capítulo 4, mas, preliminarmente colocamos atenção ao fato de que outros autores já apontaram como característica da produção dos anos 1990 – não exclusivamente do “rock” nacional, mas da MP brasileira em geral – uma característica que, potencialmente, produziria desta vez uma diferenciação com respeito ao desligamento com a cultura do nacional-popular na geração anterior:

Assim como a geração BRock conseguiu consolidar o português como idioma viável (e vendável) para o rock, a geração que surgiu nos anos 90 resgatou o diálogo – principiado com a Tropicália no final dos anos 60 – entre a música estrangeira (rock, funk, música eletrônica, jazz, psicodelia, etc) e a música nacional tradicional (samba, maracatu, frevo e outros). (SALDANHA, 2006, p. 8)

Trata-se, como se vê, de procedimentos cuja descrição é frequente em trabalhos que abordam a produção musical, não apenas brasileira e sequer apenas latino-americana, mas mundial, no contexto daquilo que veio a denominar-se “globalização”. Rafael Saldanha, no caso brasileiro, enumera casos de maior inserção na indústria cultural dessa que chega a denominar como “geração 90”:

De Minas Gerais, saem Skank, com uma mistura de reggae e ritmos brasileiros, e Pato Fu, que fazia uma salada musical com elementos da renascente música eletrônica. Do Rio de Janeiro, surgem os engajados Planet Hemp, com seu discurso pró-legalização da maconha, e O Rappa, que apesar de seu começo reggae, beberia nas influências rock and roll. Porém os gêneros que marcariam a primeira metade da década atendiam pelos nomes forró-core e mangue bit (ou mangue beat, como foi chamado mais tarde). (SALDANHA, 2006, p. 9)

Como vemos, o autor atribui ao chamado “manguebeat” um papel protagônico na indústria cultural brasileira dos anos 1990, questão à qual voltaremos ao apresentarmos, no terceiro item deste capítulo, a agrupação que recortamos como um dos casos a estudar nesta pesquisa.

3.2. Bersuit Vergarabat

María Carla Rossi aponta que na década de 1990, o rock argentino enquanto campo se configurava mais pela retomada e atualização do discurso populista e nacionalista dos anos 1970 que, propriamente, pelos gêneros musicais que as bandas e artistas produziam. A autora afirma:

Las temáticas centrales en las producciones de estas bandas contribuyeron fuertemente y terminaron de dar forma a la idea de un *rock nacional*, pues, si bien el rock ya sonaba en nuestro país hacía treinta años, es en los años noventa cuando se consolida un abundante caudal de bandas que se inscriben dentro de esta categorización. Como consecuencia de este incipiente auge productivo, el rock pasaba a ocupar un lugar cada vez más central en el campo de la música masiva. (ROSSI, 2015, p. 181)

A ideia de que foi numa “retórica de resistencia política y social” (p. 181) e, não, em virtude de padrões efetivamente musicais que o campo se assentou nesta década é, para nós, decisiva, porque é particularmente relevante para o caso de nosso objeto de estudo, a banda Bersuit Vergarabat (BV).

A agrupação surgiu no final dos anos 1980, na cena *underground* da produção e do consumo de rock local, em Buenos Aires. É importante pontuar que esse circuito se demarcava como diferenciação com respeito à – já apontada no item 3.1 – massificação do “rock nacional” ao longo da década de 1980, que tinha em Soda Stereo e Virus dois de seus maiores representantes. É nesse circuito *under* que se gesta inclusive parte do que se denominará como “rock chabón”: a emblemática banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. A diferenciação entre esses dois setores do “rock nacional” era tamanha que até mesmo uma rivalidade “soderos” vs. “ricoteros” – também plasmada na rivalidade entre os líderes de cada banda, Gustavo Cerati vs. el Indio Solari – se delineava a partir

do público e em discursos midiáticos. Outro ícone do *underground* do rock de Buenos Aires foi a banda Sumo e, especialmente, o seu vocalista de origem italiana, Luca Prodan, que se transformará num ícone do público roqueiro, especialmente o mais vinculado ao “rock chabón”, após a sua morte.

Tendo frequentado o circuito *under* nos seus inícios, a inserção de BV na indústria fonográfica se deu anos depois, com o álbum *Bersuit Vergarabat y punto*, lançado no ano de 1992. Desde a atuação nos circuitos alternativos de Buenos Aires até a maior visibilidade no mercado fonográfico, a banda passou por reconfigurações em sua formação e dificuldades de produção. Ainda assim, lançou os álbuns *Asquerosa alegría* (1993) e *Don Leopardo* (1996). No ano de 1998, o lançamento de seu quarto álbum, *Libertinaje*, marca o início de uma nova etapa na produção da agrupação. Ela passa a atingir um público massivo e começa a estabelecer-se em outra posição no interior do campo do rock nacional. Igualmente se assenta, por um período mais longo, uma conformação da banda como núcleo constante, sendo eventual a participação de outros músicos ou cantores: Gustavo Cordera (vocalis), Juan Subirá (teclados e *bandoneón*), Oscar Righi (guitarra), Tito Varenzuela (guitarra), Pepe Céspedes (baixo), Carlos Martín (bateria), Cóndor Sbarbati (vocalis) e Daniel Suárez (vocalis).

O processo de massificação e assentamento da banda é marcado pelo lançamento periódico de novos álbuns, ao menos por cerca de 10 anos – *Libertinaje* (1998), *Hijos del culo* (2000), *De la cabeza* (2002), *La argentinidad al palo* (2004), *Testosterona* (2005), *?* e *Lados BV* (2007) –, bem como pela realização de turnês nacionais e internacionais, incluindo shows de público multitudinário, e constante aparição na mídia impressa ou televisiva. Trata-se de uma estabilização de seu lugar no campo do rock argentino, tendo a banda se tornado um participante relevante tanto no circuito da música popular, como no mercado fonográfico – não apenas argentino, mas latino ou (melhor dizendo) hispano-americano.

Como apontamos antes, esse processo de estabilização se inicia a partir do lançamento de *Libertinaje*, em 1998, e culmina em 2002 na realização, lançamento e divulgação do álbum-show *De la cabeza con Bersuit Vergarabat*, feito em comemoração aos 10 anos de aniversário de seu primeiro álbum. Conforme relata a biografia disponível no website oficial da banda²⁰, este trabalho deu origem a uma turnê, chamada “De la Cabeza con Bersuit”, que percorreu não apenas a Argentina, mas também outros países

²⁰ <http://www.bersuit.com/?page=Historia>. Acesso em 27 de maio de 2018.

latino-americanos, a Espanha e os Estados Unidos. Fez parte dessa gira uma série de shows no estádio Luna Park, em Buenos Aires – um dos principais espaços fechados para show e entretenimento do país. Além disso, tanto o álbum em CD, como o DVD que se editou a partir da filmagem dos shows em que se gravou o trabalho receberam prêmios de vendas, com disco e DVD de platina.

Em 2009, após algumas incursões de seus integrantes em trabalhos solo ou outros projetos, Gustavo Cordera – que sempre se projetou como líder da banda, sendo o principal vocalista e letrista – se desliga da agrupação, que fica dissolvida até o ano de 2011, quando os outros integrantes voltam a se reunir e lançar novos álbuns: *La revuelta* (2012), *El baile interior* (2014) e *La nube rosa* (2016). A agrupação segue em atividade até hoje, com novas reconfigurações na formação, após a saída também de Oscar Righi, em 2016.

Ao descrever a produção musical de BV, Nicolás E. Albrieu propõe que: “un rasgo característico del trabajo de producción de este participante es el hecho de estimular el entrecruzamiento de diferentes géneros y sonoridades dentro de un mismo disco” (ALBRIEU, 2015, p. 170). Assim como o autor ressalta um processo de intensificação desse traço ao longo da produção da banda, já se apontou em outros trabalhos a espécie de ponto de inflexão que representa, nesse sentido, o álbum *Libertinaje*, produzido por Gustavo Santaolalla²¹. Do início ao fim, o álbum se caracteriza pela reunião de práticas assentadas como próprias a diversos gêneros do rock no mundo e padrões rítmicos, melódicos, de instrumentação, entre outras práticas, próprias a diversos outros campos da música popular, muitas vezes nem sequer imediatamente vinculados ao que se considera música popular argentina²².

O álbum *Libertinaje* demarca a construção de uma determinada identidade musical em torno da banda, sendo o álbum seguinte, *Hijos del culo* (2001), igualmente profuso quanto à diversidade de formas e práticas musicais que, a princípio, se desvinculam do que costumeiramente se compreende por “rock” enquanto gênero

²¹ Músico e compositor argentino que se consolidou também como produtor artístico, tendo até mesmo fundado – em parceria com Aníbal Kerpel - um selo discográfico: Surco, um braço “latino-americano” da *major* Sony Universal. Mais ou menos na mesma época em produziu *Libertinaje* e *Hijos del culo*, de BV, foi o responsável também pelos trabalhos fonográficos de outras bandas latino-americanas, como Café Tacuba e Molotov, do México, e Los Fabulosos Cadillacs, também argentina. Abordaremos sua atuação na produção musical de BV no Capítulo 5.

²² Trataremos com maior profundidade esses aspectos da musicalidade, neste e em outros trabalhos de BV, também no Capítulo 5.

musical. No entanto, a partir do o próximo trabalho inédito da banda²³, o álbum duplo *La argentinidad al palo – Se es* (Vol. 1) e *Lo que se es* (Vol. 2), de 2004, essa diversidade parece começar a ser mobilizada mais pontualmente, sob a forma de trânsitos eventuais, passando a ser mais frequentes musicalidades “típicas” do rock popular estado-unidense, desde o “hardcore” até as baladas de “pop rock”.

Por outro lado, a estabilização de BV no campo do rock nacional e sua consagração na indústria cultural argentina estiveram, ao que nos parece, bastante vinculadas com o processo histórico de aplicação de políticas neoliberais no país, seu desenvolvimento desde o final dos anos 1980 até a crise da virada de século, que mencionamos no capítulo anterior. Recordamos novamente o que Rossi (2015) denomina “retórica de resistencia política y social”, como característica do chamado “rock chabón” ou “barrial”, ao qual a Bersuit costuma ser vinculada: canções como “C.S.M.” – iniciais do presidente que tornou as reformas neoliberais sua empresa política, Carlos Saúl Menem – e “Se viene”, ambas do álbum de 1998, são claros exemplos dessa retórica, mas tanto o processo de identificação, no discurso, com um lugar social vinculado aos setores populares, como o desenvolvimento de uma interpelação às classes médias argentinas – ambos, setores populares e classe média, os maiores afetados pela crise de 2001 – se plasmam em outras canções e mecanismos discursivos.

Entendemos, então, que é na intersecção entre a construção de um fazer musical que interpela os gêneros do rock a partir de determinado diálogo com outras práticas da música popular – especificamente argentina ou não – e uma retórica que vincula o discurso aos setores populares e interpela a classe média argentina que BV se estabiliza no interior do campo do “rock nacional”. O corpus de canções que recolhemos e a forma como articulamos uma análise sua ao longo das próximas partes desta tese irão buscar analisar essas duas facetas da produção da agrupação.

3.3. Chico Science & Nação Zumbi

A formação de CSNZ resultou da reunião de dois projetos, anteriores a ela. Era a banda Loustal, em atividade entre 1989 e 1991 e formada por três futuros membros de CSNZ, o próprio Chico Science, Lúcio Maia (guitarra) e Alexandre Dengue (baixo); e o

²³ Em 2002, a agrupação lançou o álbum *De la cabeza*, difundido também em forma de DVD. No entanto, esse trabalho consiste numa apresentação ao vivo que reúne canções dos álbuns até então lançados, trazendo apenas duas canções novas: “Un pacto” e “Perro amor explota”, sendo notável quanto ao aspecto de diversidade musical que, na primeira destas, o charango – instrumento de corda andino – é central na musicalidade da canção, enquanto a segunda consiste numa espécie de “tango-rock”.

bloco afro Lamento Negro, com quem Science teve contato no início de 1991, por meio de Gilmar Bola 8, colega de trabalho que o levou ao projeto Daruê Malungo, no bairro periférico de Recife de Chão de Estrelas, onde o Lamento atuava (TELES, 2012):

A percussão do grupo, que funde ritmos folclóricos como maracatu e coco de roda com samba-reggae, chama sua atenção. Ele convida o grupo a criar outra banda, apostando na união da linguagem roqueira e da black music com o samba-reggae e ritmos regionais. Assim, Loustal e Lamento Negro se fundem com o nome de Chico Science e Lamento Negro, logo substituído pelo nome que vinga, Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ). A formação original tem Chico Science (voz), Lúcio Maia (guitarra), Dengue (baixo), Toca Ogam (percussão/efeitos), Canhoto (caixa), Gira (tambor), Gilmar Bola 8 (tambor) e Jorge Du Peixe (tambor). (ITAÚ CULTURAL)

Falar da formação e do início da atuação de CSNZ exige, a nosso ver, abordar algo bem desenvolvido por José Teles em seu trabalho sobre o percurso da música popular pernambucana ao longo do século XX, com especial ênfase ao contexto urbano de Recife-Olinda. Teles (2012) apresenta a centralidade na cena cultural da capital que seguiam tendo, ainda ao longo dos anos 1980, os músicos que, conforme já apontamos no item 3.1, chegaram a ser reunidos sob o nome de “grupo pernambucano” no interior da indústria cultural – cujo eixo era o Sudeste e, principalmente, o Rio de Janeiro. Conforme Teles, muito se orbitava sobretudo em torno de Alceu Valença. Entretanto, o autor vai apresentando uma série de nomes de músicos que começaram a atuar ainda na década de 1980, mas não tiveram grande inserção no mercado fonográfico e tampouco atenção da mídia, nem sequer pernambucana. Nomes como Lula Queiroga e Lenine, quem, Teles faz questão de pontuar, “foram os primeiros músicos de classe média a levar tambores de maracatu para os palcos” (p. 229), no show *Baque solto*, em 1983. Ao fazer esse registro, o autor assinala ainda:

Até então, de Capiba [nome central na consolidação do frevo] a Alceu Valença, os compositores se valeram apenas do ritmo, da levada e de alguns temas do maracatu (o pioneirismo fica por conta de Marconi Notaro, no seu LP *No Sub Reino dos Metazoários*, embora o maracatu tenha entrado quase como música incidental do álbum). Nem os temporões festivos de MPB – o da extinta TV Tupi em 1979, e o *MPB Shell*, da TV Globo, em 80 –, que revelaram ao país uma safra inteira de novos artistas, trouxeram à tona talentos pernambucanos. Bubuska Valença (primo de Alceu) conseguiu levar um prêmio de melhor letrista com “Tô Querendo Tá” e chegou a gravar um LP, mas não foi bem-sucedido. (TELES, 2012, p. 229)

Esses dados nos ajudam a ter em conta alguns aspectos da cena cultural pernambucana, e especificamente recifense, ao longo dos anos 1980, sobretudo no que diz respeito às dinâmicas do mercado em torno dessa cena. Sobre ela, outro aspecto

relevante para nós é também largamente abordado por Teles: a inserção *underground* que o rock e, a partir de determinado momento dos anos 1980, o rap tiveram nesse contexto. A consideração desse fator nos parece importante principalmente em vista daquilo que referiremos preliminarmente a seguir e, com maior peso, nas análises que desenvolveremos no Capítulo 4. O que Teles descreve é um cenário onde tanto o rock como, posteriormente, o rap passam por algo mais que desinteresse. O circuito onde circulam é alternativo e praticamente subterrâneo. Os espaços onde os artistas podiam se apresentar eram determinados, restritos e até mesmo marginais. Pouca ou nenhuma atenção da mídia local se dava à sua atuação. Teles recolhe, por exemplo, de uma matéria do Jornal do Commercio de maio de 1989, aquilo que nomeia como um desabafo. Uma fala de Ibañez, um paulista que se instalou em Recife e enfrentou a dificuldade de fazer rock nesse circuito, a partir da qual muito se pode indagar em torno de que lugar de dizer lhe permite formular essa descrição para a cena cultural pernambucana:

“Pernambuco não é definitivamente o habitat do rock and roll devido a fatores culturais e sociais. Com isso não quero dizer que não seja um berçário de roqueiros da mais alta qualidade, tanto da primeira geração, como outros grupos novos. Mas o que acontece é que este é um estado em que o feudalismo da cana-de-açúcar, a hierarquia, a religiosidade, deixaram o pernambucano burro e moralista, e como o rock é contra tudo isto não podia receber realmente apoio desta província” (TELES, 2012, p. 229)

De qualquer modo havia, sim, um circuito do rock, que incluía a fins dos anos 1980 inclusive bandas de *hardcore*, mas tratava-se de um circuito absolutamente subterrâneo na cidade. Esse caráter *underground* chegava inclusive às vias da criminalização e repressão policial. Conforme o mesmo Teles (2012) relata, agrupações que passarão a ter inclusive visibilidade midiática a partir de 1994, são alvo de uma mistura de criminalização social e cultural. Eram, essencialmente, aquelas que tiveram origem e seguiram atuando em uma zona periférica de Recife, o Alto do Pinho, no bairro de Casa Amarela, como Devotos do Ódio (banda de *punk rock* e *hardcore*) e Faces do Subúrbio (agrupação de *rap*). Conforme relatos de integrantes, no cenário prévio à eclosão do “movimento mangue”, abordagens abusivas e discriminatórias da polícia chegavam a se justificar até mesmo pelos discos de rap que os músicos carregavam consigo. Por mais que a criminalização da pobreza e da desigualdade social não se dissipem, a entrada nos anos 1990 traz uma movimentação cultural que altera boa parte desse cenário.

Conforme podemos concluir a partir do relato de Herom Vargas (2004), as proposições de um determinado grupo de comunicadores, produtores culturais, músicos e artistas em geral para a cena cultural de Recife, no início dos anos 1990, se projetam como um movimento programático a partir da publicação de um texto, veiculado primeiramente com o título de “1º Manifesto do Movimento Mangue Bit” e posteriormente incluído no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, de CSNZ, com o nome “Caranguejos com cérebro”²⁴. O texto foi distribuído em 1991 por seu autor, Fred Zero Quatro – líder da banda Mundo Livre S/A –, como um *release* com a intenção de dar visibilidade, na mídia pernambucana, aos trabalhos propostos por um grupo de jovens num circuito “alternativo” ao das emissoras de rádios e televisão de Recife.

Aquilo que a princípio se propôs como “Mangue Bit” (“bit” enquanto unidade de informação dos sistemas digitais) foi se assentando nos discursos sobre as atividades desse grupo como “Mangue Beat” (“beat” como batida), num reforço de sua dimensão como “movimento musical”, ainda que em termos propriamente musicais tenha havido pouca homogeneidade entre as diversas produções relacionadas a esse movimento.

Com efeito, o “1º Manifesto...” constrói um discurso sobre o campo cultural entendido de maneira ampla, articulado em torno da cidade de Recife e sua situação político-cultural. No diagnóstico-programa que se enuncia ali, o “mangue” é o significante central, pautando a própria repartição do texto em três subtítulos: “Mangue: o conceito”, “Manguetown: a cidade”, “Mangue: a cena”. A partir de uma inscrição ao discurso científico, se produz uma definição do mangue, para delinear-se em seguida uma argumentação a respeito de seu papel na vida recifense. Voltaremos a essa argumentação no Capítulo 4 desta tese.

Por ora, ressaltamos que a formação e posterior projeção da agrupação CSNZ esteve completamente vinculada à instauração dessa cena entendida como “movimento”. Na verdade, é bastante assentado o reconhecimento de Chico Science como um dos idealizadores desse projeto, ao lado, justamente, de Fred Zero Quatro. A Science é atribuída, em diversos relatos, a denominação da proposta musical como “mangue”. A projeção de CSNZ na indústria cultural, principalmente se a considerarmos em termos nacionais e internacionais, foi significativamente maior que a das outras agrupações musicais que compunham essa cena, como Mundo Livre S/A – liderada por Zero Quatro

²⁴ A versão correspondente à primeira veiculação do texto, está transcrita em Teles (2012, p. 255-258).

– e Mestre Ambrósio. Entretanto, é como parte de uma cena que a banda se projeta inicialmente.

Após cerca de três anos de atividades CSNZ já adquirira alguma visibilidade no circuito recifense, por meio principalmente das estratégias do grupo “mangue” de criação de uma cena de movimentação cultural por fora do *mainstream* das emissoras de Rádio e TV, isso é, programas em rádios alternativas, festivais e divulgação pela internet, abordados por Vargas (2004). O momento decisivo para a ampliação de público e visibilidade, atingindo o âmbito nacional ao ter a atenção da mídia do Sudeste, foi o festival *Abril Pro Rock*, em 1993. A partir de sua realização e, como diz José Teles, competente divulgação nacional, algumas bandas, entre elas CSNZ, se inserem no mercado fonográfico. Em 1994 lançam, pelo selo Chaos, um braço da Sony Universal, o seu primeiro álbum gravado em estúdio: *Da lama ao caos*.

É no biênio 1995-1996 que o “movimento manguebeat” ganha uma enorme visibilidade nacional, tendo frequentes participações no eixo da indústria cultural brasileira: Rio-São Paulo. Os porta-vozes dessa projeção foram, definitivamente, CSNZ e Mundo Livre S/A, com um protagonismo evidente dos considerados líderes das bandas: Chico Science e Fred Zero Quatro. Aquilo que em Recife tinha muitas caras e sons diferentes, na mídia nacional costumava aparecer através de seus rostos e vozes. Um relato interessante nesse sentido é o de Cannibal, líder da Devotos do Ódio, sobre a surpresa do público de um show em São Paulo, quando a banda fez a abertura para CSNZ: “Tavam esperando maracatu, outro Chico Science” (TELES, 2012, p. 246).

Durante o ano de 1995, CSNZ realizam uma turnê internacional, incluindo Estados Unidos e Europa, produzida pela própria agrupação. Em diversas entrevistas, Chico Science menciona a importância dessa turnê não apenas para a visibilidade da banda, mas também para a criação e o resultado a que se chegou no segundo álbum da agrupação: *Afrociberdelia*, lançado em 1996. A turnê de 1995 incluiu um show no Central Park, em Nova Iorque, com participação de Gilberto Gil. Em fevereiro de 1997 a trajetória da banda é bruscamente alterada pela morte prematura de Chico Science, vítima de um acidente de carro. No ano seguinte, os integrantes de CSNZ lançam um álbum-tributo, cujo título é o da própria agrupação e que reúne diversas canções dos dois álbuns anteriores, em novas gravações ou versões ao vivo, além de algumas faixas novas, como a canção-tributo “Malungo”. Passando a ser Nação Zumbi, a agrupação inicia uma nova produção a partir de 2000, com o lançamento de *Rádio S.Amb.A*. Posteriormente surgem: *Nação Zumbi* (2002), *Futura* (2005), *Fome de tudo* (2007) e *Nação Zumbi* (2014).

Em diversos históricos sobre o “manguebeat” na internet, a morte de Chico Science é narrada como um evento que compromete os rumos do “movimento”, uma vez que é atribuído a ele um papel protagônico na criação de uma identidade “mangue”. Independente disso, e para além do fato da Nação Zumbi voltar a reunir-se posteriormente, o processo ocorrido na cena cultural de Recife entre os últimos anos da década de 1980 e os primeiros da de 1990 modifica profundamente não apenas o circuito cultural local, como também as (auto)representações da cultura pernambucana, inclusive no interior da indústria cultural brasileira. Isabel Guillen e Ivaldo Lima, por exemplo, atribuem à movimentação do “manguebeat” um papel importante na recuperação da cultura do maracatu-nação na capital de Pernambuco, inclusive na transformação de seu lugar no carnaval da cidade, passando a compor a abertura do evento (GUILLEN; LIMA, 2007). A nova cena cultural também se desdobra para outros campos artísticos. Consolida-se, por exemplo, um certo número de produções e autores cinematográficos com a denominação “novo cinema pernambucano”, cena cujo início é atribuído a *Baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, longa que conta em sua trilha sonora com faixas de CSNZ. Tanto em termos de cena musical, como cinematográfica, estamos nos referindo a produtos culturais que promoveram uma re colocação do Estado de Pernambuco na indústria cultural brasileira.

3.4. BV e CS(NZ) no rock “nacional”

Como encerramento deste capítulo, gostaríamos de ressaltar algumas questões quanto à conformação e trajetória das bandas cuja produção será o foco de nosso estudo ao longo dos próximos capítulos, por considerarmos tais aspectos relevantes para pensar o posicionamento de cada agrupação na conformação do rock enquanto um campo da MP nacional, em cada caso. Entendemos que esse posicionamento pode ser considerado uma condição de produção relevante para o modo de determinação do “local” e do “forâneo” na materialidade discursiva ao longo da trajetória dessas bandas, conforme buscaremos esclarecer a partir das análises que apresentaremos nas próximas partes desta tese. Pontuamos, aqui, dois principais fatores nesse sentido.

Por um lado, a origem social dos integrantes de cada agrupação. No caso de BV, seu núcleo inicial reunia indivíduos de uma classe média baixa, residentes da Área Metropolitana de Buenos Aires, entre Barracas, Avellaneda e Lanús, bairros em que convivem diversos setores da classe média, dos mais altos aos mais baixos. Já no de CSNZ, se tratou da reunião de indivíduos tanto de classe média baixa, como de setores

populares, residentes de Recife ou Olinda, sendo importante considerar que um espaço fundamental na conformação da agrupação, o núcleo cultural Daruê Malungo – onde atuava o afoxé Lamento Negro – se localizava numa zona periférica e pobre, Chão de Estrelas, no limite entre as duas cidades.

Por outro lado, ressaltamos que ambas as agrupações atuaram, em seus inícios, em circuitos *underground* de rock nos locais em que se formaram. No caso desse circuito em Buenos Aires, conforme já pontuamos em 3.2, sua formação se dava em concomitância à massificação de outro setor do “rock nacional”, o que podia chegar a implicar a reivindicação de valores e capital simbólico que fizeram parte da legitimação do paradigma do “progresivo” dos anos 1970, também considerado por autores como Claudio Díaz, o “paradigma clássico” do campo do “rock nacional”. Já no caso do circuito *under* do rock em Recife, vimos em 3.3 que se tratava de um setor realmente marginalizado na cena cultural da cidade do final dos anos 1980. O “fazer rock”, nas diversas variações experimentadas pelos participantes em questão, era considerado por diversos setores da sociedade algo totalmente alheio àquele espaço, que tinha sua cena cultural muito cristalizada em torno da “música tradicional”, especialmente o frevo, e de sua modernização ao estilo do “grupo pernambucano” na década de 1970. Ao mesmo tempo, conforme vimos em 3.1, a década de 1980 assistiu à hegemonia do chamado BRock na indústria cultural, emanado de Rio de Janeiro, Brasília e, em menor medida, São Paulo e Porto Alegre, para o restante do país.

Esses dois fatores, considerados em conjunto, nos levam a propor que enquanto BV disputa um posicionamento no interior de um campo já consolidado, o do “rock nacional” argentino, e o faz a partir de um lugar *parcialmente* deslocado do eixo da indústria cultural naquele contexto (setores da classe média de Buenos Aires); CSNZ se insere nas disputas de um campo em consolidação, o do “rock nacional” brasileiro, ao mesmo tempo em que participa também, pois isso determina a consolidação de tal campo, das disputas em torno da “MPB”, sendo que o faz a partir de um lugar *deslocado* do eixo da indústria cultural naquele momento (setores da classe média do Sudeste).

PARTE II - O FAZER CRIATIVO COMO OBJETO DISCURSIVO EM BV E CSNZ

Ao perseguir a pergunta disparadora de nossa pesquisa – o que é “local” e o que é “forâneo” na materialidade discursiva das produções musicais de nosso interesse? Ou seja, como são recortadas no discurso essas noções em tal produção? – foi se delineando como um dos eixos de análise a atenção à construção do próprio fazer criativo e musical como objeto de discurso na produção das duas bandas.

Tal eixo busca investigar como a dicotomia “local” / “forâneo” opera na construção desse objeto discursivo, desdobrando-se em um objetivo mais específico: analisar se tal dicotomia se relaciona ou não se relaciona, na materialidade discursiva, à construção dos gêneros musicais e de territorialidades enquanto objetos do discurso. Para essa análise, trabalhamos tanto a partir de canções que compõem a produção de cada banda, como de sequências discursivas realizadas nas suas bordas, formuladas nos próprios álbuns das agrupações ou em entrevistas, reportagens e documentários realizados com seus integrantes.

Esta parte da tese se organiza em dois capítulos, cada um deles dedicado à análise de um caso específico. No Capítulo 4, nos dedicamos a CS(NZ) e, no Capítulo 5, a BV. Em ambos os capítulos, iniciamos o percurso pela análise de enunciados definidores do fazer criativo/musical quanto a cada agrupação, produzidos nas bordas da própria produção musical das bandas. Em seguida, os capítulos se diferenciam devido às particularidades que cada um dos casos nos apresentou quanto à construção do fazer criativo/musical como objeto de discurso no interior da própria produção musical das duas agrupações. Contudo, ao final, chegamos em ambos a uma mesma indagação em torno de que tipo de projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo/musical se dá em CS(NZ) e em BV.

Capítulo 4. A “região” e o “mundo” em CS(NZ)

Neste capítulo temos o objetivo de analisar enunciados, realizados nas bordas ou no interior da produção musical de CS(NZ), em função da construção do próprio fazer criativo/musical como objeto de discurso, indagando a respeito da determinação de

“local” e “forâneo” nesses enunciados, com especial atenção à irrupção de dizeres sobre gêneros ou tradições musicais, por um lado, e territorialidades e identidades, por outro.

O capítulo se organizará em três tópicos. O primeiro estará dedicado a enunciados a partir dos quais se define o fazer criativo/musical em CSNZ e no “movimento mangue” em geral. O segundo, à irrupção do fazer criativo/musical como objeto discursivo na textualidade de canções da agrupação, em suas duas fases: CSNZ e NZ. O terceiro tópico trabalhará que tipo de locução e alocação se projeta na metalinguagem sobre o fazer criativo/musical, tanto no interior de canções como em discursos sobre a produção da banda.

4.1. A definição do fazer criativo/musical

Em uma nota de 1º de junho de 1991 no *Jornal do Commercio*, tradicional em Recife, intitulada “Sons negros no Espaço Oásis”, se noticia a realização de um evento na cidade naquele mesmo dia:

Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oásis (perto do Hotel Quatro Rodas de Olinda), na festa **Black Planet**. Soul, reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, funk, toast, ragamuffin’ e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science, vocalista da banda Loustal e organizador do evento. (TELES, 2012, p. 264).

Em seguida, a nota apresenta uma entrevista com Chico Science. Em meio à construção de uma cenografia genérica que vincula o discurso à anunciação, o entrevistado se projeta como o porta-voz do anúncio de “um novo gênero”. A própria legenda que Teles atribui à reprodução da referida nota jornalística plasma essa discursividade: “Em junho de 1991, a primeira matéria na imprensa pernambucana com Chico Science anunciando a novidade do ritmo ‘Mangue’.” (p. 264). Das declarações de Science em tal matéria irrompem, a nosso ver, certos dizeres cujo efeito é o de definição do fazer criativo, especificamente musical, que corresponde a esse objeto anunciado:

“O ritmo chama-se Mangue. É uma mistura de samba-reggae rap raggamuffin e embolada. O nome é dado em homenagem ao Daruê Malungo (que em iorubá significa companheiro de luta) e que é um núcleo de apoio à criança e à comunidade carente de Chão de Estrelas”
“É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem. Eu fui além”

A novidade anunciada é topicalizada na denominação “o ritmo”, cuja materialidade inscreve essa noção no discurso como uma realidade já dada. Com isso, o fato não se apresenta propriamente como novo, ao menos não no âmbito de sua própria existência. Ao invés disso, sua já-existência é apresentada a quem não a conhece. Além

do determinante definido introduzindo o sintagma nominal que insere o objeto no discurso, outra marca disso é a configuração dos predicados no movimento de definição. Aquilo que primeiro se diz sobre esse objeto é a sua nomeação: “chama-se Mangue”. Apenas depois se define a sua existência a partir da apresentação de um atributo: “é uma mistura de...”. O intradiscorso se organiza, então, na forma realmente de uma apresentação, atravessando as sequências um discurso-transverso: *Isso de que estou falando já existe. Para você, que não conhece, se chama “de tal modo” e é “tal coisa”*.

É, então, sob o efeito desse enunciado virtualmente inscrito que se projeta a definição do objeto discursivo: “é uma mistura de *samba-reggae rap raggamuffin* e embolada”. Esse enunciado definidor, por sua vez, é saturado por uma sequência que produz um efeito de justificativa, em torno da existência do “Mangue”: “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem”. A nosso ver, uma relação parafrástica se produz entre os dois polos de uma aparente dicotomia (“os ritmos da região” vs. “a visão mundial que se tem”), por um lado, e, por outro, a definição formulada antes: “*samba-reggae rap raggamuffin* e embolada”. Contudo, essa relação é marcada pela equivocidade.

Para entender por que, pensemos primeiramente no sintagma “os ritmos da região”. Assim como ocorria no movimento de apresentação do “Mangue”, é sob a forma do já-dado que o significante “ritmos” irrompe no discurso. Mas aqui o efeito de pré-construído não diz respeito apenas à própria existência de “ritmos da região”, produzido pelo determinante definido “os”, mas se relaciona ainda ao que está funcionando sob o sintagma “a região”, que predica “os ritmos”.

Em termos intradiscursivos, a nota jornalística projeta como espaço narrativo a cidade de Recife, com a referência específica a um determinado estabelecimento onde se realizaria a festa cujo anúncio textualiza. A irrupção de “a região” se torna um dado interessante ao considerá-lo, pois o que pode entrar em relação correferencial com “Recife” supõe, também, uma referência significativamente mais ampla, em termos geográficos. Entendemos que nesse enunciado o significante “região”, apesar de poder funcionar como designação de “Recife” enquanto zona metropolitana, tende fortemente à projeção do sentido de “região do país”. Essa interpretação se deve não apenas a diversas relações interdiscursivas²⁵, mas também pela relação de paráfrase que antes

²⁵ Relações que podem ser tomadas em conta, por exemplo, a partir do estudo de Durval M. de Albuquerque Jr.: *A invenção do Nordeste e outras artes*. O autor percorre a construção do conceito de “Nordeste” como “região”, propondo que sua emergência se deu nos anos 10 do século XX e defendendo que a produção

apontávamos, entre a possível dicotomia “os ritmos da região” vs. “a visão mundial” e a formulação que se produz no enunciado definitivo de “Mangue”: “uma mistura de samba-reggae rap raggamuffin e embolada”. Afinal, é possível considerar que entre “os ritmos da região” e “embolada” haveria uma relação de saturação. Uma vez que a embolada consiste numa manifestação encontrável em diversas localidades tanto de Pernambuco, quanto da “região Nordeste” como um todo, essa saturação ajudaria a produzir um efeito de determinação de “região”, no intradiscorso, senão como *Nordeste*, ao menos como *Pernambuco*²⁶.

Além da instabilidade referencial do predicado “da região” no discurso, a relação parafrástica que nos interessa é atravessada por outros fatores de equivocidade. É difícil determinar onde estaria virtualmente contida a noção de “os ritmos da região” na sequenciação “samba-reggae rap raggamuffin e embolada”. Isso porque, ao pensarmos na formulação dessa sequenciação, chamam a atenção dois aspectos. Por um lado, a abertura da nomeação dos gêneros musicais mencionados a diferentes relações de identidade e alteridade, em virtude da irrupção de duas línguas: o português e o inglês. Por outro, o fato de que a sintaxe parece criar dois blocos nessa formulação, sendo o primeiro formado pela justaposição de três elementos e, o segundo, pelo encaixe de um quarto elemento por meio de coordenação. Tanto um aspecto (as línguas) como o outro (a sintaxe) poderiam ser interpretados como produtores de um efeito de diferenciação a partir dessa formulação: “samba-reggae rap raggamuffin” ≠ “embolada”.

Funcionam, contudo, no próprio composto “samba-reggae” aspectos que desestabilizam essa interpretação. De entrada, a heterogeneidade linguística constitui a própria estrutura do nome. Além disso, o que o significante carrega é a memória de um processo cultural que já se caracteriza pela desestabilização de uma relação “ritmo” -->

desse lugar não se explica apenas por fatores econômicos e políticos: “A idéia de Nordeste se gestou no cruzamento de uma série de práticas regionalizantes, motivadas pelas condições particulares com que se defrontam as províncias do Norte, no momento em que o dispositivo da nacionalidade, que passa a funcionar entre nós, após a Independência, coloca como tarefa, para os grupos dirigentes do país, a necessidade de se construir a nação. [...] Práticas dispersas, como aquelas vinculadas ao combate à seca, após esta ter se tornado o problema do Norte, ao combate ao cangaço, às manifestações messiânicas, aos blocos políticos formados no Parlamento para enfrentar os representantes de outras áreas, à reunião das novas gerações de grandes proprietários de terra, em torno da vida cultural e intelectual de Recife, vão sedimentando a idéia de uma regionalidade, da existência não só de interesses comuns, em nível de economia e de política, mas como laços históricos e culturais comuns, o que proporciona o surgimento de vários encontros, congressos, simpósios, em nome da solidificação da solidariedade regional e da cultura regional.” (ALBUQUERQUE JR, [1999] 2001, p. 305).

²⁶ Ressaltamos que diversos trabalhos dedicados à “embolada” enquanto gênero musical atestam a sua presença na cultura popular de vários Estados e cidades nordestinas, não estando de forma alguma restrita a Recife ou, sequer, Pernambuco. Cf. Azevêdo (1996), Marinho (2005) e Travassos (2010)

“região”, relação essa que estaria suposta sob o sintagma “os ritmos da região”. Essa memória, de qualquer forma, ajuda a assentar a interpretação de “região”, no enunciado que nos interessa, como correferente de “Nordeste”, mais que de “Recife” ou mesmo “Pernambuco”, uma vez que o desenvolvimento do “samba-reggae” esteve muito vinculado aos blocos afro da cidade de Salvador, na Bahia²⁷.

Isso posto, passemos ao outro termo da dicotomia de que estamos nos ocupando: “a visão mundial que se tem”. Para nós, é notável como esse sintagma pode ser tomado numa relação de contraposição ao outro termo da dicotomia quanto à determinação, no discurso, do objeto como *musical*. O contraste “ritmo” vs. “visão”, núcleos nominais de cada termo, nos parece evidenciar essa contraposição. Além disso, é notável que a formulação se abra, ao menos, a duas interpretações divergentes. Por um lado, aquela segundo a qual esses elementos se projetam numa relação de contraste, de forma que “visão mundial” seria uma correspondência dicotômica de “ritmos da região”. Por outro lado, no entanto, é possível interpretar na formulação “a visão mundial *que se tem*” outro tipo de relação com “ritmos da região”.

Essa segunda possibilidade nos parece abrir-se a partir da sintaxe da formulação. O argumento de *ter*, “a visão mundial”, é topicalizado de maneira a redundar numa construção relativa em que se mantém inespecificado o possuidor dessa visão. Tal sintaxe, em conjunto com a irrupção do significante “visão” num discurso sobre musicalidades, nos parece produzir em alguma medida um efeito de suspensão ou dúvida: a respeito de *quê se tem essa visão mundial?* Pode incidir sobre tal efeito a própria cadeia intradiscursiva, no interior da qual “ritmos da região” e “visão mundial que se tem” são encaixados em uma sintaxe de coordenação. Por essa incidência, parece possível a inscrição de implícitos, a partir dos quais poderíamos cogitar um enunciado transversal do tipo: *a visão mundial que se tem da música* ou, até mesmo, *a visão mundial que se tem dos ritmos da região*.

Considerar a possibilidade de inscrição desse implícito permite, a nosso ver, trabalhar outros atravessamentos entre as formulações de que nos ocupamos, atravessamentos esses que ajudam a visualizar o quanto, na materialidade discursiva, a

²⁷ Cf. Guerreiro (1999). Caracterizando o ritmo, a autora relata: “No bojo do movimento musical afrobaiano, que demarcou espaços musicais em Salvador, um novo ritmo foi gerado o samba-reggae, um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro-americanas.” (GUERREIRO, 1999, p. 112)

dicotomia “ritmos da região” vs. “visão mundial” se desvincula de um sentido de enfrentamento ou confrontação.

Uma das formas de trabalhar isso seria a comparação entre os efeitos que se produzem a partir de relações intersequenciais quanto à determinação em torno de “ritmos da região”, por um lado, e “visão mundial”, por outro. Parece-nos que “embolada” e “samba-reggae” exercem sobre “os ritmos da região” um efeito que seria de limitação, sobretudo ao tomar “região”, nessa formulação, como “Nordeste”²⁸. Afinal, se apenas a própria produção de CSNZ – posterior à declaração que estamos analisando – já abriria espaço a diversas outras correferencialidades, o que dizer, então, de todo o espectro de produção musical que se poderia projetar a partir desse sintagma abarcador, “ritmos da região”? À enunciação de embolada (ou coco-de-embolada) e samba-reggae, poderia ter se somado uma série de outros “ritmos”, ou gêneros: o samba de coco, o maracatu de baque solto, o maracatu de baque virado, o samba de roda, o baião, a ciranda, o banco de cavalo-marinho, o xote, o xaxado, o frevo, o afoxé... numa lista cujo limite seria difícil determinar.

A esse efeito de *limitação* se oporia, então, não especificamente pela quantidade de elementos enunciados, mas principalmente pelo encaixe da sequência, aquilo que lemos enquanto efeito de *propagação* da formulação em “*reggae rap raggamuffin*”. Ao considerarmos que há entre esses gêneros inclusive um entrecruzamento – uma vez que o *raggamuffin* é um subgênero do *reggae* atravessado por práticas do *rap* – fica ainda mais evidente como aquilo que, no fio do discurso, poderia ser relacionado a “mundial” parece ser sobre determinado, enquanto o que entra em relação com “regional” seria recortado de modo contrário.

Outro atravessamento interessante entre “ritmos da região” e “visão mundial”, a partir do qual também se pode ver como essa dicotomia não abre espaço a uma relação de enfrentamento ou confrontação, diz respeito ao modo como se projeta um locutor na formulação de uma justificativa para a existência do “Mangue”: “É nossa

²⁸ Enfatizamos como o funcionamento não-evidente de “samba-reggae” no pré-construído de “região” enquanto “Nordeste” é importante para esse efeito de limitação que estamos apontando. Afinal, o próprio “samba-reggae” já promove uma desestabilização no que se consideraria uma prática musical “da região”, ao desenvolver-se na passagem dos anos 1980 aos 1990 a partir do contato de práticas dos blocos afros de Salvador e do reggae jamaicano. Nesse sentido, é interessante ressaltar algo apontado por Goli Guerreiro no trabalho que antes referimos. Falando sobre o bloco Muzenza, a autora afirma: “O símbolo do bloco é o Leão de Judá, título que cabe a Hailé Selassié ou Ras Tafari, o imperador da Etiópia, endeusado na Jamaica pelos seguidores do rastafarianismo. É também chamado Muzenza do Reggae [...], tal o seu envolvimento com o ritmo, tendo Bob Marley como ícone maior. Estabelece assim um contato indireto com a África através de uma ligação simbólica com um dos países da diáspora africana.” (GUERREIRO, 1999, p. 111)

responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los, junto com a visão mundial que se tem”.

A formulação constrói um locutor a partir de uma noção de incumbência ou obrigação que se projeta, por sua vez, através de duas tarefas: *resgatar* e *incrementar* “os ritmos da região”. A nosso ver, tais tarefas podem ser tomadas como elementos que determinam este objeto discursivo. Afinal, a partir do momento em que se atribui a uma certa entidade – o locutor coletivo, “nós” – a tarefa de *resgatá-los*, “os ritmos da região” se projetam no discurso como acometidos pelo perigo ou relegados ao esquecimento. Nesse sentido, nos perguntamos sobre o que pode funcionar discursivamente sob a coordenação *resgatar e incrementar*. Não estariam inscritas a essa sintaxe possibilidades como *resgatar ao incrementar*, ou *incrementar para resgatar*? Ao levarmos em consideração o que apontávamos sobre a possível transversalidade dos implícitos “a visão mundial que se tem da música” ou até “dos ritmos da região”, parece-nos mais do que possível a inscrição do efeito de circunstância ou finalidade a partir da sintaxe de coordenação em “resgatar os ritmos da região e incrementá-los”.

Encontramos, em outros contextos, formulações que nos permitem seguir pensando nesse efeito de finalidade. Em declaração que data provavelmente de 1994, recolhida no documentário intitulado *Chico Science Mangue Star*, produzido pelos canais TV Viva e TV Jornal, de Recife, e exibido em uma edição especial do programa *Toda música* em fevereiro de 2011²⁹, o mesmo Chico Science desenvolve um histórico do surgimento do “Mangue” bastante paralelo ao que se publicava na nota do *Jornal do Commercio* em 1991:

O “Mangue” surgiu há mais ou menos 2 anos e meio, né? É... lá no Daruê Malungo, um centro cultural de apoio à comunidade da criança carente de Chão de Estrelas. (...) E... a gente tinha como proposta inicial essa coisa de redimensionar, num é? Dar uma nova linguagem à música regional com a visão pop, mundial que se tem.³⁰

O paralelo entre as declarações ajuda, inclusive, a evidenciar como vai se construindo uma cadeia parafrástica para a definição do fazer criativo e musical no interior do “movimento Mangue” e, conseqüentemente, da produção de CSNZ. Aquilo que se formulara sob a coordenação *resgatar e incrementar*, aqui toma a forma de dois significantes apresentados em relação de sinonímia: “redimensionar” e “dar uma nova

²⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkJKHldbCiM>>. Acesso em 30 mar. 2019.

³⁰ Todas as transcrições de materiais documentais foram realizadas pela pesquisadora.

linguagem”. Dessa forma, assim como antes, “a música regional” – correferente de “os ritmos da região” – é projetada como paciente de ações que supõem a sua transformação.

Contudo, a relação projetada entre os termos da dicotomia “região” vs. “mundo” que funciona sob a materialidade discursiva é, agora, determinada de modo mais explícito e preciso. No deslizamento de “incrementar os ritmos da região *junto com* a visão mundial que se tem” para “*dar uma nova linguagem à* música regional *com* a visão pop, mundial que se tem”, determinam-se de modo mais evidente no discurso esses termos dicotômicos. À medida que “visão pop, mundial” entra em relação de paráfrase com *novidade*, “música regional” pode ser relacionada à *tradição e costume*. Com isso, pode ir assentando-se, também, uma dicotomia transversal entre *novo vs. velho* ou *moderno vs. arcaico*.

Acreditamos que a atenção também a declarações, por assim dizer, externas à banda pode ajudar a visualizar como essas cadeias de sentido vão se formando. Tomemos aqui duas, a nosso ver, especialmente significativas quanto ao que estamos querendo ressaltar. A primeira consiste numa fala de Gilberto Gil, provavelmente recolhida entre 1995 e 1997, incluída no documentário *O mundo é uma cabeça*³¹. Referindo-se não apenas a Chico Science, mas à cena “Mangue” como um todo, diz o compositor baiano:

Pernambuco é uma... é um Estado de cultura popular muito importante, né? Pro país. Onde basicamente se inaugurou a coisa da cultura popular no Brasil. As primeiras povoações, primeiras interações, primeiras vivências do que era, do que é ser brasileiro e tudo. Essa geração de agora, Chico, os Ambrósios e Mundo Livre, todo esse pessoal, eles recuperam de uma forma bonita as coisas que o tempo vai passando por cima, o trator do tempo vai passando por cima. As coisas do pé de serra, o morro, as coisas da beira do rio, a cultura do caranguejo, enfim, os linguajares, os falares populares, os tambores e as batidas daqui, o maracatu. Tudo isso, é... é isso, é a... é a terra, é a terra.

A princípio, o central para nós neste momento, ao recuperar essa fala, está na imagem de que as produções artísticas do “Mangue” *recuperam as coisas que o trator do tempo vai passando por cima*. Entretanto, é preciso ressaltar que nessa declaração o que fora determinado como “os ritmos da região” e “música regional”, nas formulações que vimos antes, é aqui formulado no intradiscursos através da conjunção de duas noções que, naqueles casos, não funcionavam de modo explícito: as noções de *popular* e de *território* (“a terra”). Tanto em “os linguajares, os falares populares, os tambores e as batidas *daqui*”, como no discurso inicial sobre a importância de Pernambuco para a constituição de uma cultura popular brasileira, essa conjunção fica evidente na superfície discursiva.

³¹ Documentário dirigido por Claudio Barroso e Bidu Queiroz, lançado em 2005. Disponível em: <http://canalcurta.tv.br/filme/?name=o_mundo_e_uma_cabeca>. Acesso em 30 mar. 2019.

E a forma como ela se constrói deixa ver o funcionamento de um implícito nessa discursividade, segundo o qual *ser de um lugar* está em relação direta com o *fazer parte da cultura popular desse lugar*. Ao mesmo tempo, a declaração projeta a situação do *regional* (entendido, então, como conjunção de *popular* e *território*) numa dimensão temporal: ele é aquilo sobre o que “o trator do tempo” pode *passar por cima*, isso é, *esmagar, aniquilar, acabar com*.

Quando passamos à segunda declaração que gostaríamos de recuperar neste momento, vemos que essa projeção da situação do regional em uma dimensão temporal vincula-se, também, a outros sentidos, no interior dos discursos *do* e *sobre* o “movimento Mangue”. Trata-se de uma fala de Fred Zero Quatro, recolhida no programa documental *Mosaicos – A arte de Chico Science*, produzido e exibido pela TV Cultura, de São Paulo, em 2008³². Descrevendo o cenário da cidade do Recife no momento de constituição do movimento, no início dos anos 1990, diz o jornalista e músico pernambucano:

Era um ambiente meio opressivo pra qualquer coisa contemporânea na cidade. Existia um ambiente que tentava... isso nas esferas inclusive institucionais da cidade, na universidade, tudo... tudo era um negócio meio pra sufocar qualquer coisa que fosse contemporânea.

A nosso ver, essa declaração formula, de uma outra maneira, parte do que se plasmou em um texto central na construção do “Mangue”. Por sinal, a própria tomada da cena cultural movimentada por esses participantes no início dos anos 1990 em Recife enquanto um movimento programático se deveu, em parte, à publicação de tal texto, veiculado primeiramente com o título de “1º Manifesto do Movimento Mangue Bit” e posteriormente incluído, com alterações pontuais, no encarte do primeiro álbum de CSNZ, *Da Lama ao Caos*, e nomeado ali como “Caranguejos com cérebro”³³. Quando distribuído em 1991 pelo mesmo Fred Zero Quatro, seu autor, o texto se apresentava como um *release* com a intenção de dar visibilidade, na mídia pernambucana, aos trabalhos propostos pelo grupo de jovens artistas e comunicadores num circuito “alternativo” ao das emissoras de rádio e televisão de Recife.

Conforme apontado por autores como José Teles, ou mencionado por protagonistas do próprio “movimento”, aquilo que a princípio se propôs como “Mangue Bit” (“bit” enquanto unidade de informação dos sistemas digitais) foi se assentando nos discursos sobre essa cena cultural como “Mangue Beat” (“beat” como batida, em um

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q8482TkuAS8>>. Acesso em 30 de mar. 2019.

³³ Cf. Vargas (2004). A versão correspondente à primeira veiculação do texto encontra-se transcrita em Teles (2012, p. 255-258).

instrumento de percussão, por exemplo), num reforço de sua dimensão como “movimento musical”, ainda que em termos propriamente musicais tenha havido uma homogeneidade apenas relativa quanto à produção que se relaciona a esse movimento, além de que outras formas de manifestações artísticas também se relacionaram com ele. Com efeito, o “1º Manifesto...” constrói um discurso sobre o campo cultural entendido de maneira ampla, articulado em torno da cidade de Recife e sua situação político-cultural. No diagnóstico-programa que se enuncia ali, o “mangue” é o significante central, pautando a própria repartição do texto em três subtítulos: “Mangue: o conceito”, “Manguetown: a cidade”, “Mangue: a cena”. Na primeira dessas partes, numa inscrição ao discurso científico, especificamente num entremeio do econômico com o biológico, se produz um determinado efeito de definição do “mangue”. Ao longo da formulação dessa definição, é possível ler o estabelecimento de um discurso-transverso, um enunciado virtual do tipo: *Todos, com exceção dos cientistas*, associam o mangue à sujeira e à podridão. Com isso, delinea-se uma direção argumentativa a partir da qual assenta-se o implícito de que “mangue” deveria ser ressignificado na sociedade recifense. Na parte final do texto, se lê:

Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.

Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo é engendrar um “circuito energético”, capaz de conectar as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama. (CSNZ, 1994)

Uma série de ressonâncias podem ser encontradas entre as declarações que antes abordamos e o que se apresenta nesses parágrafos do texto-manifesto, sob a configuração que tem ele no encarte do álbum *Da lama ao caos*. Trata-se realmente de relações parafrásticas entre as formulações que antes trabalhamos a partir das declarações de Chico Science, *resgatar e incrementar os ritmos da região, redimensionar* ou *dar uma nova linguagem à música regional*, e as que se realizam nesse texto: “pesquisa e produção de ideias pop”, “engendrar um ‘circuito energético’”, “conectar as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop”, “uma antena parabólica enfiada na lama”. Todas essas formulações irrompem determinadas pela direção argumentativa que

o discurso assume no texto-manifesto, sobremaneira, pelo jogo didático de perguntas e resposta que as antecede.

A asseveração da existência de um estado de emergência é recortada no discurso a partir de elementos da natureza, “rios e estuários”, e uma metáfora de caráter fisiológico, o “infarto”. Entretanto, o objeto discursivo é “a alma de uma cidade como o Recife” e o seu estado, definido como de “depressão crônica”. O que no intradiscurso de “Caranguejos com cérebro” se mantém como implícito, se formula na superfície da declaração de Fred Zero Quatro, anos depois, para o programa *Mosaicos*, que citamos há pouco. A “depressão crônica”, a lobotomia, as pilhas descarregadas de Recife se relacionam, nesse domínio discursivo, à opressão ao *contemporâneo*, descrita por Zero Quatro como onipresente na cena cultural, “inclusive institucional”, da cidade no início dos anos 1990.

Por outro lado, aquilo que em “Caranguejos com cérebro” se designa como “ideias” ou “conceitos pop” irrompia nas declarações que antes vimos de Chico Science sob a forma de “visão mundial” ou “visão pop, mundial”, bem como ressoava na sequenciação “reggae rap raggamuffin”. A cadeia sinonímica *contemporâneo – pop – mundial* a partir da qual funciona, nesse processo de regularização discursiva, a determinação daquilo que *incrementará, redimensionará e dará uma nova linguagem à “música regional” / “os ritmos da região”* se plasma numa imagem de funcionamento metafórico que irrompe, também, em diversas superfícies textuais. Trata-se da imagem da *antena*:

Pela primeira vez a gente encontrava uma galera que tinha uma afinidade com o que a gente queria fazer, que era uma coisa de misturar elementos, de fazer misturas, com coisas é... regionais, brasileiras e ao mesmo tempo dando um *toque antenado, com tudo que tá rolando*.³⁴

Nessa declaração de Zero Quatro, o adjetivo “antenado”, pela maneira como irrompe no intradiscurso – numa conceituação da mistura de elementos que se “queria fazer” –, parece projetar o sentido de *captação*, no interior da mistura de “coisas regionais, brasileiras”, daquilo que viria de *outro lugar*, o qual é enunciado apenas transversalmente, através da própria imagem da antena, e da possível diferenciação entre “tudo que tá rolando” e “coisas regionais, brasileiras” a partir do modo como se encaixam no

³⁴ Essa é outra declaração de Fred Zero Quatro, feita provavelmente na metade final dos anos 1990, também recolhida no documentário *O mundo é uma cabeça*. Está se referindo ao encontro, do final dos anos 80 para o início dos 90, entre pessoas que integrariam, a partir de então, as bandas Mundo Livre S/A – como sabemos, liderada por ele – e Chico Science & Nação Zumbi.

intradiscurso. Entretanto, nos diversos enunciados que compõem a produção e a metalinguagem sobre o “movimento Mangue”, vemos que essa é uma imagem desdobrada: entre a *antena* e o *satélite*, entre a *captação* e a *transmissão* de mensagens, ideias, conceitos...

No texto-manifesto “Caranguejos com cérebro”, ela irrompe, como vimos, na formulação que se assentará como imagem-símbolo do “movimento”: “uma antena parabólica enfiada na lama”. Já em um show da banda para o programa *Bem Brasil*, da TV Cultura, em 1996, Chico Science diz:

Nós, amigos, junto com outros amigos, fundamos esse núcleo de ideias pop, uma brincadeira, uma diversão levada a sério. E chegamos, atingimos...hum...ah... muitos lugares com esse pequeno satélite, de baixa tecnologia, mas de longo alcance aí, para todo o Brasil.³⁵

Não apenas porque de “antena” se passa a “satélite”, mas também pela forma como se projeta a utilização desse objeto, vemos que aqui o discurso não gira em torno da *captação*, mas da *transmissão*: “chegamos”, “atingimos muitos lugares”. Trata-se de um dizer que já vinha se construindo no interior dos discursos produzidos sobre o “manguebeat” – note-se que o objeto é introduzido como uma realidade já-dada, “esse pequeno satélite”. A predicação do “satélite” a partir do qual se articula um discurso sobre o fazer criativo é, também, um elemento importante na inscrição de sentidos. A qualificação desse satélite como “pequeno” e “de baixa tecnologia” se inscreve em uma série de relações interdiscursivas que abordaremos mais adiante, ao analisarmos como se projeta uma locução e alocução na metalinguagem sobre o fazer criativo.

Neste momento, nos interessa ressaltar o fato de que em duas imagens centrais, que podem ser consideradas simbólicas no interior desse espaço de regularidades, a da *antena* e a do *satélite*, projeta-se uma dupla relação entre dois polos: a cidade, a região, o país, de um lado; e o mundo, do outro³⁶. Uma relação que se dá tanto no sentido de *captação* (do que acontece no “mundo” pela cidade/região) como de *transmissão* (do que acontece na cidade, na região para o país e o “mundo”).

Desde o início de nossas análises neste tópico, viemos apontando como a definição do fazer criativo e especificamente musical ao longo dos enunciados analisados

³⁵ Fala recolhida no programa, já citado, *Mosaicos – A arte de Chico Science*.

³⁶ Além de sua incidência nas declarações que aqui estamos analisando, a relevância dessas duas imagens pode ser considerada também por sua irrupção no interior da produção musical de CS(NZ). Em torno da *antena* se produzem imagens em três canções de momentos diferentes dessa produção: “Antene-se” (*Da lama ao caos*, 1994), “Malungo” (*CSNZ*, 1998) e “Memorando” (*Futura*, 2005). Já a do *satélite* irrompe em “Um satélite na cabeça (Bitnik Generation)” (*Afrociberdelia*, 1997) e “Zumbi x Zulu” (*Rádio S.A.M.B.A.*, 2000).

se constitui em uma lógica dicotômica cujos termos diferenciados não estabelecem entre si uma relação de confronto ou enfrentamento. Acreditamos que o caminho percorrido foi assentando essa interpretação e evidenciando que é numa posição ambivalente que o fazer criativo é projetado no discurso, justamente pelo caráter da relação estabelecida entre “o regional” e “o mundial”. Parece-nos que uma boa forma de sintetizar essa ambivalência diz respeito ao lugar atribuído ao fazer musical numa dimensão temporal: entre a *recuperação das coisas que o trator do tempo passa por cima e o alívio do sufocamento a qualquer coisa que seja contemporânea*.

4.2. O fazer criativo/musical como objeto discursivo nas canções

Uma vez tendo percorrido, no apartado anterior, uma série de enunciados que gravitam em torno da produção musical de CS(NZ), nos dedicaremos agora a analisar de que forma o fazer criativo e especificamente musical é construído enquanto objeto discursivo no próprio interior dessa produção.

Ao indagarmos o corpus de canções editadas pela agrupação, tanto no período em que contava com Chico Science, como na formação posterior à sua morte, no que diz respeito a essa questão, chamou-nos a atenção – sobretudo em comparação com o outro caso a que nos dedicamos nesta pesquisa, o de BV – a existência de uma aparente tendência à propagação de uma metalinguagem específica sobre o fazer criativo no interior da produção musical. Uma tendência que parece se desdobrar na proficuidade com que o fazer musical é determinado como objeto discursivo por meio da irrupção de referências a *práticas* ou *gêneros* específicos no intradiscurso.

De modo geral, nessa metalinguagem no interior das canções, é possível perceber uma colinearidade de enunciados entre suas textualidades e a construção do fazer musical como objeto de definição nos enunciados que analisamos no primeiro apartado deste capítulo³⁷. Seja no discurso sobre “a música” – em termos de criação ou fruição –, seja na enunciação de práticas e gêneros musicais específicos, vemos que duas noções são constitutivas na metalinguagem no interior das canções: a de *movimentação* e a de *regionalidade*. Quanto a essa última, é notável ainda que não apenas a noção em si é central no discurso sobre o fazer musical, como o é também um modo específico de

³⁷ Há inclusive casos muito evidentes nesse sentido, como, por exemplo: na canção “Malungo”, “A ciência conseguiu juntar / O mangue com o mundo / E de lá saiu / Um Mangue boy Malungo / Antenado, camarada, Malungo / Sangue bom”; ou na canção “Do mote do Dr. Charles Zambohead”, “Sou um zumbi com a ciência que veio da lama”.

construí-la, a partir da projeção de determinadas relações: *região-mundo, passado-presente, tradição-contemporaneidade*.

Para começar a visualizar essas tendências, tratemos da nomeação de gêneros, uma das formas pelas quais irrompem referências explícitas a práticas e gêneros musicais específicos no interior da textualidade de canções de CS(NZ). Segundo o levantamento que fizemos, são diretamente nomeados ao longo do corpus recolhido os seguintes: ciranda, coco, embolada, frevo, *hip hop*, maracatu – que irrompe, também, nas formas especificadas “baque solto” e “baque virado” – e samba. Além das designações pelas quais os gêneros são referidos em si, irrompem também – às vezes de maneira combinada, outras vezes, não – significantes que referem práticas ou elementos próprios dos mesmos ou de outros gêneros. Trata-se de diferentes tipos de referência, desde as mais inespecíficas “batuque”, “baque” e “batucada”, até a nomeação de instrumentos musicais, como o “berimbau”, o “pandeiro”, o “tambor” e as “alfaias”, ou de outro tipo de elemento característico de gêneros, como: “*dub*”, “loas” ou, em “Azougue” (*Rádio S.Amb.A*, 2000), uma descrição pormenorizada da indumentária de um personagem central no maracatu de baque solto (ou maracatu rural), o caboclo-de-lança³⁸.

Eventualmente, a referência a uma prática específica não irrompe por meio de metalinguagem, mas através de seu próprio funcionamento na canção – tanto em termos musicais, como textuais ou performáticos. Isso ocorre, por exemplo, com o “pastoril” na música incidental que abre “A cidade” na gravação do álbum *Da lama ao caos*, havendo no videoclipe da canção produzido à época uma espécie de explicitação dessa referência, com a aparição dos personagens do Velho e da Diana, caracterizados tal como é tradicional nas apresentações de Pastoril, no início do vídeo³⁹. A propósito do papel dos

³⁸ “Serra da barriga / Olhando tudo de novo / O grande quilombo tropical / Calções mantos, camisas de cetim / Tenho também meias compridas / Guarda-peito enfeitado com espelhos / Tenho cores no chapéu / E as alfaias enfeitadas com areias brilhantes / Com esse enfeite se pode até / Entrar no céu, entrar no céu”. É interessante notar que no encerramento dessa descrição, que podemos considerar uma caracterização do caboclo-de-lança, se interpõe a referência à “alfaias”, instrumento-chave no maracatu de nação, mas ausente da composição tradicional do chamado terno, a orquestra de sopro e percussão que faz o acompanhamento musical do folguedo no maracatu rural. Acreditamos que essa interposição se conjuga a outras marcas várias do trânsito entre distintas manifestações culturais que se consideram típicas de Pernambuco, nas referências que intervêm ao longo da produção de CS(NZ).

³⁹ “O Pastoril integra o ciclo das festas natalinas do Nordeste, particularmente, em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. É um dos quatro principais espetáculos populares nordestinos, sendo os outros o Bumba-meu-boi, o Mamulengo e o Fandango. (...) O Pastoril, embora não deixasse de evocar a Natividade, caracteriza-se pelo ar profano. Por certa licenciosidade e até pelo exagero pornográfico, como aconteceu nos Pastoris antigos do Recife. As pastoras, na forma profana do auto natalino, eram geralmente mulheres de reputação duvidosa, sendo mesmo conhecidas prostitutas, usando roupas escandalosas para a época, caracterizadas pelos decotes arrojados, pondo à mostra os seios, e os vestidos curtíssimos, muito acima dos joelhos. Do Pastoril faz parte uma figura curiosa: O Velho. Cabia ao Velho, com suas largas calças, seus paletós alambados, seus folgadíssimos colarinhos, seus ditos, suas piadas, suas anedotas, suas

videoclipes na construção de referências a gêneros e práticas musicais específicas, na produção de CS(NZ), são relevantes também as imagens de um cortejo de maracatu-nação, no mesmo videoclipe de “A cidade”, assim como a caracterização dos integrantes da banda com a indumentária do caboclo-de-lança, no videoclipe da versão de CSNZ para a canção “Maracatu atômico”, de Jorge Mautner e Nelson Jacobina. Neste último caso, é curioso notar que a caracterização dos integrantes como o personagem do maracatu rural é estilizada pelo uso de óculos escuros de design moderno, adereço muito usado principalmente por Chico Science e ausente na indumentária tradicional do caboclo-de-lança.

De modo geral, no processo que podemos considerar de designação do fazer musical em uma metalinguagem sobre ele, ao longo da produção de CS(NZ), as referências mais reiteradas são ao maracatu e ao samba, o que, a nosso ver, é um dado significativo. Enquanto o lugar do “samba” nessa metalinguagem sobre o fazer musical nos parece, em alguma medida, mais ambíguo e complexo – conforme trataremos de abordar mais adiante, a partir de análises específicas – aquele que possui o “maracatu” parece relacionar-se a algo mais programático.

A sua presença nessa metalinguagem – a mais dominante, entre todos os gêneros ou práticas nomeados – pode ser tomada, a nosso ver, como um dos dados materiais de uma relação semântica recorrente entre a representação do fazer criativo e os elementos simbólicos ligados ao maracatu – em especial, mas não unicamente o de baque virado – que tem efeitos inclusive na dimensão da escuta e da formação de público e de opinião sobre a agrupação. Esse processo se evidencia desde o próprio nome, “Nação Zumbi”, que inscreve a designação da banda em uma memória discursiva relacionada aos maracatus-nação de Pernambuco. Entretanto, não deixa de ser perceptível também em outros aspectos, como, por exemplo, o protagonismo sonoro e visual das alfaias – instrumento-chave na musicalidade do maracatu de baque virado – nas performances da

canções obscenas, animar o espetáculo, mexendo com as pastoras, que formavam dois grupos, chamados de cordões: o cordão encarnado e o cordão azul. (...) Nos Presépios atuais, como nos Pastoris, encontram-se ainda os dois cordões. O Encarnado, no qual figuram a Mestra, a 1ª do Encarnado e a 2ª do Encarnado, e o Azul, com a Contra-Mestra, a 1ª do Azul e a 2ª do Azul. Entre os dois cordões, como elemento neutro, moderando a exaltação dos torcedores e simpatizantes, baila a Diana, com seu vestido metade encarnado, metade azul. Foram famosos no Recife, até começos da década de 30, os pastoris do Velho Bahu, que funcionava aos sábados, ora na Torre, ora na ilha do Leite, também, os dos velhos Catotas, Canela-de-Aço e Herotides. Hoje, os pastoris desapareceram do Recife. Só nos arrabaldes mais distantes ou em algumas cidades do interior, eles são vistos. Mesmo assim, sem as características que marcavam os velhos pastoris do Recife, não deixando, no entanto, de cantar as jornadas do começo e do fim: a do Boa Noite e da despedida. O que vemos hoje são presépios ou lapinhas.” (VALENTE, s/d)

banda. A proliferação de referências, diretas ou metonímicas, na textualidade das canções faria parte, então, desse conjunto de aspectos.

No que diz respeito à construção dessa metalinguagem, consideramos notável que tendências aparentemente inversas se percebem com respeito ao aspecto musical e textual, se consideradas as duas fases de existência da banda: a primeira, quando era liderada, em termos criativos e performáticos, por Chico Science; e, a segunda, quando já não conta com a presença do compositor e vocalista, morto em fevereiro de 1997. Na passagem da primeira para a segunda dessas fases, ao mesmo tempo em que as referências especificamente vinculadas à memória do maracatu serão mais sistemáticas na textualidade das canções; em termos musicais, a produção da banda irá desvinculando-se cada vez mais da sonoridade que a caracterizou nos primeiros álbuns e a NZ passa a diversificar-se em relação ao diálogo marcado entre o maracatu de baque virado e o *rock*, o *funk* e o *hip hop*, que havia criado uma identidade sonora em torno de CSNZ.

A sistematização de uma metalinguagem sobre o “maracatu” na textualidade das canções pode ser percebida a partir de diferentes aspectos. Por um lado, quando pensamos na designação de gêneros musicais – seja a partir da irrupção de suas denominações, ou por meio de elementos metonímicos – nota-se que a pluralidade de gêneros é maior na primeira fase da agrupação, enquanto na segunda serão, por assim dizer, pontuais as referências a outros gêneros ou práticas musicais. Indo além da quantidade de referências, tanto a inicial pluralidade genérica como a posterior ênfase ao maracatu na metalinguagem sobre o fazer musical se constroem pela organização mesma do intradiscurso nas canções. Para mostrar isso, analisaremos em algumas canções como intervêm referências a gêneros ou práticas musicais específicas.

4.2.1. Etnia

Apesar de lançada apenas no álbum *Afrociberdelia* (1996), a canção foi composta antes mesmo da formação de CSNZ, conforme atesta um registro de apresentação da banda Loustal⁴⁰, em atividade entre 1989 e 1991 e formada por três integrantes da posterior CSNZ: Chico Science, Lúcio Maia e Alexandre Dengue.

Parece-nos relevante considerar, para enquadrar a análise que aqui faremos, que na musicalidade da primeira versão da canção, na performance da banda Loustal, o diálogo entre a música negra pernambucana e a música negra anglo-saxã é menos

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.sopedradamusical.com/ouca-gravacoes-raras-de-chico-science-e-sua-banda-loustal-em-periodo-pre-nacao-zumbi/>> Acesso em 30 mar. 2019

demarcado do que a versão posterior, de CSNZ. Ainda que na introdução a bateria, na primeira versão, remita às caixas do maracatu, a presença das alfaias – inexistentes em Loustal, que tinha uma formação bastante clássica de banda de rock: guitarra, baixo, bateria e voz – dará uma forma mais demarcada a esse diálogo.

Tendo sido isso considerado, analisemos como se constrói no intradiscorso uma metalinguagem sobre o fazer musical. É nos seguintes versos da canção que essa metalinguagem irrompe:

Costumes, é folclore, é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai de uma favela acabada
É hip hop na minha embolada
(...)

Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, samba, cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia

A proliferação de práticas e gêneros é patente. Apenas entre esses versos, cinco diferentes gêneros irrompem por meio de sua designação: samba, hip hop, embolada, maracatu e frevo. Além disso, outras sonoridades ainda são evocadas por meio da designação de práticas que, apesar de não especificamente musicais, têm em uma musicalidade específica um de seus aspectos constitutivos: a capoeira – sendo o instrumento-chave de sua musicalidade, o berimbau, também enunciado na canção – e o bumba-meu-boi, que em Pernambuco se realiza sob a forma do cavalo-marinho.

O sentido de proliferação como efeito da designação de gêneros e práticas musicais se correlaciona, no intradiscorso da canção, à representação de algo que não diz respeito exclusivamente a sonoridades. Vejamos como se inicia a primeira estrofe da canção, cujo encerramento já citamos:

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia
Todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia
Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar
Costumes, é folclore, é tradição (...)

Como se vê, a metalinguagem sobre o fazer musical se introduz num discurso que constrói como objeto a *cultura*, num sentido mais amplo. A formulação-chave contém o título da canção: “não podemos fugir da nossa *etnia*”. Apesar de construído desde o início a partir de uma entidade coletiva (“somos”, “podemos”, “nossa *etnia*”), o texto não esclarece de entrada *quem é* o “nós” cuja *constituição étnica* se descreve. Será apenas com a irrupção do verso “Índios, brancos, negros e mestiços” que se começará a produzir esse efeito de determinação e, somente na designação de gêneros e práticas musicais, que tal efeito se assentará, ao ser estabelecida – em função de relações interdiscursivas – uma relação *nós-território* no intradiscurso e, com isso, ser projetada uma referencialidade mais específica para o objeto “nossa *etnia*”.

Levando isso em consideração, perguntamos: qual a relação nós-território projetada pelos gêneros e práticas musicais designados? Essa relação poderia ser outra se o discurso sobre o fazer musical não se caracterizasse pela proliferação que antes apontamos?

Consideramos que a primeira irrupção de um fazer musical como objeto discursivo é especialmente relevante para a reflexão em torno de que tipo de relação nós-território se materializa no discurso. Revisemos a passagem:

Costumes, é folclore, é tradição
Capoeira que rasga o chão
Samba que sai de uma favela acabada
É hip hop na minha embolada

É sob o efeito do estabelecimento prévio de uma cadeia de sentidos no intradiscurso que irrompe o fazer musical como objeto. Trata-se da cadeia: *etnia* – costumes – folclore – tradição, sendo que ela vem qualificada também pela incidência da formulação “índios, brancos, negros e mestiços”. Apesar de nos parecer evidente o estabelecimento dessa cadeia, entendemos que a formulação “Costumes, é folclore, é tradição” – principalmente se tomada como enquadramento da subsequente irrupção do fazer musical como objeto discursivo – nos parece produzir, ao menos, dois efeitos de sentido. O de que o movimento de definição que ela encerra recai sobre o seu interior (“costumes = folclore/tradição”) e o de que esse movimento se projeta sobre aquilo que a própria formulação introduz (capoeira, samba, hip hop, embolada e etc. = costumes/folclore/tradição).

Isso posto, pensemos na forma sob a qual irrompe, primeiramente, a designação de uma prática cultural musicada, a “capoeira”, e de um gênero musical, o “samba”. Há paralelismo entre eles, ambos se formulam no interior de enunciados em que sua

topicalização redundante numa construção relativa. Essa estrutura pode ter como efeito tanto a particularização daquilo que é topicalizado: *a/o capoeira da/o qual se fala é a/o que rasga o chão; o samba do qual se fala é o que sai de uma favela acabada*; como o de definição: *capoeira é o que/aquele que rasga o chão, samba é o que sai de uma favela acabada*. Além disso, nessas formulações as duas entidades centrais são recortadas a partir de uma narratividade, antes que por meio da descrição de atributos. Ou seja, no recorte de ambos, a “capoeira” e o “samba”, parece funcionar uma certa animização ou prosopopeia: *a/o capoeira rasga, o samba sai*. Quanto a isso, notemos que, em um caso, a própria equivocidade da representação de “capoeira” – como o jogo da capoeira ou como o capoeirista que joga – e, no outro, a colocação “sair de” – em lugar de *nascer, começar, ter início em* – se constituem como bases materiais desse efeito de prosopopeia. Este, no entanto, irá se ausentar da representação dos outros gêneros ou práticas musicais/musicadas que irrompem na sequência do intradiscurso.

“É hip hop na minha embolada” é o primeiro exemplo disso. Ao ser encaixada como parte de uma sequência caracterizada pelo paralelismo da narratividade na apresentação de “capoeira” e “samba”, essa formulação produz algum efeito de diferenciação. Acreditamos que esse efeito inscreve inclusive a possibilidade de que a irrupção de “hip hop” se determine, pelos fatores tanto inter como intrasequenciais, enquanto uma atividade realizada, fazendo ressoar algo como: *eu faço hip hop na minha embolada* ou, projetando o paralelismo da sequência, *embolada que tem hip hop*.

Quando pensamos nessas paráfrases talvez se torne ainda mais evidente o outro fator que produz um efeito de diferenciação a partir dessa formulação. Lembremos que a irrupção de um discurso sobre musicalidades se dá na canção sob o peso da determinação de uma cadeia de sentidos: “nossa etnia” – “costumes” – “folclore” – “tradição”. Como implícito, se estabelece uma relação entre as formulações em torno de “capoeira” e “samba” e aquela que as enquadra: “costumes, é folclore, é tradição”. Trata-se do implícito segundo o qual seriam essas práticas exemplos dos costumes de “nossa etnia”. Esse implícito tem como condição de possibilidade o feixe de relações interdiscursivas a partir do qual “capoeira” e “samba” podem ser associados a *Brasil* ou, talvez, *Nordeste do Brasil*. De fato, tal oscilação no funcionamento desse implícito é constitutiva da determinação em torno de “nossa etnia” ao longo da canção, e voltaremos a trabalhá-la em seguida. Neste momento, interessa ressaltar o tipo de relação que pode estabelecer “hip hop” no interior de uma cadeia como “capoeira” – “samba” – “embolada”, cujo

funcionamento está, como viemos fazendo questão de ressaltar, determinado pelo seu enquadramento através de: “costumes” – “folclore” – “tradição”.

Parece-nos patente que a irrupção de “hip hop” promove uma quebra de expectativas no interior das cadeias de sentido que vão se formando em torno do objeto “nossa etnia”. Por mais que esse efeito de contra expectativa não se possa explicar por fora de um interdiscurso sobre uma relação *nós-território* enquanto *nós-Brasil/Nordeste*, é evidente a incidência dos fatores intradiscursivos na produção de tal efeito. Para além daqueles que já abordamos, nos parece especialmente relevante o deslizamento de uma primeira pessoa plural a uma primeira pessoa singular, no interior da formulação em que “hip hop” irrompe. Num discurso sobre “nossa etnia” em que funcionam implícitos acionados a partir de uma memória discursiva que estabiliza a relação *nós-Brasil*, é em “*minha embolada*” que o “hip hop” irrompe como elemento característico, equiparável ao “rasgar o chão” da/o capoeira e à origem do “samba” numa “favela acabada”.

Assumindo uma outra materialidade, o mesmo efeito de contraexpectativa se produz ao longo da outra passagem em que o fazer musical é objeto do discurso:

Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo, samba, cores
Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia

O “maracatu”, a “capoeira” novamente, mas agora acompanhada de uma representação metonímica sua, o “berimbau”, e o “bumba meu *boi*”⁴¹ inserem novamente o discurso sobre a constituição étnica num enquadramento não apenas musical, mas “popular”. A ressonância de “costumes” – “folclore” – “tradição” sobre esses elementos é atestável por uma mínima inserção às redes de memória a partir das quais se enuncia cada uma dessas práticas ou gêneros no Brasil, funcionando novamente, para isso, a oscilação entre *Brasil* e *Nordeste do Brasil* como territorialidade ou sentido de comunidades implícitos em “nossa etnia”. Dessa forma, a sequenciação de um determinado mecanismo de predicação dessas práticas musicais/musicadas produz um efeito específico. Assim como ocorre com “hip hop” na primeira estrofe, esse efeito diz respeito ao modo como cada uma das qualificações nessa sequência intervém sobre uma memória discursiva a partir da qual “folclore” e “tradição” determinam os sentidos aos

⁴¹ Destacamos, aqui, em itálico o que, a partir do interdiscurso, se enuncia como implícito.

quais se associam o “maracatu”, o “bumba meu boi” e a “capoeira”. É como choque e contraste, como imprevisto que essa intervenção se dá. Sobretudo nos casos de “psicodélico”, “da pesada” e “elétrico”, os atributos seriam mais relacionáveis a uma memória discursiva em torno do rock que àquela a partir da qual se enunciam, no interior de discursos sobre etnia e tradição cultural no Brasil/Nordeste do Brasil, as práticas qualificadas.

Nem essas predicções, nem a anterior irrupção de “hip hop” se dão no intradiscurso no interior de formulações que produzam o efeito de contra expectativa por meio de um encaixe sintático. Esse efeito advém da inscrição dos sentidos enunciados a uma rede de memórias e não de sua apresentação ou organização no intradiscurso. Pelo contrário, nesse nível intradiscursivo, os elementos que rompem com o esperável no interior de uma memória discursiva são apresentados e organizados por meio de coordenações e justaposições que parecem conferir à sua aparição uma naturalidade de exposição. Considerado o eixo da formulação, a presença do “hip hop”, da psicodelia, do som “elétrico” e “da pesada” é tão natural quanto a da capoeira, do maracatu, do samba e do frevo num discurso sobre a “etnia” brasileira *ou* nordestina.

Tendo isso em conta, é interessante notar como certa direção argumentativa desse discurso pode ter seus efeitos incidindo sobre a representação de “nossa etnia”, de modo geral, ou especificamente sobre a presença desses elementos não esperáveis em tal representação. Estamos nos referindo ao que supõem os seguintes versos, lidos em conjunto:

Somos todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia
Todos juntos uma miscigenação
E não podemos fugir da nossa etnia

Índios, brancos, negros e mestiços
Nada de errado em seus princípios
O seu e o meu são iguais
Corre nas veias sem parar
(...)

Cores unidas e alegria
Nada de errado em nossa etnia

Para entender o que estamos propondo é preciso, primeiramente, abordar a construção de uma direção argumentativa nesses versos. Vemos que é uma relação de paráfrase a que se estabelece entre “(Somos) todos juntos uma miscigenação”, “Índios, brancos, negros e mestiços” e “Cores unidas e alegria”, podendo-se atribuir a

“miscigenação” um valor de nominalização no interior da cadeia formada por essas paráfrases. Essa cadeia, ou a nominalização que a pode representar, é determinada, por sua vez, pelo sentido de equipolência inscrito pela passagem: “Nada de errado em seus princípios / O seu e o meu são iguais / Corre nas veias sem parar”. É nessa determinação de “miscigenação” que encontramos a delimitação de uma direção argumentativa. Pensar essa direção leva a uma pergunta que nos parece crucial na análise dessa canção e, especificamente, da projeção do fazer musical como objeto discursivo em sua textualidade. Qual a relação entre “miscigenação” e “nossa etnia” na superfície discursiva? Ela pode ou não ser considerada também uma relação de paráfrase?

O arranjo intradiscursivo da primeira estrofe, a nosso ver, parece direcionar o discurso a uma tendência de saturação de “miscigenação” por “etnia”. A coordenação entre a asseveração da essência de “miscigenação” e a asseveração da inescapabilidade da “etnia”, sendo ambas projetadas como características de uma entidade recortada na primeira pessoa – o “nós” – tende, a nosso ver, a um efeito de equiparação. Além desses, há um elemento material na superfície textual que corrobora com esse efeito: o fato de “etnia”, apesar de relacionada a uma pessoa plural, ser enunciada em singular. A asseveração da “miscigenação” como atributo de uma entidade recortada pela ênfase na coletividade – “todos juntos” – é seguida pela asseveração da inescapabilidade de *uma* etnia atribuída a essa coletividade enquanto conjunto, “nossa etnia”.

Entretanto, os versos da segunda estrofe desestabilizam essa tendência. As imagens de conjunto – “somos todos juntos”, “nossa etnia” – são, de alguma forma, setorizadas pela sequenciação “Índios, brancos, negros e mestiços”, fazendo com o que o discurso focalize a multiplicidade da coletividade representada, isso é, dê visibilidade às diferenças que compõem tal conjunto. Essa nova focalização formulará, mais uma vez, a noção de equipolência, que antes referimos. Sobre ela, nos perguntamos então: ao serem enunciados como “*seus* princípios” e, assim, serem recortados no fio do discurso como próprios a cada uma das diferentes partes que compõem o anterior conjunto coletivo “nós”, “princípios” irrompe como paráfrase de que? Pensar sobre isso exige ressaltar que esse significante irrompe na caracterização de categorias que são étnico-raciais: índios, brancos, negros e mestiços. Categorias essas que se mantêm funcionando no discurso nos versos seguintes: “O seu e o meu são iguais / Corre nas veias sem parar”. Lança-se mão de uma formulação que, a partir de diversas zonas do interdiscurso, representa de determinado modo uma noção étnico-racial: o *correr nas veias*. É sob efeito de um gesto claro de diferenciação (“o seu e o meu”), apesar da asseveração de igualdade (“são

iguais”), que essa imagem irrompe. Em vista desses aspectos, nos parece possível sustentar que “princípios” irrompe na canção como paráfrase de “etnias” e, dessa forma, desestabiliza a sinonímia “miscigenação” = “etnia” que se pode ler na primeira estrofe.

Consideramos que os versos finais – “Cores unidas e alegria / Nada de errado em nossa etnia” – projetam justamente o trânsito entre a representação da “etnia” como *uma etnia miscigenada* e como *diversas etnias em miscigenação*. Note-se, por um lado, que é numa estrutura de paralelismo que o último verso se formula: “Nada de errado em seus princípios”/ “Nada de errado em nossa etnia”, o que levaria à possível contenção da marcação de pluralidade de “seus princípios” no sintagma “nossa etnia”. Por outro lado, o mesmo sintagma irremediavelmente produz o efeito de unificação, pela estrutura singular, por realizar a qualificação da entidade de conjunto “nós” e, nesse contexto, até mesmo pela ressonância do sentido de união, enunciado logo antes “cores unidas”.

Parece-nos que esse trânsito se cruza tanto com os sentidos que determinam “miscigenação”, como com a forma sob a qual irrompe o que seria “forâneo” em meio à “tradição” musical evocada na canção. A “miscigenação” projetada como inerente, como realmente incontornável, e ao mesmo tempo livre de conflitos, hierarquias e subordinações⁴². É a partir de um efeito de naturalização que se representam os “costumes” recebendo práticas que seriam, segundo diversos pré-construídos que funcionam na memória discursiva, externas a eles.

4.2.2. Malungo

Lançado um ano após a morte de Chico Science e em sua homenagem, o álbum duplo CSNZ (1998) se caracteriza por compilar regravações de uma série de composições anteriores da agrupação. A canção “Malungo” é uma das poucas composições inéditas que compõem o trabalho, sendo de autoria coletiva entre todos os integrantes da NZ, Fred Zero Quatro e Marcelo Falcão. No interior desse álbum, ela pode ser a considerada a canção que mais se aproxima da cenografia de uma elegia ao homenageado, apesar de não dominada pelo tom de lamento.

Em lugar do lamento, é dominante o sentido de continuidade, que em um verso repetido em distintos momentos da canção adquire um viés narrativo: “tamo aí

⁴² Temos consciência de que seria possível pensar os enunciados que são nesta canção em função de uma série de relações interdiscursivas bastante específicas, pensando na obra de Gilberto Freyre, ficando essa tarefa em aberto, para futuros trabalhos.

mandando brasa”. De modo geral, a projeção de uma continuidade se vincula, no discurso, ao fazer musical:

Nosso batuque será sua herança
Assim falou, assim falou
No elétrico lamaçal
Um malungo pelas peles da Nação Zumbi
Onde tem baque solto
E baque virado inteiro

´tamo aí mandando brasa
´tamo aí mandando brasa
´tamo aí mandando brasa

Quanto vale um malungo
Malungo vale uma vida
Um samba de muitas cores, passos,
Bits, vibrations
Uma rajada de notas viradas,
Equilibradas, partidas

Malungo de baque solto
Malungo das toadas soltas
Do maquinado maracatu de baque virado
Em loas e cirandas
Ouvir o mar em estéreo
E não parar de brilhar

´tamo aí mandando brasa
´tamo aí mandando brasa
´tamo aí mandando brasa

A ciência conseguiu juntar
O mangue com o mundo
E de lá saiu
Um manguelito malungo
Antenado, camarada, malungo
Sangue bom
Francisco de Assis,
Malungo sangue bom

Conforme chega inclusive a explicitar-se com o nome “Francisco de Assis”, é a figura de Chico Science que se projeta na personagem do “malungo” ao longo da canção. A personagem é representada basicamente a partir de sua relação com o fazer musical. Primeiramente, a sua ação é direcionada ou enquadrada nesse fazer: “Assim falou (...) um malungo pelas peles da Nação Zumbi”. Depois, o valor atribuído à personagem é determinado através do mesmo fazer musical: “Malungo vale uma vida/ Um samba de muitas cores...”. Por fim, na própria designação do personagem ele passa a ser

individuado por esse fazer: “Malungo de baque solto / Malungo das toadas soltas / Do maquinado maracatu de baque virado”.

Pensando nessa representação é interessante notar que enquanto *o que faz e quem é* ou *o que é* esse personagem se relaciona ao maracatu, *o que ele vale* se relaciona ao samba. Por outro lado, em ambos os casos o gênero que pode, a partir de uma memória discursiva, ser tido como *local* ou *tradicional* é recortado no discurso em diálogo com elementos que poderiam ser, também por relações interdiscursivas, relacionados ao *forâneo* ou *novo*.

Em um caso, esse diálogo é estabelecido mais no sentido local-forâneo, a partir da irrupção de palavras em língua estrangeira, o inglês. Na qualificação do “samba” que vale o “malungo” protagonista da canção, se atribui a esse samba a abundância de certos elementos: “cores”, “passos”, “*bits*” e “*vibrations*”. De forma semelhante ao que já notamos em “Etnia”, numa cadeia em que esses elementos têm o mesmo peso ao serem apresentados de forma paralela, sem demarcação, na superfície textual, de qualquer tipo de contraste ou concessão, “cores” e “passos” são colocados ao lado de “*bits*” e “*vibrations*” na descrição do samba. Parece-nos relevante notar, inclusive, que aqui a conjunção local-forâneo assume um caráter linguístico mais concreto. Na sequência “Um samba de muitas cores, passos / *Bits, vibrations*” dois substantivos em língua inglesa não são apenas justapostos a uma formulação em português, uma vez que a sintaxe da formulação, considerando a passagem de um verso a outro, faz com que os advérbios “muitos” ou “muitas”, enunciados em português, estejam implicitamente qualificando os substantivos “*bits*” e “*vibrations*”.

No outro caso, o diálogo é estabelecido mais no sentido tradicional-novo. Trata-se da predicação de “maracatu de baque virado” pelo adjetivo “maquinado”. Acreditamos que podem inscrever-se nessa formulação tanto uma cadeia de sentidos que vincula “maquinado” a “máquinas” realmente, como o sentido de “maquinado” enquanto “tramado” ou até “conspirado”. Acreditamos que em ambos os casos a formulação é atravessada por uma auto representação do fazer musical. A sonoridade que identificou CSNZ, na qual instrumentos elétricos e, mais especificamente, a guitarra e o baixo elétricos, se integram às alfaias do maracatu de baque virado, pode funcionar no predicativo “maquinado” – seja como “máquina” ou como “trama” – sob a forma de pré-construído.

4.2.3. Meu maracatu pesa uma tonelada

Essa é uma canção especialmente importante para o que estamos abordando, pois consiste em um dos exemplos em que o fazer musical, através de um gênero específico, se constitui como o objeto discursivo central. A textualidade se compõe, essencialmente, de uma descrição daquilo que é designado como “meu maracatu”. A questão de como esse objeto é construído por uma determinada entidade pessoal, o “eu” da canção, e o que diz sobre tal entidade, nos parece também relevante e voltaremos a isso ao finalizar a análise. Primeiramente, colocaremos atenção à constituição de “meu maracatu” como objeto discursivo ao longo das duas estrofes que compõem a canção.

Sua caracterização se divide, em suma, entre a predicação de atributos e a descrição de sua atuação. Utilizamos a noção de “descrição”, e não a de “narração”, justo porque mesmo a atribuição de ações a “meu maracatu” se enuncia, com exceção de um caso (“pede passagem”), através de um gerúndio que consideramos apresentar valor predicativo (Bechara, 2009). A narratividade está, assim, praticamente ausente do intradiscurso. O cerne consiste no retrato *do que e de como é* “meu maracatu”. Apenas em um momento esse retrato assume um viés narrativo: “Sempre foi atômico / Agora biônico, eletro-som-sônico”, quando, como se vê, é narrado um processo de transformação do objeto discursivo, diferenciando-se aquilo que “sempre foi” de como “agora” é. Dessa forma, a narratividade não desestabiliza a forma de retrato que o intradiscurso assume.

Pensando, então, na centralidade que a descrição possui nessa canção, coloquemos atenção a que tipo de caracterização ela encerra. Em termos de atributos, se diz de “meu maracatu”: que “pesa uma tonelada de surdez” ou apenas “uma tonelada”; que “sempre foi atômico, agora biônico, eletro-som-sônico”; que é “mutante”; e que está “sempre certo na contramão”. Como sugerimos antes, entendemos que a série de formulações em gerúndio não compõe uma narrativa, mas a própria caracterização do personagem central. Assim, se desfazemos a sintaxe das orações reduzidas em gerúndio, temos que “meu maracatu” (ou correferentes seus, conforme veremos adiante): “lota minha bagagem”, “altera as batidas no azougue pesado em ritmo crônico”, “treme e racha os batentes” e “leva o baque do trovão”.

Esses atributos e estados característicos, quando tomados em conjunto, parecem enfatizar a representação do “maracatu” enquanto ser que produz impactos. A noção de “peso”, reforçada pela repetição do verso que dá título à música, é uma das articuladoras dessa representação, mas também intervém como eixo a noção de movimento ou

dinamismo que funciona desde os predicativos “biônico”, “eletro-som-sônico”, “mutante” e “certo na contramão”, até as diversas imagens de movimento: “carrego pr’onde vou o peso do meu som”, “pede passagem”, “até lá adiante”, “levando o baque do trovão”, “sempre certo na contramão”.

Levada em consideração essa caracterização, passemos a atenção ao processo de denominação do objeto discursivo da canção. Até aqui, viemos referindo esse objeto por meio da designação que possui centralidade na canção: “meu maracatu”. Mas é por uma determinada cadeia correferencial ao longo de sua textualidade que o objeto discursivo é denominado. Como chegamos a mencionar, alguns dos atributos ou estados caracterizadores que analisamos são atribuídos, em realidade, a correferentes de “meu maracatu”. A nosso ver, o paradigma de designação do ser representado na canção é formado por sinédoques que recortam o “maracatu” a partir de uma única noção: a sonoridade⁴³. Contudo, a percepção desse valor de sinédoque na cadeia correferencial somente é possível a partir da consideração de como “maracatu” pode funcionar no interior de diversas zonas de memória discursiva.

Talvez de forma mais inequívoca antes do “movimento mangubeat”, “maracatu” dificilmente se vincularia estreita e exclusivamente, na memória discursiva, a uma sonoridade. Tratar-se-ia, antes, de um tipo de evento, caracterizado sim por determinada prática musical, mas também pela existência de determinados personagens, identificáveis por uma indumentária e uma atuação específicas ao longo de um cortejo. Além disso, esse evento estaria relacionado à própria constituição de determinadas comunidades: “maracatu” é também uma forma de designar uma agrupação de pessoas em torno da prática desse evento. Indo além ainda, se pensamos no que trabalhos como os de Guillen e Lima (2007) analisam, “maracatu” já funcionou em determinados discursos, desde fins do século XIX até as primeiras décadas do XX, como sinônimo de “arruaça” ou “macumba”, por tratar-se de uma cultura desenvolvida por comunidades negras e em diálogo com práticas próprias a religiosidades afro-brasileiras, como o xangô e a jurema.

Pensando em recuperar minimamente os diversos modos a partir dos quais significa “maracatu” no interdiscurso, seria preciso considerar ainda que todos os elementos que apontamos – o maracatu não como gênero musical e, sim, evento, caracterizado por uma musicalidade, mas também por determinada narrativa, com a

⁴³ Lembremos que a partir da estilística se considera que: “A *sinédoque*, cuja inclusão entre os casos de metonímia ou cuja distinção da metonímia se discute, é a troca de palavras com significado de diferente extensão, havendo entre elas uma relação de inclusão” (MARTINS, 1989, p. 134)

presença de certos personagens; a constituição de determinadas comunidades a partir do maracatu; as relações dessa cultura com determinadas práticas religiosas – possuem formas próprias no interior da cultura dos maracatus-nação, diferenciadas das que possuem na cultura do maracatu de orquestra ou rural⁴⁴. Engendradas em contextos diferentes, cada uma dessas culturas deu lugar a diferentes tipos de evento, comunidade e diálogo com o religioso.

É, pois, na consideração de toda essa rede de memórias em torno de “maracatu” que se pode visualizar o efeito de sinédoque na cadeia: “o meu som”⁴⁵ --> “meu maracatu” --> “tropa de todos os baques existentes” --> “a zoada”, no interior da designação do objeto discursivo em “Meu maracatu pesa uma tonelada”. Um efeito, inclusive, que se assenta para além desse paradigma de designação, inscrevendo-se na caracterização do ser representado. Um dos atributos predicados a esse ser, “eletro-som-sônico”, irrompendo sob a forma de um neologismo é até mesmo redundante na inscrição do sentido de “sonoridade”. E, de fato, é esse o sentido que mais insistentemente irrompe ao longo da canção: “meu som”, “surdez”, “eletro-som-sônico”, “batidas”, “ritmo”, “todos os baques existentes”, “a zoada se escuta distante”, “o baque do trovão”.

A nosso ver, o efeito de sinédoque pode cruzar-se à constituição do objeto discursivo a partir de uma instância enunciativa. A primeira estrofe da canção, assim como seu título, realiza de forma explícita a construção do “maracatu” como ser vinculado à existência de um “eu”:

Carrego pr'onde vou o peso do meu som
Lotando minha bagagem
Meu maracatu pesa uma tonelada de surdez
E pede passagem
Meu maracatu pesa uma tonelada
Meu maracatu pesa uma tonelada

⁴⁴ O maracatu de baque solto, de orquestra ou, ainda, rural (esta última denominação alcunhada pela folclorista Katarina Real em seu trabalho dos anos 1960 sobre o carnaval em Recife) se diferencia do maracatu de baque virado ou maracatu-nação por aspectos musicais mas também em virtude de elementos dramáticos e cênicos, como, por exemplo, a presença de diferentes personagens no cortejo, em um caso e em outro. A denominação “rural” dever-se-ia ao fato de, diferentemente do maracatu-nação, sempre associado ao Recife, ter sido atribuída a origem da manifestação cultural em comunidades de trabalhadores rurais, a cidade de Nazaré da Mata é atualmente considerada o polo do maracatu de orquestra, sendo reivindicadas narrativas sobre a própria origem da manifestação nessa região. Isabel Guillen e Ivaldo Lima apontam que “Este tipo de maracatu se diferencia do nação principalmente pela composição do seu conjunto musical, constituído de um terno (gonguê de duas campânulas, “poica” – espécie de cuíca –, ganzá e bombo) e de instrumentos de sopro. Além disso, é emblemática do maracatu de orquestra a presença do caboclo de lança, muito conhecido na atualidade e eleito como símbolo da cultura popular pernambucana” (GUILLEN; LIMA, 2007, p. 33).

⁴⁵ Consideramos, inclusive, que a irrupção de “o meu som” antes de “meu maracatu” no intradiscursos consiste num fator que contribui para o efeito de sinédoque que estamos apontando.

É do interior de uma narrativa do “eu” sobre si próprio que irrompe o “maracatu”. Entretanto, desde essa mesma narrativa a sua centralidade no intradiscurso é evidente. O que o “eu” diz sobre si próprio concerne à presença do “maracatu” em sua vida, e apenas a isso. Não se sabe desse “eu” qualquer outra coisa senão tal presença, a qual é representada, inclusive, numa posição de dominância sobre a pessoa. A imagem do “peso” é relevante aqui, projetando-se o “maracatu” como algo do qual o “eu” não se desfaz (“carrego pr’onde vou”) e que preenche a sua trajetória (“lotando a minha bagagem”⁴⁶). É, então, sob o efeito dessa representação, como presença dominante na existência de um “eu”, que o “maracatu” se constitui como objeto discursivo na canção.

Isso se assenta na designação desse objeto quando o gênero ou prática musical é adjetivado pelo possessivo “meu”. No estabelecimento de uma relação de posse ou pertinência entre a entidade pessoal que assume a locução e o objeto “maracatu” encontramos um dado material, a nosso ver, relacionável não apenas à representação metonímica, mas também à caracterização de “maracatu” na canção. A construção do gênero ou prática musical como objeto de discurso se projeta nessa canção realmente como metalinguagem sobre o fazer musical da própria agrupação. O “maracatu” é recortado como “som” e qualificado por imagens cujos sentidos se inscrevem a definições que trabalhamos no primeiro tópico deste capítulo: o regional-tradicional sendo incrementado a partir do mundial-contemporâneo.

4.2.4. Samba Makossa / Samba de lado / Arrancando as tripas

Ao indagarmos o corpus de canções de CS(NZ) quanto à intervenção de referências a gêneros ou práticas musicais específicos, chamou-nos a atenção o fato de que, além de bastante frequente, o “samba” parece possuir um determinado protagonismo enquanto objeto de discurso na produção da banda. Esse foi um dado que surpreendeu, inclusive, as representações que a partir de uma escuta de fruição, prévia à pesquisa, possuíamos sobre a produção de CS(NZ). Hoje, sob uma perspectiva analítica, entendemos que a já referida recorrência de uma relação semântica entre a representação do fazer criativo, nessa banda, e os elementos simbólicos ligados ao maracatu, além dos processos de regularização discursiva em torno de objetos discursivos como “o Nordeste”

⁴⁶ Ressalte-se que, conforme as definições do *Dicionário Caudas Aulete* nos ajudam a visualizar, o significante pode funcionar no intradiscurso precisamente no trânsito entre *bagagem* como “Conjunto de objetos pessoais, empacotados ou guardados em malas, sacolas etc., que alguém leva quando viaja” e *bagagem* como “Soma de conhecimentos e experiências de uma pessoa” (CAUDAS AULETE).

e Pernambuco, visto a partir da perspectiva hegemônica na indústria cultural brasileira, pode chegar a obnubilar a percepção desse protagonismo.

Para além da questão de frequência – que não deixa de existir – queremos colocar atenção ao lugar ocupado pelo gênero em determinados momentos da produção da banda. Notemos, por exemplo, que em “Etnia”, antes analisada, “samba” se enuncia antes mesmo de “maracatu”. Já em “A cidade” é enunciado no interior de uma sequenciação que produz um efeito de equiparação, talvez até de indistinção, com respeito aos gêneros que, nesse domínio discursivo, poder-se-iam considerar mais centrais: “Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu / Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu / Pra gente sair da lama e enfrentar os urubu”. Ainda que pontuais, podemos ir tomando esses exemplos como indícios iniciais de determinado tipo de funcionamento.

Algo mais ambivalente, quanto ao lugar atribuído a “samba” na produção da banda, temos no título do primeiro álbum, após a morte de Chico Science, que a NZ lança, diferente do anterior CSNZ, em 1998, assumindo a nova conformação da agrupação e apresentando um trabalho de composições inéditas. No design gráfico do encarte, o título é grafado como *Rádio S.Amb.A.* Abaixo dele e em letras menores e de outras cores, à maneira de um subtítulo, se lê: “Serviço Ambulante de Afrociberdelia”. Dessa forma, aquilo que se pronuncia como a palavra “samba” corresponderia, na verdade, a uma sigla cujo conteúdo é composto por um significante que funciona no interior de discursos definidores do fazer criativo na etapa de CSNZ. Lembremos que esse neologismo é o título do segundo álbum da agrupação e, sobre ele, José Teles relata:

Afrociberdelia, o neologismo sintetiza com maestria o som de Chico Science & Nação Zumbi. A bolação foi de um cara chamado Paulo Santos, ex-cartunista dos jornais locais, que hoje trabalha com programação visual. O termo não era novo. Santos já havia batizado o som de Chico de “afrociberdólico” desde o disco anterior. Mas no segundo álbum, caiu-lhe como uma luva, como contou Chico Science em entrevista à revista virtual *Up to Date*:

“Afrociberdelia, de África, o ponto de fusão do maracatu, da cibernética, da psicodelia. Afrociberdelia é um comportamento, é um estado de espírito, é uma ficção, é a continuação de *Da lama ao caos*. *Afrociberdelia* é tudo isso.”

No CD-Rom *Chico Science & Nação Zumbi* (raro exemplar promocional), de 1996, a definição de *Afrociberdelia* vem claramente das cabeças pensantes do mangubeat (Herr Doktor Mabuse é um dos programadores do CD-Rom): “África enquanto raízes culturais e genéticas; Cibernética, como extensão digital-eletrônica do corpo; e Psicodelia, uma extensão da mente e do corpo”. (TELES, 2012, p. 312)

Com a recuperação de Teles, vemos que “Afrociberdelia” se integra aos enunciados definidores do fazer criativo em CSNZ, entrando em relação de paráfrase com

a formulação de dicotomias do tipo região–mundo ou tradição–contemporâneo, no interior daqueles enunciados. Aqui, o significante assume a forma material de uma *fusão* – palavra que teria sido inclusive usada por Chico Science para explicar o neologismo. Contudo, entre os dois materiais recuperados por Teles, a declaração de Science à revista *Up to Date* e o CD-Rom promocional de 1996, os elementos que “se juntariam para formar uma única coisa” são enunciados de maneira diferente: “cibernética” e “psicodelia” se combinam, em um caso a “África enquanto raízes culturais e genéticas” e, em outro, a “maracatu”. Na declaração de Science o trígono que dá base ao neologismo, ao ser explicado, faz funcionar então uma paráfrase: “afro” --> “maracatu”. Tal relação, por sua vez, pode ser vista como saturação da formulação “África enquanto raízes culturais”.

Pareceu-nos importante fazer essa breve digressão para dar base a uma leitura da nomeação do álbum de 2000 da NZ. A nosso ver, somente a consideração clara dos sentidos aos quais se vincula o neologismo “Afrociberdelia”, em discursos sobre o fazer criativo de CSNZ, permite lançar hipóteses a respeito do efeito de paronomásia entre a sigla “S.Amb.A” e o gênero “samba”, a partir desse título⁴⁷. Mesmo que tomado como “simples jogo de palavras” em torno de gêneros musicais, sem que muito se interrogue sobre os sentidos em torno da irrupção de “samba” e, não, outro gênero nesse contexto, o efeito desse jogo é, inevitavelmente, o equívoco de tomar “Serviço Ambulante de Afrociberdelia” como “samba”. Quando, sim, nos perguntamos sobre a irrupção de “samba” e, não, qualquer outro significante, parece-nos possível ler nesse efeito de equívoco um gesto de interpelação. A memória musical *brasileira* pode estar sendo interpelada nessa “armadilha” pela qual se descobre que “há mais” por detrás do familiar e imediato “samba”. Esse “mais”, por sua vez, irrompe sob uma materialidade que coloca o dizer em relação concreta com uma prévia metalinguagem sobre o fazer criativo e especificamente musical em CSNZ.

É nessa medida que o título do álbum de 2000 nos parece relacionável à forma como funciona “samba” na textualidade de três canções de diferentes momentos da agrupação nas quais este é o objeto central de discurso: “Samba makossa”, “Samba de lado” e “Arrancando as tripas”, cada uma lançada em um álbum diferente: *Da lama ao caos* (1994), *Afrociberdelia* (1996) e *Rádio S.Amb.A.*, respectivamente.

⁴⁷ Nilce Sant’Anna Martins considera a paronomásia “a figura pela qual se aproximam, na frase, palavras que oferecem sonoridades análogas com sentidos diferentes” (MARTINS, 1989, p. 44-45).

Em “Samba Makossa”, o gênero é projetado de forma ambígua, transitando entre o lugar de alocutário e o de personagem, conforme se pode ver desde a primeira estrofe:

Samba Maioral
Onde é que você se meteu
Antes de chegar na roda, meu irmão?
A responsabilidade de tocar o seu pandeiro
É a responsabilidade de você manter-se inteiro
Por isso chegou a hora
Dessa roda começar
Samba Makossa da pesada
Vamos todos celebrar!

Se a interpelação que abre a canção pode projetar de forma muito palpável “samba maior” como o alocutário, na sequência da estrofe essa projeção pode ser considerada, a nosso ver, menos manifesta. Afinal, quando o intradiscurso assume os traços de uma enunciação mais genérica, próxima ao tom proverbial, se atribui ao “você” projetado na locução a “responsabilidade de tocar o seu pandeiro”, ação que nos parece pouco atribuível ao gênero em si e mais propensa à realização por outro tipo de alocutário: em lugar do gênero, a pessoa que o pratica. Acreditamos que a sequência do intradiscurso se configura de forma a assentar essa cenografia:

Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
É assim que é
Bom da cabeça e o foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada
Samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba

Apesar de possível em termos sintáticos, uma vez que em português o paradigma verbal utilizado para a 3ª pessoa singular coincide com o que corresponderia a “você”, não nos parece ser uma locução com “samba” o que se desenha nesses versos. A ausência do pronome de tratamento, que irrompia na primeira estrofe, pode ser tomada como uma marca na superfície discursiva desse lugar mais assentado do “samba” como personagem. Outro dado, no mesmo sentido, é a ausência de “samba” em uma possível posição de vocativo, na segunda repetição do texto da primeira estrofe. Antes: “Samba maior / Onde é que você se meteu...?”, na segunda repetição se interpela diretamente “Onde é que você se meteu antes de entrar na roda, meu irmão?”.

A atenção a esses aspectos da cena da enunciação nos parece relevante na medida em que essa transição, da projeção do “samba” como alocutário para a de sua representação como personagem em um discurso que tem como alocutário quem o

prática, nos parece constitutiva da construção do fazer musical como objeto discursivo. Sobremaneira no que diz respeito à percepção de que a interlocução e interpelação se dirigem ao praticante do samba. Trata-se de um discurso sobre o fazer musical muito distinto: aquele que projeta o gênero musical como alocutário daquele que encena um diálogo com quem pratica esse gênero. A nosso ver, é uma cenografia enunciativa desse segundo tipo o que cria condição de possibilidade para a irrupção da noção de “responsabilidade” com respeito ao fazer musical, no intradiscurso.

Pensemos, então, sobre como opera essa noção na textualidade de “Samba makossa”. Como já comentamos antes, sua irrupção se dá na passagem do intradiscurso a uma enunciação genérica, que parece descrever uma verdade absoluta, conforme se pode perceber no uso de um presente caracterizador e no determinante “a” introduzindo “responsabilidade de tocar o seu pandeiro”. Principalmente quando colocamos atenção naquilo que se diz sobre essa responsabilidade, fica bastante evidente que é como pré-construído que ela funciona no intradiscurso: “A responsabilidade de tocar o seu pandeiro é a responsabilidade de você manter-se inteiro”. Acentuando ainda mais tal efeito, em seguida desse enunciado – cuja significação se constrói no, e apenas no, interdiscurso – o que se enuncia é uma conclusão: “Por isso chegou a hora / dessa roda começar / Samba Makossa da pesada / vamos todos celebrar!”.

A partir de que redes de memória se pode construir a sinonímia “tocar o seu pandeiro” = “você manter-se inteiro”, sob o signo da noção de “responsabilidade”, na forma de um pré-construído? Entendemos que a canção, ao lançar mão dessa cadeia de sentidos, está se inscrevendo em zonas do interdiscurso que dizem respeito à construção do conceito de “tradição”, seja “cultural” ou especificamente “musical”, uma vez que o “pandeiro” irrompe como representação metonímica de “samba” ou, num entendimento mais amplo, do fazer musical.

Andreia Menezes, trabalhando a articulação entre a instância da topografia e a do enunciativo em canções de samba no período de estabilização do gênero (da segunda metade da década de 1910 à primeira metade da década de 1940), aborda a menção a instrumentos relacionados ao samba como uma das formas recorrentes da metalinguagem nas letras do gênero (MENEZES, 2017, p. 87). No percurso analítico que realiza, a autora enfatiza tanto o lugar do pandeiro como do violão enquanto instrumentos intrinsecamente associados ao samba. No caso do último, conforme a autora aponta em diálogo com Carlos Sandroni, se constrói a associação entre violão, samba e malandragem. Quanto ao pandeiro, analisa sua presença na enumeração de “Coisas nossas” (1931), de Noel Rosa,

assim como a identificação do locutor na canção com o instrumento, mencionando então que a associação intrínseca do pandeiro ao samba também pode ser advertida em “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso, e “Brasil pandeiro”, de Assis Valente (1941). A metalinguagem sobre o samba em letras do gênero compõe o escopo de aspectos considerados por Menezes numa análise da articulação entre enunciador, samba e topografia, a partir da qual a autora vai salientando a construção de uma associação entre samba e brasilidade.

Recorrer ao seu trabalho nos ajuda, então, não apenas a localizar no interdiscurso a metonímia “pandeiro” – “samba”, como ter presente que, no interior dessa rede de memórias, tal relação funciona a partir de uma cadeia que inclui ainda a associação de “samba” a *Brasil* enquanto “nação”. Considerar esse aspecto permite uma melhor compreensão do funcionamento de pré-construídos no dizer quase proverbial “A responsabilidade de tocar o seu pandeiro é a responsabilidade de você manter-se inteiro”. Tornam-se mais visíveis as paráfrases que antes apontávamos, entre “responsabilidade” e “tradição”. Por outro lado, a atenção a essas relações interdiscursivas ajuda a perceber como a sequência da canção opera, justamente, certos abalos com relação à memória discursiva.

Como ressaltamos antes, encaixa-se à formulação em torno da “responsabilidade” uma consequência: “Por isso, chegou a hora dessa roda começar”. O significante “roda” se insere numa memória de dizeres sobre o “samba”, compondo o próprio processo de sua estabilização enquanto gênero, como vemos a partir de Menezes (2017, p. 53-9). Assim, pode também estar associado à “tradição” e, com o passar do tempo, à identidade nacional que o gênero passa a fazer funcionar. Vemos, então, que no intradiscurso de “Samba makossa” se textualiza a memória discursiva no recorte do objeto “samba” e, especificamente, numa alocução dirigida a quem o pratica. Haverá, contudo, no encerramento daquilo que se deduz a partir da “responsabilidade” antes enunciada, elementos que rompem com as expectativas que a inscrição ao interdiscurso vinha gerando: “Samba Makossa da pesada, vamos todos celebrar!”. Até certo ponto, nos parece possível sustentar que “pandeiro” e “makossa” apelam a memórias absolutamente distintas ao mesmo tempo em que compartilham de um mesmo aspecto: dizem respeito à constituição de uma noção de “africanidade” musical.

Ikenna E. Onwuegbuna considera “makossa” uma variante do *highlife*, definido pelo autor como: “syncretic urban neo-folk dance music” que se estabiliza como gênero

na África pós-2ª Guerra Mundial (ONWUEGBUNA, 2010, s/p). Explicando melhor a conformação desses gêneros, o autor sustenta:

Culture contacts among different ethnic groups in Africa started with migrations, inter-ethnic trades, and inter-communal wars; and consolidated by urbanization through the agency of Western colonization. Through these processes, the interethnic pop styles emerged. They are fusions of divergent elements from various ethnic practices. Some forms of this style include *fuji* of Nigeria, *kpanlogo* of Ghana, *taarab* of Tanzania, *sembe* of Angola, and *shaabi* of Algeria. However, those African pop styles with overt Western influences need little or no introduction; due to their global presence and acceptance, they have been classified as international pop styles of Africa. They include *highlife*, *soukous*, *makossa*, *Zulu jive*, and *rai*. (ONWUEGBUNA, 2010, s/p)

Já sobre a situação contemporânea desses gêneros, Onwuegbuna afirma:

The stratified social order in contemporary Africa is easily revealed in the choices of musical listenership. The youth and students, who are thrilled not only by the novel elements of the music, but also the social image of the musicians whom they readily identify with as role models, predominantly consume African pop music. For this reason, all the complex and simple pop genres like *reggae*, *rock*, *hip hop*, *disco*, *calypso*, and other sub-genres like *fuji*, *makossa*, *ragga* and *rap* are functional in all activities organized by the youth. (ONWUEGBUNA, 2010, s/p)

Esses dados a respeito de “makossa” nos permitem ter presente que se trata de uma referência que associa o fazer musical sobre o qual se constrói um discurso em “Samba makossa” a um espaço e tempo diversos à referência ao samba, principalmente da forma como é construída no enunciado sobre a “responsabilidade”. Ao mesmo tempo, no entanto, como dizíamos antes, essas diversas referências contornam o fazer musical a partir de um elemento comum: a africanidade.

Considerando a forma como o lundu e a umbigada, enquanto culturas praticadas por negros, foram se transformando em um gênero que, com o passar do tempo, é revestido do sentido de símbolo nacional no Brasil, é interessante pensar na operação que pode promover a qualificação “makossa” para o nome “samba”. A nosso ver, a constituição do samba como gênero “nacional” é atravessada por um processo ambíguo no que diz respeito à assunção de uma identidade negra e, mais que isso, à visibilidade de uma origem africana em sua base. Se partimos desse pressuposto, qualificar o gênero a partir de uma prática – fruto de outros contatos – reconhecida como música popular africana com o século XX já avançado parece-nos produzir certos efeitos de sentido.

Por um lado, trata-se de uma materialização mais da noção de *incrementar*, *redimensionar* ou *dar uma nova linguagem à música regional* – sendo interessante pensar

em que tipo de regionalidade se projeta a partir de “samba”, questão à qual voltaremos na análise da próxima canção. Além do que supõe a própria referência ao gênero “makossa”, esse sentido é reforçado por outra qualificação que se sobrepõe: “da pesada”. Como já mencionamos antes, a noção de “peso” qualificando o fazer musical na metalinguagem em muito se vincula a uma discursividade própria ao rock, sobretudo do punk rock em diante.

Por outro lado, trata-se de uma realização interessante da noção de “visão pop mundial”, que antes vimos atuar sobre o conceito de incrementação, redimensionamento ou renovação da linguagem regional. Aquilo que vai se constituindo discursivamente como um movimento de expansão, de abertura da “região” ao “mundo” é dirigido à África, a mesma que pode significar “raiz” no interior dessa regularização, conforme vimos com o neologismo “Afrociberdelia”. A mesma, também, presente-ausente numa memória discursiva sobre o samba. Entrevemos aí o desenho de um gesto de interpelação.

De fato, essa parece ser a tônica da canção, que se abre com uma pergunta em tom de censura e, após a provocação que pode supor, segundo o que vimos, a imagem do “Samba Makossa”, trará uma formulação de efeito mais explicitamente imperativo em meio a uma descrição da realidade do “samba” que encerra, por sua vez, um gesto, a nosso ver, ainda mais explícito no sentido de interpelar uma memória discursiva em torno do samba como gênero de representatividade nacional no Brasil. Para entender melhor essas proposições, retomemos a segunda estrofe completa:

Cerebral
É assim que tem que ser
Maioral
É assim que é
Bom da cabeça e o foguete no pé
Samba Makossa sem hora marcada
É da pesada
Samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba, samba

É sob a forma de um paralelismo que o discurso transita da prescrição para a descrição: “é assim que tem que ser” / “é assim que é”. A qualificação tomada no interior desse paralelismo como já-dada enfatiza o sentido de representatividade do gênero: “samba maior”, aquele que domina, lidera, guia todos os outros. Já a qualificação projetada como necessária, ao ser relacionada a “samba”, representa o desejo de um fazer criativo que se caracterize pela racionalidade, o que em algum nível pode se considerar contrastante à caracterização de um “samba maior”. Aquilo que se instala como tradição e é relacionado, como tão bem analisa Menezes (2017), a uma representação do ser

nacional, tende a repetir-se e cristalizar-se. A imagem de um “samba cerebral” pode, então, interpor-se ao efeito de naturalização. É interessante, nesse sentido, notar que o verso que mais textualmente interpela uma memória discursiva não apenas em torno dele, mas do interior do próprio campo do samba, traz uma qualificação, “bom da cabeça”, que a nosso ver é atribuível, no intradiscurso, ao personagem “samba”.

Estamos nos referindo ao verso “Bom da cabeça e foguete no pé”. Acreditamos que essa é uma formulação que interpela diretamente outra, no interior de uma canção do compositor baiano Dorival Caymmi: “Samba da minha terra”. A composição data de 1957 e sua primeira gravação, em voz e violão, é do próprio autor, mas teve inúmeras outras interpretações ao longo do tempo. Algumas das mais famosas são a de João Gilberto, de 1961, também em voz e violão, e a do grupo Novos Baianos, de 1973, iniciada com voz e violão para depois ser acompanhada por instrumentação e arranjo de rock’n roll. Vejamos a letra de “Samba da minha terra”:

O samba da minha terra deixa a gente mole
quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole

Eu nasci com o samba e no samba me criei
e do danado do samba nunca me separei

O samba da minha terra deixa a gente mole
quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole

Quem não gosta do samba bom sujeito não é
Ou é ruim da cabeça ou doente do pé

O samba da minha terra deixa a gente mole
quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole

Eu nasci com o samba no samba me criei
e do danado do samba nunca me separei

O samba da minha terra deixa a gente mole
quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole

Vemos que, ao longo da canção, “o samba da minha terra” possui centralidade enquanto personagem, mas é em torno da experiência de quem está em contato com ele que a textualidade acaba girando, seja a partir da instância do locutor, seja por meio de cenas como “quando se canta, todo mundo bole” ou a própria “Quem não gosta de samba, bom sujeito não é / Ou é ruim da cabeça, ou doente do pé”, com a qual entendemos que o verso de “Samba Makossa” entra em diálogo direto. A atenção ao fato de que, na canção de Caymmi, o protagonismo está na fruição do samba nos ajuda a ressaltar como na

canção de CSNZ se desenha um trânsito contínuo entre essas posições: a do “samba” e a de quem “toca o seu pandeiro” ou vai à “roda”, “celebrar”.

Além disso, a recuperação da letra de Caymmi nos ajuda a pensar sobre os sentidos inscritos na interpelação que promove o verso de “Samba Makossa”. A comparação entre “Bom da cabeça e o foguete no pé” e “Ou é ruim da cabeça ou doente do pé” nos permite afirmar que o verso de Chico Science projeta a representação de um ser que ocupa o lugar oposto ao de “quem não gosta de samba”, na canção de Caymmi. As qualificações são, exatamente, inversas: “ruim da cabeça” vs. “bom da cabeça”, “doente do pé” vs. “foguete no pé”. Além disso, aquilo que em “Samba da minha terra” se apresenta sob uma estrutura alternativa – *ou* uma coisa *ou* a outra – em “Samba Makossa” parece realmente ser rebatido, uma vez que a coordenação aditiva pode ser lida, no diálogo com o verso da canção de 1957, como uma forma de projetar um ser *nem ruim da cabeça nem doente do pé*. Entendemos, então, que a interpelação que encerra esse verso termina inscrevendo, fortemente, a canção num discurso sobre a tradição do samba no Brasil. Agora, é interessante notar que essa inscrição se dá por meio do diálogo direto com uma canção que tanto em termos temporais, como geográficos se desloca do paradigma de tradição do “samba carioca”. Trata-se de uma canção que tematiza “o samba da *minha terra*” sendo não apenas composta por um autor baiano, mas principalmente lançando-se em um álbum, *Eu vou pra maracangalha* (1957), em que o discurso *a partir da e sobre* a Bahia é o epicentro do conjunto de canções. Menezes (2017), ao recuperar o histórico de estabilização do samba enquanto gênero aponta o papel central da comunidade baiana nesse processo. Entretanto, a partir dessa cena, por assim dizer, inicial, se configurará um paradigma que se diferencia dessa matriz baiana. Passando ao caso de “Samba de lado” iremos justamente abordar esse deslocamento.

Caso restem dúvidas a respeito de quais zonas da memória discursiva em torno do objeto “samba” são interpeladas em “Samba Makossa”, em “Samba de lado” essa interpelação se constrói de maneira mais clara. A nosso ver, isso se deve ao fato de que determinadas formulações inscrevem a canção em relações interdiscursivas que dizem respeito à estabilização do “samba” como um gênero de representatividade nacional, conforme buscaremos ir esclarecendo com a análise.

A canção se abre com a seguinte narrativa:

Faminto e calmo o samba chegou
Domingo, de todos os lados
Daqui pra ali, de lá pra cá
Pode se escutar o som aqui no Brasil e Rio

Vemos que o “samba” é projetado como personagem e vai tomando, ocupando todo o espaço. Este, por sua vez, é representado a partir da curiosa formulação “aqui no Brasil e Rio”. Ao projetar o “aqui” como “Brasil”, a dêixis locativa deixa de construir uma cenografia topográfica na qual Recife é o espaço da locução, funcionamento regular nas canções de CS(NZ), sobretudo na primeira etapa da agrupação. E, uma vez que esse “aqui” é determinado pelo sentido de preenchimento inscrito pela reiteração de marcas espaciais (“de todos os lados”, “daqui pra ali” e “de lá pra cá”), assenta-se o enunciado transversal de que a descrição realizada comporta a realidade de *todo o Brasil*. Paralelamente, no interior da mesma formulação se promove uma diferenciação por meio da coordenação “Brasil e Rio”, inscrevendo-se, então, a transversal separação entre “Rio” e *o resto do Brasil*. É interessante notar como é apenas no interdiscurso que essa designação pode ser completada como “Rio de Janeiro”. E é justamente no feixe de relações interdiscursivas às quais se inscreve essa narrativa sobre “o samba” em um dia de domingo, pelo “Brasil e Rio”, e que instauram condições de possibilidade para a leitura “Rio de Janeiro”, que gostaríamos de colocar atenção.

Conforme esclarece a recuperação que Menezes (2017) faz de um histórico sobre a consolidação do “samba” como gênero musical no Brasil, ainda que esse processo tenha se desenrolado em circuitos localizados no Rio de Janeiro, esteve vinculado às práticas de migrantes baianos. Em determinado momento, no início do século XX, chegam até mesmo a diferenciar-se duas vertentes do samba praticado na então capital da República: o de “velha guarda”, vinculado às casas das tias baianas, e o que Carlos Sandroni denomina como “o paradigma do Estácio”, em referência à área da cidade do Rio de Janeiro de onde provinham os compositores, e que demarca uma diferenciação com respeito às práticas originadas nos espaços de convívio e festa dos migrantes baianos na cidade. Termina sendo, então, relevante na construção do conceito e da classificação genérica “samba”, e principalmente no processo de transformação do gênero em símbolo identitário nacional, determinada articulação a partir de uma topografia na qual “Rio de Janeiro” joga papel importante – ao lado da Bahia em determinados casos e, mais constantemente, da oposição “morro” vs. “cidade”.

Ao abordar a construção da topografia em letras de samba, Menezes trabalha o caso da canção “Rio de Janeiro” (1944), de Ary Barroso, concluindo que sua letra:

apresenta regularidades discursivas na seleção temática (o país grandioso e belo), de itens lexicais (substantivos relacionados à geografia e adjetivos de valor positivo) e de sintagmas (possessivo na

primeira pessoa do singular ou do plural e um substantivo, em especial “minha/nossa terra” ou “meu Brasil”) que a articulam com textos de outros gêneros discursivos de teor nacionalista. Ademais, vimos que o locutor desse samba se reconhece tanto no país, que parece se fundir com ele, como o samba, sendo também a capital do Brasil; o samba é a voz do país, fundindo-se Rio de Janeiro, Brasil, o próprio samba e seu locutor em um só sujeito, de maneira que, ao se nomear qualquer desses elementos, já se estariam evocando os demais. (MENEZES, 2017, p. 124-5)

Citamos esse trecho específico do trabalho da autora por parecer-nos produtivo partir desse *continuum* Rio de Janeiro – Brasil – samba para analisar os efeitos de sentido produzidos pela narrativa que abre “Samba de lado”. Diferentemente do que Menezes observa no caso da canção de Ary Barroso, conforme já vínhamos indicando antes, entendemos que a formulação “aqui no Brasil e Rio”, a partir da qual se estabelece uma determinada relação entre enunciação e topografia na canção de CSNZ, promove um efeito de diferenciação entre esses espaços. Até mesmo na performance da gravação original, no álbum *Afrociberdelia*, é possível advertir uma segmentação na prosódia do verso, devido a uma pequena pausa entre um segmento e outro, em conjunto com o alongamento da conjunção “e”, redundando em algo como: “Pode se escutar o som aqui no Brasil / eeeeeeeee Rio”.

Entendemos, contudo, que a interpretação desse efeito de diferenciação se deve à intervenção também de outras relações interdiscursivas, para além das que dizem respeito à articulação Rio de Janeiro – Brasil – samba no período de estabilização do gênero. Elas concernem a uma relação Nordeste – Rio de Janeiro que também pode estar saturada numa relação Brasil ou *todo o resto do Brasil* – Rio de Janeiro.

Essas relações dizem respeito à configuração da cidade carioca como eixo político e cultural da União brasileira na Primeira República, também ressaltada por Menezes (2017, p. 217), mas podem ser remontadas à disputa por hegemonia nos períodos anteriores. Como um dos fatores relevantes para pensar a ascensão de centralidade política do Rio de Janeiro no âmbito – ainda colonial – do Brasil, pode-se citar a instalação da corte real portuguesa nessa cidade, após sua fuga em virtude do estalar das guerras napoleônicas na Europa. Essa instalação se deu num período de crise da colônia, pela queda na atividade mineira combinada com o período de gestação da economia cafeeira no Sudeste. Ainda assim, a transferência do poder real português para o Rio de Janeiro significou a instalação de uma burocracia que trouxe incremento de renda para a região, de incipiente urbanização naquele momento. Além disso, o processo de deslocamento do eixo político da colônia para o Sudeste, em virtude dos processos econômicos, é também

importante. Desde a primeira decadência do chamado “ciclo da cana” no período colonial, é manifesto esse deslocamento do Nordeste – região onde se assentara a produção açucareira – para o Sudeste, primeiramente pela exploração aurífera na região do atual Estado de Minas Gerais (final do séc. XVII) e, posteriormente, devido à produção cafeeira, que se intensificou já no Brasil independente, a partir dos anos 1850, começando pela região do Vale do Paraíba – que atualmente inclui áreas do Estado do Rio de Janeiro e de São Paulo – e tinha, nesse período inicial, o porto da cidade do Rio de Janeiro como ponto de escoamento da produção, destinada – assim como nos ciclos açucareiro e aurífero – majoritariamente à exportação⁴⁸.

Em virtude da combinação desses, e talvez outros ainda, processos históricos, o Rio de Janeiro tem o seu papel de eixo político bastante consolidado nos primeiros anos do século XX, o que é mantido ao longo das chamadas Primeira e Segunda Repúblicas. E, por mais que a capital federal seja transferida em 1960 pelo governo de Juscelino Kubitschek para o centro-oeste brasileiro, sabemos que em termos culturais e especificamente no que diz respeito à indústria cultural nacional, o eixo Rio de Janeiro – São Paulo segue dominante até o século XXI. Como veremos no próximo item deste capítulo, o próprio Chico Science aborda essa questão, em uma declaração que iremos referir.

Entendemos que, de certa forma, essas diversas zonas do interdiscurso se textualizam em “Samba de lado” na coordenação “Brasil e Rio” e, por isso, podem determinar a irrupção das formulações que compõem a segunda e a quarta estrofes da canção, que se apresentam de forma dialógica:

E você samba de que lado?
De que lado você samba?
Você samba de que lado?
De que lado você samba?
De que lado, de que lado
De que lado, de que lado
Você vai sambar?
(...)

Olha o samba do teu lado
Do teu lado, olha o samba
Olha o samba do teu lado
Do teu lado, olha o samba
Olha o samba
Do teu lado, do teu lado, do teu lado

⁴⁸ Sobre o processo histórico de formação econômica do Brasil, do período colonial ao independente, e a dinâmica desses três diferentes ciclos de produção (cana, ouro e café) em tal processo, ver Furtado ([1959] 2007).

O samba chegar
Olha o zambo do teu lado
Do teu lado, olha o zambo
Olha o zambo do teu lado
Do teu lado, olha o zambo
Olha o zambo, olha o zambo

Vemos que, novamente, o intradiscurso se desloca do foco sobre a personagem “samba” para a relação de determinado ser, instado como alocutário, com esse personagem. Aqui, essa relação é articulada em torno da noção de “lado”. Primeiramente formulada sob a forma de interpelação e, depois, no interior de uma narrativa. Na interpelação desenham-se possibilidades de enunciados transversos: *O samba tem lados* ou *O samba tem lado*. Do primeiro, se projetaria o dissenso no interior do samba, que teria então diferentes manifestações, origens, finalidades etc. Do segundo, a projeção decorrente é outra: a de que o “samba” se alia a determinado posicionamento ideológico, a um “lado” na disputa social.

Concorrendo ao primeiro enunciado transverso, temos as relações interdiscursivas que antes trabalhamos, em torno da cena construída na primeira estrofe, sobretudo pela coordenação de disjunção “Brasil e Rio”. Mas, temos também a forma como incide a materialidade musical da canção na condição de legibilidade desses versos. A canção se inicia com o baixo elétrico em solo para depois entrar a percussão, da caixa primeiro e das alfaias, em seguida. A marcação das alfaias parece transitar entre a de um surdo do samba e a marcação básica do maracatu de baque virado. Ainda durante a primeira parte, quando a guitarra elétrica é menos evidente, se escuta também um pandeiro. Com o avançar da canção, a guitarra vai ganhando maior protagonismo. A atenção à instrumentação nos parece permitir ver como na musicalidade se pode enxergar o conceito de “samba” em disputa.

Concorrendo ao segundo enunciado transverso que antes apontamos, *O samba tem lado*, entendemos que podem funcionar os versos cuja legibilidade é, para nós, marcada por opacidade:

O problema são problemas demais
Se não correr atrás da maneira certa de solucionar
Lembro quase tudo que sei
E organizando as ideias
Lembro que esqueci de tudo
Mas... eu escuto o samba

A etérea referência a “problema”, a formulação “organizando as ideias”, o tom prescritivo de “maneira certa de solucionar”, são elementos que nos levam a uma hipótese

de que se inscrevem ao intradiscurso sentidos que não estariam estreitamente vinculados a uma metalinguagem sobre o fazer musical, mas antes a outros aspectos da disputa social. Na quarta estrofe, que funciona em diálogo com a interpelação da segunda, “De que lado você samba? / Você samba de que lado?”, parece-nos possível afirmar que outro indício desse funcionamento se apresenta e, talvez, de uma ordem mais palpável. O “lado” antes inquerido, nessa estrofe é descrito entre “Olha o samba do teu lado / Do teu lado, olha o samba” e “Olha o zambo do teu lado / Do teu lado, olha o zambo”. Irrupendo num jogo próximo ao da aliteração, o significante “zambo” inscreve o discurso a relações interdiscursivas que se poderiam considerar alheias à memória instada em torno do objeto “samba”. O sentido de mestiçagem, vinculado à imagem da “mistura de índio e negro”, não compõe, ao menos a princípio, o formulável no interior do discurso sobre a tradição do samba, de modo que igualmente pode produzir o efeito de disputa em torno desse conceito.

Quando passamos a outra irrupção de um discurso sobre o samba no interior da produção de CS(NZ), a canção “Arrancando as tripas”, composição da segunda etapa da agrupação, veremos outros tipos de relações interdiscursivas funcionando. O primeiro a se apontar nesse sentido: entre as três que estamos analisando neste item, a musicalidade dessa canção é a que mais se aproxima de características da estabilização do gênero samba. Ainda assim, mantém-se o som das alfaias marcando o grave na percussão, aspecto que demarca uma heterogeneidade com respeito ao gênero. Principalmente na abertura da canção, a marcação desses instrumentos evoca uma sonoridade muito típica do maracatu de baque virado. É ao longo das estrofes, sobretudo no curto refrão e pelo som das caixas, que a sonoridade fica mais próxima à do samba.

Já na textualidade da canção, percebe-se uma maior regularidade com respeito a “Samba Makossa” e “Samba de lado”, quando notamos que, uma vez mais, é na posição de personagem que “o samba” é projetado, ao mesmo tempo em que o protagonismo desse personagem está condicionado a uma narrativa sobre a relação de outro ser com ele. Em “Arrancando as tripas”, essa narrativa está ancorada na relação do locutor com “o samba”, mas não se deixa de enunciar também a relação de outros seres com ele. Vejamos como isso se desenha.

A articulação narrativa é construída pelo relato do “eu”, que enfoca primordialmente o próprio locutor e sua experiência. Esse enfoque é, na primeira estrofe, materializado na caracterização dessa pessoa:

Fico sempre acordado na sambada inteira

Com os olhos vidrados
E ouvidos colados no som
É aí que o elenco não falha
E não cai do chão
Pra desvendar o samba
Mal ouvido ou não
No sustento das bases
Já vi muito por aí

Nessa auto-representação inicial, o “eu” se projeta como ser completamente entregue e atento a um evento que diz respeito ao fazer musical e é enunciado como “sambada”. Essa é a forma como são denominados em Pernambuco os ensaios que os maracatus rurais realizam em seus terreiros e que, tradicionalmente, se desenrolam noite adentro, até o dia amanhecer – algo referido também no relato “fico sempre acordado na sambada inteira”. A irrupção desse significante, na descrição do evento ao qual se entrega o “eu”, insere a representação de “samba” no interior da canção em determinadas relações interdiscursivas, que dizem respeito ao fazer musical em Pernambuco e pode ser tomada, a nosso ver, como um forte traço de representação da instância enunciativa, mais inclusive que do objeto discursivo “o samba”.

A significação de “samba” em discursos sobre o fazer musical *de* ou *em* Pernambuco transita entre referencialidades distintas. Ao longo de nossa pesquisa, chegamos à conclusão de que duas principais se distinguem mais fortemente. Por um lado, a relacionada às “escolas de samba”, um fenômeno massivo sobretudo na área metropolitana de Recife desde a primeira metade do século XX⁴⁹. A outra parece relacionar-se ao funcionamento de “samba” como designação de um tipo de canto, que se manifesta na indiferenciação das denominações “samba de embolada” e “côco de embolada”, na designação de determinado tipo de toada no maracatu de orquestra, e provavelmente em outros contextos que não chegamos a detectar. Vê-se, então, que em contexto pernambucano, “samba” tanto pode fazer referência a um gênero musical, o que supõe a referência a um conjunto entre musicalidade, performance e texto, como especificamente a uma determinada forma de canto e verso.

Em “Arrancando as tripas”, o funcionamento do significante é ambíguo, uma vez que já na primeira estrofe temos a ambientação do locutor em uma “sambada”, o que nos remete ao contexto do maracatu de orquestra e, portanto, de “samba” como “toada”; ao passo que ao longo da canção se estabelecerá a cadeia parafrástica “samba” – “tom” – “som”, que pode sugerir uma maior evidência ao aspecto musical e, assim, remeter ao

⁴⁹ Cf. Lima (2010) e Silva (2011)

conceito de “samba” como gênero. Entendemos que a própria construção de “samba” como objeto discursivo dá indícios de uma tendência à representação do gênero. Vejamos, então, como ela se dá.

O objeto “samba” irrompe, pela primeira vez, na formulação “pra desvendar o samba”. O segmento narrativo em que se dá essa formulação é, a nosso ver, bastante opaco. Projeta-se uma representação do ser coletivo “o elenco” cujo efeito é, para nós, difícil de especificar. O que está implícito sob as atitudes que terminam descrevendo atributos desse “elenco” (“não falha” e “não cai do chão”)? O que permite a enunciação de um propósito ou finalidade como “desvendar o samba” a partir da ação *cair do chão*, a qual em si mesma apresenta traços de contrassenso? Já na sequência final do segmento, uma determinada representação de “samba” parece se delinear: a sequência cria o implícito de que “o samba” pode ter uma inserção relativa ou problemática no contexto representado (“mal ouvido”), mas narra ao mesmo tempo que isso não impede a sua propagação, uma vez que “mal ouvido ou não”, “já vi muito por aí”.

Ainda que, para nós, seja extremamente opaco, esse segmento dá indícios de algo que já indicávamos sobre a canção de maneira geral: a centralidade de uma perspectiva do “eu” sobre o objeto “samba”. E é importante ressaltar como se trata, realmente, dessa centralidade e, não, de uma centralidade do “eu”, propriamente. A narrativa, que se inicia num claro movimento de auto representação do locutor, em um momento central da canção se descola totalmente do relato de si e se entrega ao interesse pelo destino “do samba”. Um destino que é, por sua vez, narrado a partir da ação de uma instância externa – tanto em relação ao “samba” como ao “eu” – expressa sob uma forma inespecífica: “*mandaram* arrancar as tripas do samba”. Essa nos parece ser uma formulação central na textualidade da canção, inclusive no que diz respeito à construção do objeto “samba” e ao delineamento de uma perspectiva a partir da qual ele é representado na narrativa. Por isso, iremos nos deter um pouco nela.

Analisemos, primeiramente, a estrutura da própria formulação. Trata-se de uma construção causativa – formada por uma subordinada de infinitivo articulada por um verbo que expressa ordenação: “mandar” – que se caracteriza, contudo, por um forte efeito de inespecificidade, uma vez que o participante da ordenação não é especificado, mantendo-se a impossibilidade ou arbitrariedade de identificação do sujeito sob a 3ª pessoa plural em “mandaram”. Já no que diz respeito ao causado na formulação – isso é, o ser que é ordenado a “arrancar as tripas do samba” – é interessante notar que também se mantém alguma inespecificidade em sua determinação, dado que está ausente da

função de argumento verbal, que poderia ocupar sob formas pronominais – como “me” ou “a gente”, por exemplo.

Por outro lado, atentemos à realização performática dessa formulação no interior de “Arrancando as tripas”. Ressaltemos, primeiro, que ela cumpre um papel de refrão, sendo repetida entre as diferentes partes da canção. Além disso, é realizada, em cada performance do refrão, da seguinte forma:

Mandaram arrancar as tripas
Mandaram arrancar as tripas
Mandaram arrancar as tripas do
Sam-ba

A curva é ascendente em cada repetição de “mandaram arrancar as tripas”. Na terceira, a preposição “do” é entoada no mesmo fôlego, mas rapidamente, entrecortando o ciclo das repetições. Uma pequena pausa e se entoa “samba”, mas alongando muito mais a primeira sílaba da palavra. Em cada ocorrência do refrão, essa performance é repetida duas vezes. Colocamos atenção a esse funcionamento porque, a nosso ver, produz determinados efeitos. A segmentação “mandaram arrancar as tripas” – “do” – “samba”, em conjunto com a repetição, por três vezes, do primeiro segmento e o alongamento da primeira sílaba de “samba”, promovem um efeito de retardamento da enunciação de “samba” que implica o efeito de suspensão em torno desse enunciado, o qual encerra uma imagem de violência. Note-se que o título da canção, apenas “Arrancando as tripas”, parece concorrer ao mesmo efeito de suspensão. Ao retardamento e suspensão parece-nos possível ver como conjugados outros efeitos na constante repetição da formulação: um sentido de meticulosidade em relação à ação ordenada; o sentido de reiteração do cenário dessa ordenação; a impunidade de que pode gozar a ordenação e, até mesmo, a ação ordenada.

Entendemos que a consideração tanto dos aspectos textuais como performáticos que caracterizam esse refrão é necessária para uma leitura da segunda estrofe da canção, na qual o que estamos enfatizando em nossa análise – a centralidade de uma perspectiva do “eu” na representação do objeto “samba” – se apresenta fortemente:

Tudo inteirado
Pra segurar esse tom
Então peguei pela beca
No meio da graça
Abri-lhe o bucho
E arranquei-lhe as tripas
Só pra ver que som dava
Se era de bamba, bamba, bamba

Ao projetar-se como participante da ação de “arrancar as tripas”, o locutor assume o lugar que no refrão se mantinha sob uma referência inespecífica. Note-se que no segmento narrativo em que a anterior ordenação é levada às vias de fato, segmento que poderia ter no título da canção a sua epígrafe, o significante “samba” não é, em momento algum, enunciado. Entretanto, diversos elementos determinam a sua presença ao longo da estrofe. A possibilidade de funcionamento de “esse tom” como um correferencial metonímico e a rede semântica que se pode formar entre “samba”, “tom”, “som” e “bamba” abrem as condições internas ao segmento, em conjunto com o restante da cadeia intradiscursiva, para que a denominação irrompa como implícito, na forma de presença tácita em “então peguei [o samba] pela beca” e “só pra ver que som [o samba] dava” e na referência suposta do pronome oblíquo em “abri-lhe o bucho” e “arranquei-lhe as tripas”.

Com respeito às condições de possibilidade desses implícitos, é interessante ressaltar o papel central de “bamba” no intradiscorso. Afinal, se “tom” e “som” podem entrar em relação parafrástica com as mais diversas espécies de fazer musical, “bamba” é um significante que insere o fio do discurso em uma rede bastante específica de memória discursiva. Em especial num contexto intradiscursivo em que “samba” já funciona como objeto, “bamba” faz funcionar a memória dos personagens representados em letras do gênero em seu período de estabilização e que, em conjunto com o processo de seu assentamento não só como determinado campo da música popular brasileira, mas como campo revestido de legitimidade no interior da construção de uma identidade nacional, designa inclusive, no português brasileiro, a própria noção de perícia – uma pessoa “bamba” é uma pessoa que tem uma habilidade abundante em algum tipo de atividade.

Resta, então, a partir dos efeitos de sentido que esses aspectos produzem, perguntar: qual o tipo de relação entre “eu” e “samba” projetada nesse segmento narrativo e, por conseguinte, qual a representação de “samba” que essa relação termina projetando? Em termos narrativos, o cerne da relação está na ação que o “eu” empreende e que tem no “samba” seu afetado. A nosso ver, uma boa paráfrase para o que se enuncia ao longo desse segmento está na noção de “dissecação”. O “samba” é dissecado pelo locutor. Afinal, se narra o procedimento de secionamento: “abri-lhe o bucho e arranquei-lhe as tripas”, juntamente com o propósito de tal procedimento: “só pra ver que som dava, se era de bamba, bamba, bamba”. Agora, é através de imagens que, a nosso ver, acentuam o sentido de violência que essa dissecação se narra. Trata-se de uma narrativa que se distancia de qualquer discursividade científica ou médica e projeta a dissecação por meio de um enunciado que a aproxima a outros campos discursivos. A dissecação tal qual é

narrada nessa estrofe poderia, por exemplo, ser assemelhada à narrativa do abate de um animal para o seu consumo. As partes do corpo enunciadas como “bucho” e “tripa” inscrevem essa possibilidade de relação interdiscursiva. Mas igualmente podem ser remetidas a uma variedade popular no Brasil para a designação do corpo humano, o que projetaria o segmento narrativo como um relato violento. E, de fato, o sentido de violência tem ressonâncias claras em dois momentos posteriores da canção.

O primeiro, versos que se intercalam a diferentes ocorrências do refrão: “Levou ponto e não desafinou, não desafinou”. Novamente, temos a presença tácita de “o samba”, neste caso como sujeito dos predicados. A coordenação entre eles tem, em termos discursivos, um funcionamento concessivo ou adversativo: “*apesar de levar ponto, não desafinou*” ou “*levou ponto mas não desafinou*”. Nesse funcionamento discursivo, *desafinar* pode entrar em relação de paráfrase com *descompor-se* ou *sucumbir*, o que aproximaria a narrativa até mesmo de uma imagem de tortura.

O segundo momento em que ressoa o sentido de violência em torno da relação estabelecida com “o samba” é ainda mais explícito. A canção é encerrada, após a suspensão da música, com o proferir de uma fala em meio a um ambiente ruidoso que se projeta, assim, como um local público. Escuta-se, então: “Mata, mata, mata... mata que eu quero comer ele assado! Assado!”. Algo a notar que, a nosso ver, influi no teor narrativo dessa fala: ela é dita por uma voz que não é a mesma da performance de toda a letra da canção. Entendemos que as vozes performáticas diferentes contribuem para o delineamento da narrativa que se constrói entre “mandaram arrancar as tripas do samba” e “abri-lhe o bucho e arranquei-lhe as tripas”. A voz que, novamente, formula uma ordem no sentido de atacar e abater “o samba” se difere daquela que corporaliza o “eu” na canção. Assim, assenta-se o sentido de que há uma demanda externa ao “eu” pela atitude que ele próprio empreende com respeito ao “samba”.

4.2.5. Algumas regularidades

A partir do percurso que fizemos pelas canções analisadas mais detidamente ao longo deste item 4.2, nos parece que foi possível visualizar algumas regularidades no que diz respeito à construção do fazer criativo/musical em uma metalinguagem sobre ele no interior de canções de CS(NZ).

Por um lado, as canções analisadas mostram algo que chegamos a apontar na introdução do tópico: o quanto a noção de *regionalidade* é constitutiva da construção da metalinguagem sobre o fazer musical. Vimos, entretanto, como seu funcionamento no

intradiscurso se dá pela textualização de diverso tipo de relações interdiscursivas, por meio das quais se inscrevem enunciados transversos a partir dos quais se projetam dicotomias do tipo *região-mundo*, *passado-presente*, *tradição-contemporaneidade*.

Algo especialmente relevante, quanto a esse funcionamento, consiste nos implícitos sob os quais *diferentes recortes de região* são construídos nas canções. Se nos meta discursos que analisamos no primeiro tópico deste capítulo a construção discursiva dessa noção parecia produzir um forte efeito de diferenciação *Pernambuco/Nordeste ≠ Brasil/Mundo*, vemos que nas canções analisadas nem sempre essa diferenciação funciona, sendo especialmente instável aquela que diz respeito a *Pernambuco/Nordeste ≠ Brasil*, por vezes recuperada e, por vezes, desestabilizada. Já as relações *passado-presente* e *tradição-contemporaneidade* se inscrevem virtualmente ao discurso de forma a produzir, em geral, efeitos colineares aos que se produzem em enunciados definidores que trabalhamos em 4.1.

É importante destacar a regularidade com que, nas canções analisadas, essas relações interdiscursivas que nos levam ao funcionamento, em um discurso-transverso, de noções como a de *região*, ou de relações do tipo *passado-presente* e *tradição-contemporaneidade*, se inscrevem a partir de determinada relação entre a configuração das instâncias de pessoa na cenografia enunciativa e a projeção do fazer musical como objeto discursivo. Dessa forma, entendemos que tanto a instância da locução como a da alocação consistem em lugares importantes para a indagação em torno da construção do fazer criativo/musical como objeto nessa regularização discursiva. A essa questão nos dedicaremos mais especificamente no próximo item deste capítulo.

4.3. A projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo

Em uma entrevista com Chico Science no programa *Marília Gabi Gabriela*, da emissora CNT/Gazeta, em 1995, ao relatar suas impressões ao conhecer a obra de Josué de Castro, o compositor retoma uma definição para a proposta do chamado “movimento manguebeat” ou apenas “mangue”:

Eu fiquei pasmado com a história de como Josué de Castro tinha a ver com o movimento mangue, com essa ideia que a gente tava criando de resgate de ritmos regionais, dando uma nova dimensão a isso tudo, querendo projetar isso no mundo, num é? Como uma coisa legal, não como uma onda, mas como uma coisa positiva.

Vemos que se trata de um contexto mais onde a definição do fazer criativo se projeta entre o *resgate* e o *redimensionamento* do que se enuncia como “regional”. Novamente também, funciona sob a definição a dicotomia “região” vs. “mundo”. Mas queremos aqui colocar atenção a como se formula, nessa definição do fazer criativo, a ideia programática de “projetar isso no mundo”. Quando, no primeiro tópico deste capítulo, abordamos diversas formulações da definição do fazer criativo em CSNZ, tangenciamos esse tipo de formulação ao tratar das imagens da *antena* e do *satélite*. Agora, gostaríamos de explorar tais imagens a partir da noção da *projeção* e buscando analisar como transversalmente a esses enunciados se formula uma relação de locução e alocução.

A noção de *projeção*, enunciada numa direção “região” --> “mundo”, funciona sob a imagem do satélite, que é reivindicada em mais de um momento nos discursos em torno do “mangue”. Um dos contextos em que a encontramos mais detidamente construída consiste numa fala de Fred Zero Quatro, recolhida no programa documental *Movimento Mangue Beat*, exibido pela TV Cultura de São Paulo em fevereiro de 1995:

E a *manguebit* é como se fosse o primeiro satélite pop no Recife, assim, é...é um satélite de baixíssimo... de baixíssima tecnologia e altíssimo potencial de transmissão e de processamento de informações. E isso aqui [mostra um pingente na forma de uma pequena escultura, que leva no pescoço] é um símbolo *mangesat*, que é o primeiro satélite nordestino.

A imagem do “satélite”, em si, e o discurso que a constrói patentemente se articulam em torno de uma determinada noção de “tecnologia”. Dois significantes que se formulam no processo de denominação do fazer criativo são compostos a partir de elementos que inscrevem o efeito de sentido da nomeação a determinado campo do tecnológico: *manguebit* e *mangesat*. São determinantes para essa inscrição as possíveis referencialidades de *bit* e “sat”: o primeiro, relacionado ao campo da computação, abreviação de “binary digit”⁵⁰; o segundo, uma apócope da palavra “satélite”, procedimento comum à nomeação não apenas de satélites, propriamente, como também de diversas marcas de serviços relacionados à telecomunicação. Vemos, então, que o discurso sobre “tecnologia” faz funcionar uma noção que a relaciona não apenas à indústria, mas à indústria eletrônica, das telecomunicações e até mesmo espacial.

⁵⁰ Parece-nos pertinente ressaltar que a designação dessa unidade dos sistemas digitais se assenta no Brasil, e não apenas nele, com a manutenção do termo em língua inglesa, não havendo transposição ou tradução ao português. A nosso ver, a irrupção da língua inglesa é um dos aspectos que fazem funcionar no discurso a noção de “tecnologia” evocada nessas declarações.

Atentar a isso é importante para ressaltar a condição de possibilidade de irrupção da formulação nodal no discurso desses autores sobre o movimento “mangue”, a de que o “satélite” que estavam criando era “de baixíssima tecnologia e altíssimo potencial de transmissão e de processamento de informações”. Como mencionamos no tópico 1, Chico Science enuncia uma formulação análoga no show de CSNZ para o programa *Bem Brasil*, da *TV Cultura* de São Paulo, em 1996. Projetando um relato sobre a trajetória desse projeto, narra: “(...) e chegamos, atingimos muitos lugares com esse pequeno satélite, de baixa tecnologia mas de longo alcance aí, para todo o Brasil”.

Note-se que a paráfrase enfatiza de outra forma a proporção abaixo da média da “tecnologia” do “satélite” objeto de discurso. Na fala de Fred Zero Quatro essa ênfase se marcava na qualificação de “tecnologia” (“baixíssima”), no relato de Chico Science ela está na qualificação do próprio “satélite” (“pequeno”). Outrossim, é sob sintagmas diferentes que um dos termos da – conforme veremos – dicotomia que determina esse “satélite” se enuncia: no primeiro caso, “altíssimo potencial de transmissão e de processamento de informações”; no segundo, “longo alcance”. Por fim, há na forma de determinar o “satélite”, em cada uma das declarações, uma diferente articulação dos sintagmas. O funcionamento contrastivo ou, até mesmo, concessivo da coordenação “baixíssima tecnologia *e* altíssimo potencial de...” se manifesta na superfície textual em uma estrutura adversativa que pode ter valor concessivo, em “de baixa tecnologia *mas* de longo alcance”.

Que pré-construídos funcionam sob essas materialidades discursivas? Que zonas do interdiscurso permitem a irrupção dessas, e não outras, qualificações para o “satélite” construído pelo movimento “mangue”? O que condiciona a sua formulação sob o valor da concessão? É em torno a essas questões onde, a nosso ver, se pode explorar a projeção de uma locução e alocução no discurso sobre o fazer criativo do “mangue”.

Tanto na fala de Fred Zero Quatro como na de Chico Science traços concretos de uma localização social do dizer são demarcados no intradiscurso. No primeiro caso, nas próprias definições: *manguebit* = “o primeiro satélite pop no Recife” e *mangesat* = “o primeiro satélite nordestino”. No segundo, quando ao caracterizar o “pequeno satélite”, Chico Science diz: “de longo alcance aí, para todo o Brasil”, sendo neste caso importante pontuar o gestual que acompanha essa fala. Ao dizer “de longo alcance”, Science repete um movimento com os braços que já havia feito ao dizer “e chegamos, atingimos muitos lugares”, trata-se de uma extensão dos braços, dirigidos para a frente de seu corpo e mantendo as mãos abertas, apontando também para a frente. Na sequência, ao dizer “aí,

para todo o Brasil”, ele movimenta os braços para o lado, num gesto de abertura. Pensando tanto na textualidade de “aí, para todo o Brasil”, como nesse gestual, é importante pontuar ainda que se trata de uma fala proferida diante de uma plateia. Espacialmente, Science está, ao elaborar esse comentário com essa gestualidade, diante do público de um show realizado na cidade de São Paulo.

Assim, em linhas gerais, enquanto a fala de Fred Zero Quatro determina em um sentido topográfico o lugar do qual se fala na caracterização da locução, a de Chico Science realiza essa caracterização ao estabelecer certa relação de alocação, ao projetar “todo o Brasil” como o “aí” de sua fala, o exterior, os lugares *atingidos* por ela e, não, dos quais *parte* essa locução. Analisemos melhor, então, como são determinados esses lugares – aqui, num sentido topográfico propriamente – tomando as duas declarações em conjunto.

Na fala de Fred Zero Quatro, o local *em que está* ou *de onde vem* o “satélite” que se está descrevendo é formulado, primeiro, como “Recife” e, depois, como Nordeste (“nordestino”). Entre outras possibilidades de sentido, entendemos que pode funcionar aí um efeito de paráfrase sobre o qual gostaríamos de nos deter. No primeiro tópico, quando abordamos a definição do fazer musical vimos que essa paráfrase também se inscrevia como possibilidade em certas formulações. A própria forma como “região” irrompia no discurso era uma delas, conforme tratamos de sustentar a partir da estabilização da colocação “região Nordeste” na discursividade brasileira, em conjunto com outros indícios, tal como a correferencialidade entre “embolada” – uma prática extensiva a diversas localidades para além de Recife ou Pernambuco – e “ritmos da região”. Agora, é interessante notar como, na fala de Fred Zero Quatro, sob o funcionamento da sinonímia “Recife” = “Nordeste” parecem textualizar-se certas relações interdiscursivas cuja inscrição não é tão evidente nos enunciados que vimos no primeiro tópico do capítulo.

Trata-se daquilo que, na memória discursiva, oferece condições para o funcionamento do implícito de que Recife exerce, na “região Nordeste”, um papel dominante. Pensemos na forma como entram em relação, no intradiscurso, as definições de *manguebit* e *manguesat*. Aquilo que se define como “o primeiro satélite pop no Recife” é adjetivado ao longo da cadeia intradiscursiva por meio de uma construção relativa: “que é o primeiro satélite nordestino”. Virtualmente, portanto, é possível sustentar que se inscreve um enunciado do tipo: *Se este é o primeiro satélite pop no Recife, ele é, logicamente, o primeiro satélite nordestino*. Ou seja, o pré-construído de Recife como “a metrópole do Nordeste”, a partir do qual estaria naturalizada a ideia de que um avanço

em termos de tecnologia industrial somente pode estar, antes que em qualquer outro lugar da região, no Recife.

Entretanto, a paráfrase/metonímia “Recife” = “Nordeste” também pode ser considerada a partir de outras relações interdiscursivas. Tanto na fala de Fred Zero Quatro, como na de Chico Science, ainda que a sinonímia em si não irrompa, neste segundo caso, na superfície textual, essa sinonímia faz funcionar pré-construídos cuja inscrição ao intradiscurso, nessas falas, poderíamos considerar uma interpelação a tais zonas do interdiscurso.

Estamos nos referindo à desindividuação que sustenta, em diversos discursos, a irrupção do significante “Nordeste”. Ela pode se manifestar em discursos midiáticos, políticos, e até mesmo acadêmicos, e se reproduzir no senso comum para determinadas parcelas da população, textualizando posições hegemônicas que se articulam em torno do “eixo Rio-São Paulo” – convertido em epicentro econômico, político e cultural do país na consolidação do Brasil República – e a partir dele se projetam. Diferentemente do que ocorre com o “Sudeste” – ao serem claramente diferenciados Rio de Janeiro e São Paulo, além de, em certos contextos, Minas Gerais – é regular, nessas discursividades, a irrupção de uma noção de “Nordeste” desprovida de qualquer singularidade, idiossincrasia e complexidade. Da Bahia ao Maranhão⁵¹, o que vai do litoral ao sertão, da zona da mata ao agreste, da região do São Francisco ao cerrado e à zona pré-amazônica; desde os afoxés baianos até o boi maranhense, passando pela infinidade de manifestações culturais que povoam cada um desses territórios; as mais diversas histórias político-econômicas e conformações sociais que os caracterizam; tudo pode, desprovendo-se de qualquer particularidade, ser enunciado no borrão do significante “Nordeste”. Nessas zonas do interdiscurso, a relação entre “Recife” e “Nordeste” é, então, de indiferenciação, como o poderia ser, no limite, a relação de qualquer outra de suas localidades e “a região”.

Agora, é preciso considerar que o funcionamento desse pré-construído se alia, ainda, a outros implícitos. No interior das discursividades que o fazem funcionar, sob o guarda-chuva “Nordeste” se abriga uma naturalizada noção de atraso, tanto em sentido econômico, como político e cultural. Esse “Nordeste” é uma região arcaica, pobre, subdesenvolvida, a terra da fome, dos currais eleitorais e das tradições folclóricas, já que

⁵¹ Não é difícil que em discursividades do tipo que estamos descrevendo essa noção de “Nordeste” inclua, em termos de divisão política, os Estados tanto da chamada “região Nordeste” (Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão) como da chamada “região Norte” (Tocantins, Pará, Amapá, Amazonas, Roraima, Acre e Rondônia).

nela não há cultura moderna. A nosso entender, esse aspecto do pré-construído que permite a paráfrase/sinonímia “Recife” = “Nordeste” é também um dos que funcionam sob a qualificação do “satélite” criado pelo movimento “mangue” a partir de predicados como “de baixíssima” ou “baixa tecnologia”⁵².

Acreditamos que na formulação irrompida na fala de Chico Science, considerado o gestual que já descrevemos, funciona outro implícito que não deixa de estar vinculado a esse pré-construído do “borrão nordestino”. O discurso de que “chegamos, atingimos muitos lugares com esse pequeno satélite (...) de longo alcance aí, para todo o Brasil”, enunciado a partir de um lugar que se constrói entre o de um *locutor-nordestino* e o de um *locutor-pernambucano* ou *locutor-recifense*, somente pode produzir efeitos de sentido a partir do pré-construído de que há, em alguma medida, um distanciamento ou uma desconexão entre Nordeste-Pernambuco-Recife e “o Brasil”. Para melhor visualizar o que estamos apontando, e considerando que se trata da fala do líder de uma banda que se insere no campo do rock brasileiro no início dos anos 1990, pensemos o quão diferente seria a mesma formulação caso a enunciação se construísse a partir do lugar de um *locutor-carioca* ou um *locutor-paulistano*. Trata-se, portanto, de um dizer que se inscreve ao implícito de que para “falar a todo o Brasil” ou “alcançar todo o Brasil” é preciso falar a partir de determinado lugar: o eixo econômico, político e cultural do país⁵³.

Retomando perguntas que lançamos algumas páginas atrás, entendemos que é, então, a partir desse conjunto de implícitos que se erige a condição de irrupção e significação da formulação de efeito concessivo a partir da qual se projeta uma definição mais para o fazer criativo em CSNZ: “esse pequeno satélite de baixa tecnologia mas de longo alcance”. Consideramos que as regularidades discursivas entre as declarações que trabalhamos neste tópico e as que vimos no primeiro, assim como certas canções, vão projetando um determinado locutor e uma determinada alocação no interior dessa

⁵² Não deixamos de considerar, também, a possibilidade de que “baixíssima tecnologia” e “pequeno satélite” irrompam a partir de outras relações interdiscursivas e projetem um discurso mais especificamente relacionado ao fazer musical, uma vez que esse projeto criativo reivindica constantemente o resgate dos “ritmos da região” como eixo desse fazer. A “baixa tecnologia” pode, também, ser pensada a partir daí: a música “tradicional”, os sons “ancestrais”. Entretanto, dada a relevância que a tecnologia – em sentido computacional e eletrônico – assume na mesma metalinguagem sobre o fazer musical, entendemos que essa é uma possibilidade de menor peso, diante da relacionada ao pré-construído de “Nordeste” como região do “atraso”.

⁵³ Em outro contexto, numa entrevista recolhida no documentário já citado em 4.1. *O mundo é uma cabeça*, Chico Science recupera esse implícito de forma evidente: “Não, mas é foda essa coisa de ter que sair daqui pra ir pro Rio pra poder trabalhar. Pô, Recife é um lugar como qualquer outro. Meu irmão, depois que... eu acho, essas viagens lá pra fora foram uma experiência do caralho, tá ligado? Você fica sacando assim: porra, depois que você viaja pra um monte de cidade, cê vê que, porra, a cidade que você tá é como qualquer outra que você viajou.”

metalinguagem. Gostaríamos de explorar isso através de um exemplo, a faixa introdutória do álbum *Afrociberdelia*, chamada “Mateus *enter*”.

Ela se tornou uma espécie de grito de guerra e carta de apresentação da agrupação, mesmo após a morte de Chico Science. Em 2001, por exemplo, quando a intérprete Cássia Eller apresenta os convidados da NZ para a execução de “Quando a maré encher” – canção já da segunda fase da banda – em seu show da série *Acústico MTV*, entoa o primeiro verso de “Mateus *enter*”.

A faixa na gravação original, de 1997, é disparada apenas pela voz de Science, que será acompanhada dos instrumentos a partir da entoação da palavra “Zumbi”, ao final do primeiro verso. Nessa gravação, é notório como a mixagem faz com que os instrumentos (guitarra, baixo, alfaías e caixas) pareçam soar realmente em uníssono, ao menos até o final do texto, que se compõe de uma única estrofe.

Em “Mateus *enter*” é muito visível a projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo em CSNZ. Como dizer inaugural de um álbum, que eventualmente se mobiliza também em abertura de apresentações ao vivo, o texto se constrói como um relato de “chegada” de um locutor diante de um alocutário, projetada, primeiramente, por meio da noção de fala-escuta: “Eu vim com a Nação Zumbi ao seu ouvido falar”, para depois determinar-se por meio do sentido de movimento: “Cheguei com meu universo / E aterrizo no seu pensamento”. A noção de uma “chegada” se reafirma, assim, no deslizamento da imagem *falar ao seu ouvido* para a de *aterrizar no seu pensamento com o meu universo*.

Enquanto a respeito do alocutário, aparentemente, não se diz muito, o intradiscurso se estende quanto à caracterização do locutor, descrevendo de que maneira ele se apresenta diante do primeiro:

Trago as luzes dos postes nos olhos
Rios e pontes no coração
Pernambuco embaixo dos pés
E minha mente na imensidão

Trata-se da projeção de um locutor que carrega consigo, em seu deslocamento, a relação que possui com um espaço, designado como “Pernambuco” e, antes, recortado a partir de elementos que projetam a representação de um espaço urbanizado: “as luzes dos postes”, “rios e pontes”. É interessante notar como a representação do urbano pode se especificar, a partir dessa coordenação “rios e pontes”, por meio de relações interdiscursivas que vinculam fortemente uma imagem como essa à cidade de Recife.

A noção de carregar, inscrita na formulação “trago”, projeta um locutor fusionado ao espaço representado por esses elementos que estamos considerando urbanos e, mais especificamente, recifenses. Esse efeito de fusão se reforça inclusive por sua representação a partir do próprio corpo do “eu”: é “nos olhos” e “no coração” que ele carrega consigo tais elementos. Ressalte-se, então, que a designação “Pernambuco” irrompe numa continuidade da representação da relação do locutor com o espaço referido, mas sob uma formulação que se desvincula do sentido de fusão e parece projetar outro tipo de relação. Diferentemente dos postes, que traz “nos olhos”, e dos rios e pontes, que carrega “no coração”, é “*embaixo dos pés*” que o locutor leva consigo “Pernambuco”. A endogenia na relação “eu” – espaço que funciona sob a estrutura com a preposição “em” nas primeiras formulações, aqui se dissipa, preservando-se uma separação entre o corpo do “eu” e o espaço.

Por outro lado, é preciso considerar que a imagem, “Pernambuco embaixo dos pés” projeta uma representação do espaço – ressalte-se, neste momento designado como “Pernambuco” – enquanto *solo que se pisa, aquele sobre o qual se apoia o ser*. Ao mesmo tempo, contudo, essa representação é determinada pelo efeito de contraste que se estabelece na relação entre essa imagem e a que a sucede: “E minha mente na imensidão”. Parece-nos que um jogo de oposições ressoa na ligação dessas duas imagens: “pés” vs. “minha mente”, “Pernambuco” vs. “imensidão”; abrindo espaço para a inscrição virtual de outras oposições: *corpo* vs. “mente”, *físico* vs. *intelectual*, *lugar* vs. *infinito*, *delimitação* vs. *grandeza*. A nosso ver, essa cadeia de dicotomias, formuladas ou transversais ao dizer, entra em relação de colinearidade com aquela que já viemos trabalhando neste capítulo: a dicotomia *região* vs. *mundo*.

Sendo assim, a caracterização desse locutor coincide com um efeito de sentido central na construção do fazer criativo como objeto de discurso em CSNZ. Ao levarmos isso em consideração, a leitura de uma metalinguagem nos dois primeiros versos, “Eu vim com a Nação Zumbi / Ao seu ouvido falar”, se fundamenta para bem além da menção ao nome da banda ou da mobilização do significante “ouvido”.

Isso posto, voltemos a considerar como nessa textualidade, que se aproxima de uma toada, se projeta uma alocação⁵⁴. Apesar de aparentemente centrado na caracterização do locutor, o intradiscorso não apenas delimita claramente um alocutário,

⁵⁴ Estamos nos referindo, aqui, à “toada” como estrutura característica da textualidade e performance tanto no maracatu-nação como no maracatu de orquestra, sendo este um significante utilizado no interior dessas culturas e discursos sobre elas, tais como trabalhos acadêmicos.

como também o descreve, ainda que transversalmente. Entendemos que o nó dessa descrição está em: “Cheguei com o meu universo / E aterrizo no seu pensamento”. Apesar de construir-se como relato do “eu” sobre si próprio (“cheguei”, “aterrizo”, “meu universo”), esse segmento diz mais sobre a alocação do que sobre o locutor. O relato de si se articula em torno de uma dêixis espaço-temporal projetada de tal forma que uma série de implícitos acerca da situação em que se dá a alocação se projetam. Aquilo que se enuncia como “o seu pensamento” corresponde ao “aqui” do presente dessa enunciação, ao qual chega aterrizando o locutor. Para além da noção de deslocamento, o efeito de diferenciação entre as posições de locutor e alocutário se inscreve também na oposição que ressoa no segmento: “o meu universo” ≠ “o seu pensamento”. Com isso, para além de uma cenografia em que se presentifica a alocação, encena-se uma enunciação de um locutor muito diferente do alocutário, que possui um universo diferente do dele e, a partir dessa diferença, lhe fala e, mais do que isso, *aterriça no seu pensamento*, o que poderíamos desdobrar em uma imagem do impacto desse dizer.

As noções de *chegar*, *aterriçar*, *trazer* coisas de um universo que não pertence àquele que está presenciando essa chegada projetam, assim, a nosso ver, um discurso sobre o fazer musical de CSNZ que em muito se relaciona ao que trabalhamos quanto aos pré-construídos em torno do “satélite” do movimento “mangue”. A locução e a alocação construídas por meio dessas noções em “Mateus *enter*” nos parecem diretamente relacionáveis a outra declaração de Fred Zero Quatro, sobre o “Mangue”:

O que a gente fez foi vender pra... pela 1ª vez, pra uma, pra mídia nacional, surgiu uma cidade que tem a sua própria cena. Não um novo artista, não um novo talento, mas uma nova cena. Com a sua própria linguagem, o seu próprio visual, seu próprio conceito. E o conceito inicial era esse, uma analogia entre a diversidade dos mangues, diversidade ecológica, de espécies, com a diversidade cultural.⁵⁵

Parece-nos patente o efeito de paráfrase entre o funcionamento de “meu universo” ≠ “seu pensamento” na toada inicial de *Afroiberdelia* e as noções formuladas por Zero Quatro em cadeia: “a sua própria cena” = “a sua própria linguagem, o seu próprio visual, seu próprio conceito”. Nela, a constante qualificação “a sua própria / o seu próprio” significa a partir de um efeito de oposição à “mídia nacional”, a qual, por sua vez, satura em grande medida o que se designa como “eixo Rio-São Paulo”, conforme outra declaração ao longo da mesma entrevista torna um pouco mais transparente:

Se o mercado fonográfico, o mercado cultural, a indústria cultural brasileira quiser realmente se renovar, tem que começar a olhar pra

⁵⁵ Declaração também recolhida no já citado documentário *O mundo é uma cabeça* (2005).

outros polos dentro do Brasil. Tem que tá aberto. Tem que tentar democratizar a informação no Brasil.

Aqui, “mídia” se especifica numa cadeia de reformulações: “mercado fonográfico”, “mercado cultural”, “a indústria cultural brasileira”. Ao longo da fala, uma especificação mais se realiza na formulação “tem que começar a olhar pra *outros* polos dentro do Brasil”. A irrupção de “outros polos” inscreve virtualmente referentes muitos concretos para o espaço que é alcançado pelo movimento “mangue”: *os polos já existentes* nessa indústria, que permitem a reivindicação de *outros*. Rio de Janeiro e São Paulo, incontestavelmente. Considerando que essas são falas da primeira metade dos anos 1990, feitas por músicos cujas práticas se inscrevem ao campo do rock, podemos aventar a inscrição de uma referência também a Brasília no conceito de *polos já existentes* que sustenta a formulação “outros polos”.

Vemos, então, que um dos modos de construção do fazer criativo e musical como objeto discursivo, no movimento “mangue” e na produção de CSNZ, consiste numa alocação que não se restringe a uma relação entre *cantor / músico / compositor*, projetado como dimensão da fala, e *ouvinte*, projetado como dimensão da escuta. Essa alocação se amplia ou se especifica numa relação *cantor / músico / compositor – indústria cultural brasileira*. Dessa forma, termina sendo constitutiva da metalinguagem sobre o fazer criativo, nessa discursividade, a presença do “mercado” como instância interpelada. Mas não se trata de uma interpelação construída no sentido de oposição, negação, tensionamento. Ao “mercado” se pede um lugar, se requer uma atenção. Ou seja, funciona um sentido positivado da entrada do fazer musical no “mercado”.

Na entrevista de 1995 com Chico Science, no programa *Marília Gabi Gabriela*, já citada anteriormente, esse sentido positivado irrompe muito evidentemente ao longo do diálogo entre a entrevistadora e o entrevistado:

Chico Science: O movimento mangue foi uma coisa bem legal pra MPB, eu acho, aconteceu. Eu acho que outras coisas têm que acontecer e que sejam positivas e que não sejam levadas como uma onda, mas como uma coisa legal que cada vez mais tem que aparecer ramificações pra que seja mais consolidado.

Marília Gabriela: Aliás o que vocês criaram já tem. Já tem ramificações. Já veio gente aqui, já veio banda aqui que vem na cola do manguebeat, aliás, declaradamente. Isso é muito bom.

Chico Science: É legal, é legal. É legal saber que... num é que todos tão te seguindo, mas que sua ideia tá funcionando, que isso é funcionar. Fazer o mercado funcionar. Eu só acho que num pode adoecer...

Ao serem apresentadas em uma relação de paráfrase as noções de “funcionar uma ideia” e “a ideia fazer o mercado funcionar”, se explicita, a nosso ver, o valor atribuído ao “mercado” na concepção, no desenvolvimento e na metalinguagem sobre o fazer criativo. Entendemos que tal valor, pelo que viemos trabalhando desde a imagem do “satélite”, se vincula fortemente ao lugar desse dizer artístico no interior do campo em que esse enunciador está disputando por uma participação: o *locutor-nordestino*, ou *pernambucano*, ou *recifense* inserindo-se em uma MPB contemporânea, modernizada, “pop” e vinculada ao espaço do rock enquanto subcampo da MPB.

Do nosso ponto de vista, as disputas simbólicas que envolvem a inserção desse locutor em tal campo determinam, por um lado, os sentidos inscritos na construção do “mercado” como objeto de discurso e, por outro, a forma como se projeta no discurso uma relação dessa instância de locução, cuja constituição se dá em grande medida na delimitação de um *ethos* nordestino/pernambucano/recifense, e uma representação daquilo que se enuncia, constantemente, como “mundo”.

Para além dos metadiscursos sobre o fazer criativo e musical que já trabalhamos – quanto à irrupção de “mundo” no dizer, sobretudo no primeiro tópico deste capítulo – essa relação entre uma determinada instância de locução, localizada a partir de um espaço geográfico, e aquilo que, no discurso, se projeta como ou se vincula à projeção de “mundo” é construída também ao longo de uma série de canções de CS(NZ). Faremos um determinado percurso por essa série, buscando focalizar dizeres que nos parecem relevantes enquanto indícios de certos funcionamentos discursivos.

4.3.1. A locução e alocução em canções

“Enquanto o mundo explode”, do álbum *Afrociberdelia*, consiste numa faixa curta em que o texto é declamado e, não, cantado. Esse texto se caracteriza por deslizar de uma enunciação aparentemente genérica, através da qual se inaugura uma narrativa com a descrição de um estado de coisas, para um dizer que, produzindo-se a partir da demarcação de uma instância de locução, vai se localizando socialmente ao longo da narrativa.

O possível efeito proverbial dos versos iniciais, “A engenharia cai sobre as pedras / Um curupira já tem o seu tênis importado”, sobretudo do primeiro verso, vai se dissipando na demarcação de uma vinculação da instância de locução com a realidade descrita. O primeiro indício dessa localização social do dizer é dado ainda nesse quadro inaugural, com a irrupção do significante “curupira”, uma vez que inscreve a narrativa

em um feixe de relações interdiscursivas, a partir das quais o dizer e o narrado se vinculam a um espaço geográfico e social.

O “curupira” é um dos personagens do chamado “folclore brasileiro”, isso é, um conjunto de narrativas que habitam a memória coletiva no país e que são entendidas como “lendas” a partir, sobretudo, de sua vinculação a culturas indígenas. Considerando a caracterização que costuma ter nas narrativas que convocam o campo do “folclore”⁵⁶, é notório como a imagem construída em torno do “curupira” nesses versos introdutórios de “Enquanto o mundo explode” entra em relação com essa memória discursiva. Vejamos por quê.

Entre os dois primeiros versos da canção/poema, a descrição se articula, a nosso ver, em torno de um determinado sentido. Algo que, buscando parafrasear as próprias imagens, poderíamos denominar “modernização”. Elementos de uma realidade que se projeta como já existente, “as pedras” e “um curupira”, são modificados por uma ação ou um estado de coisas produzidos no tempo presente: “a engenharia cai sobre as pedras” e “um curupira já tem o seu tênis importado”. Ressalte-se o efeito do advérbio “já”, nessa segunda formulação, para que o descrito se apresente como modificação de uma realidade prévia. Entre os elementos prévios e aqueles que os modificam, no presente narrativo, haveria um efeito de contraste devido à possibilidade de inscrição de sentidos vinculados a campos semânticos opostos. Enquanto “pedras” e “curupira” podem relacionar-se a *natureza* e, dessa forma, a um *tempo mítico*; “engenharia” e “tênis importado” se vinculam muito fortemente à *ação do homem*, à *indústria* ou *tecnologia*, o que supõe não apenas a noção de tempo histórico, como uma determinada representação sua, a *modernidade*.

Quando pensamos mais especificamente na imagem do *curupira calçando o tênis importado*, é notável como a determinação desse efeito de contraste passa a conter traços definidos de uma localização social. Pensemos como “a engenharia cai sobre as pedras” consiste numa formulação que poderia projetar o sentido de *modernização* nos mais variados contextos. O mesmo não ocorre com a imagem do curupira. Em primeiro lugar, por sua vinculação a uma memória discursiva que diz respeito à constituição histórica e

⁵⁶ Um exemplo da caracterização que costuma ter o “curupira” no “folclore” seria a seguinte: “É um ser do tamanho de uma criança de seis a sete anos, anda nu, é peludo como o bicho preguiça, tem unhas compridas e afiadas, o calcanhar para frente e os pés para trás. Toma conta da mata e dos animais mora nos buracos das árvores que tem raízes gigantescas, muito comuns da floresta amazônica. Ele ajuda os caçadores e os pescadores que fazem o seu pedido e em troca oferecem-lhe cachaça, fósforo e fumo. Este ofertório é para que o indivíduo tenha fartura nas caçadas, pescarias e roçados.” (MACHADO, s/d)

social brasileira, mas também pela forma como é mobilizado o personagem no interior da formulação. Traços marcantes de sua caracterização são interpelados pela imagem construída no verso de “Enquanto o mundo explode”: o guardião das matas, que costuma ajudar aos humanos em troca de presentes seus e que tem os pés virados para trás para despistar quem o persegue, ao deixar as pegadas em direção oposta à que percorre. Todos esses elementos característicos do personagem terminam convocados pela imagem do “tênis importado”, sendo interessante pensar no quão ambígua é essa interpelação.

Para abordar essa ambiguidade, vamos citar um trabalho que analisa como o mito do Curupira, enquanto narrativa oral de origem Tembé – povo que vive na fronteira entre o Pará e o Maranhão –, é mobilizado em obras escritas da literatura brasileira. Ao analisar sua intervenção no romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade, os autores apontam tanto a relação de enfrentamento entre Macunaíma e Curupira, a partir da qual o primeiro conseguiria “superar o mundo mágico do deus da floresta”, como um sentido de crítica, a partir da cena envolvendo o Curupira, aos efeitos do capitalismo pela “ingerência” sobre a “formação do povo brasileiro” e “os danos provocados à natureza” (MORAES; NUNES, 2016, p. 4963).

Pareceu-nos interessante propor um diálogo entre a leitura dos autores com respeito à mobilização do mito no romance de Mário de Andrade e a forma como essa mobilização se dá na canção de CSNZ. Realizaremos essa comparação assumindo a ressalva de que os contextos são extremamente distintos, em um caso uma sequência de um romance, vinculada a diversos elementos da obra como um todo, e aqui um verso em uma canção, numa mobilização que parece funcionar isoladamente. De qualquer modo, chamaram-nos a atenção os apontamentos de Moraes e Nunes justamente pelos sentidos aos quais se abre a imagem do Curupira vestindo um “tênis importado”.

Entendemos que essa imagem é clara quanto à representação do capitalismo e, mais especificamente, do capitalismo brasileiro, historicamente constituído por um sistema de produção e exportação de *commodities* que, em determinados momentos, realizou um parcial processo de substituição de importações. A nosso ver, a imagem de um “tênis”, um bem de consumo com valor agregado, como item “importado” mobiliza essas zonas do interdiscurso, irremediavelmente. Além disso, devemos considerar mais especificamente o contexto de segunda metade da década de 1990, momento em que o processo de implementação de políticas neoliberais encontra-se a pleno vapor. O “tênis importado” pode, inclusive, ser tomado como uma imagem simbólica desse momento político e econômico.

Pensando, então, no efeito de sentido da formulação “um curupira *já* tem o seu tênis importado”, pode parecer cabível o paralelo com o efeito de crítica à implementação do capitalismo no Brasil, encontrado por Moraes e Nunes no modo como é mobilizado o mito em uma passagem de *Macunaíma*. Afinal, para além de uma possível exacerbação na representação do contato do ser mitológico da floresta com as lógicas e objetos do capitalismo – consideremos que na narrativa frequente sobre o Curupira o que ele costuma receber ou pedir dos homens é fumo, fósforos e cachaça – é possível encontrar na irrupção do advérbio “já”, nessa formulação, o desenho de uma direção argumentativa. Algo no sentido de apontar, justamente, o estágio avançado da implementação, por meio de invasão, espoliação e genocídio, de um sistema econômico ocidental em um território habitado previamente por populações organizadas sob outras lógicas. Tão avançado, que “um curupira já tem o seu tênis importado”.

Contudo, a sequência do intradiscorso irá, a nosso ver, assentando uma forte ambiguidade justamente quanto a essa direção argumentativa. Na sequência, o texto diz: “Não conseguimos acompanhar o motor da história”. A condição de irrupção de uma instância de locução vem fortemente demarcada, a nosso ver, pelo verso anterior e pela menção ao Curupira. A partir disso, o “nós” que irrompe se reveste de traços que o tornam localizável. Mas, a nosso ver, trata-se de uma possibilidade de localização que se mantém em aberto, entre “brasileiros” e “nordestinos”.

Essa segunda possibilidade seria aberta, principalmente, pelas relações interdiscursivas entre esta e outras canções de CSNZ, assim como diversos enunciados sobre o movimento “mangue”, vários deles já trabalhados anteriormente. Afinal, a noção de um “nós” que não consegue “acompanhar o motor da história” nos parece bastante colinear a distintas formulações, desde as mais especificamente relacionadas ao cenário cultural de Recife no momento de surgimento do “mangue” – de sufocamento, segundo Fred Zero Quatro, a tudo que fosse contemporâneo – até os pré-construídos que sustentam o dizer sobre o “satélite” *manguebit*. Na sequência do texto, o que de mais material pode ser relacionado à interpretação do “nós” como “nordestinos” / “pernambucanos” / “recifenses” consiste na imagem do “bairro”, que traz à representação da instância locutora um traço topográfico que não apenas enfatiza a circunscrição de um âmbito, mas também faz ressoar o que se materializa em outras canções de CSNZ – como, por exemplo, “Manguetown”, que analisaremos na próxima parte desta tese.

Independente das dimensões da referencialidade que encontremos construída por esse “nós”, queremos ressaltar a ambiguidade que antes vínhamos apontando quanto à

inscrição de uma direção argumentativa nessa narrativa. É interessante notar como ela está plasmada no intradiscurso na própria sintaxe, quando se sobrepõem dois períodos adversativos, após a afirmação “Não conseguimos acompanhar o motor da história”:

Mas somos batizados pelo batuque
E apreciamos a agricultura celeste

Mas enquanto o mundo explode
Nós dormimos no silêncio do bairro

Além do efeito de ambiguidade plasmado na própria sintaxe, chama-nos a atenção também, nesses períodos, como o batismo do batuque e o apreço à agricultura podem inscrever-se enquanto outros elementos que determinam, a partir de relações interdiscursivas, essa instância locutora, ainda que na indefinição entre “Brasil” e algo mais recortado que isso – consoante à discursividade do “mangue”, como “Nordeste”, “Pernambuco” ou “Recife”. Por outro lado, é no interior dessas adversativas justapostas que se delinea mais explicitamente a dicotomia entre o espaço representado, cuja referencialidade transita a partir dos dados oferecidos (“curupira”, “batuque”, “agricultura celeste”, “o bairro”), e “o mundo”.

O sentido de oposição é patente, reforçado inclusive pelo encaixe sintático da conjunção “enquanto”: “o mundo explode” vs. *o bairro dorme em silêncio*. Se a noção de *explodir* mantém uma forte ambiguidade quanto à positividade ou negatividade atribuída à situação do “mundo”, as relações intersequenciais que se podem estabelecer a partir desse verso nos parecem dissipar essa indefinição. Isso assume um caráter mais explícito, talvez, nos últimos versos: “Fechando os olhos e mordendo os lábios / Sinto vontade de fazer muita coisa”, a partir dos quais o “eu” se projeta contendo-se na situação do “bairro” (sono e silêncio) mas aspirando a situação do “mundo” (explosão). Além disso, podemos pensar também na colinearidade entre a formulação “o mundo explode” e a imagem “o motor da história”, que a instância representada e locutora não *consegue acompanhar*.

E é justamente por nos parecerem relacionáveis essas formulações que reiteramos a ambiguidade na direção argumentativa, na canção/poema, quanto à representação da relação do espaço da enunciação com o capitalismo. Trata-se da crítica que se pode ler inscrita a “um curupira já tem o seu tênis importado” ou da decepção de que “não conseguimos acompanhar o motor da história”? Não nos parece possível sustentar em um aspecto material desse texto a decisão por uma dessas duas interpretações.

Dedicamos uma atenção mais detida a “Enquanto o mundo explode” porque corresponde, pelo que pudemos detectar, a um momento singular na produção de CS(NZ)

quanto ao recorte de “mundo” no discurso. Trata-se de um dos únicos momentos, segundo nossa leitura, em que se percebe, na superfície discursiva, um funcionamento análogo ao que vimos em diversos metadiscursos sobre o fazer criativo da banda e do movimento “mangue”. Estamos nos referindo à irrupção de “mundo” numa saturação da formulação “região” vs. “mundo”, a partir de determinada construção de uma dicotomia “bairro” vs. “mundo”: a instância de locução se projeta como estando no “bairro”, mas desejando o “mundo”.

Além de “Enquanto o mundo explode”, apenas em “Malungo” algo análogo ocorre e, neste caso, trata-se de uma formulação muito mais próxima de dizeres que vimos nos metadiscursos abordados no primeiro tópico do capítulo. No interior de uma cenografia que aproxima a canção do funcionamento de uma elegia, numa das passagens em que se descreve o homenageado, Chico Science, se diz: “A ciência conseguiu juntar / O mangue com o mundo / E de lá saiu / Um *mangueboy* malungo”. Trata-se, como se vê, de um contexto muito mais vinculado a uma metalinguagem sobre o fazer criativo do que o que se percebe em “Enquanto o mundo explode”. E, por isso mesmo, a formulação é mais colada ao que irrompe em declarações como as que trabalhamos no primeiro tópico.

A irrupção mais regular de “mundo” ao longo da produção de CS(NZ) parece retirar o significante do jogo dicotômico formulado na superfície discursiva. Entretanto, ainda que descolado desse jogo, nos parece que seu funcionamento em outras canções da primeira fase da agrupação difere consideravelmente do que ocorre na segunda fase. Apesar de não funcionar no interior de oposições explícitas, que o contrastem com “região” ou paráfrases suas, em geral “mundo” irrompe, nas canções de CSNZ, em discursos que tematizam uma relação do homem com o espaço e, eventualmente, com um espaço cuja representação o recorta como “a região”. Em “Antene-se”, por exemplo, é como termo de comparação para a descrição da realidade social da capital pernambucana que irrompe: “Na quarta pior cidade do mundo”. Já em “O cidadão do mundo” e “Um passeio no mundo livre” seu funcionamento assume outros matizes.

Em “O cidadão do mundo”, a narrativa constrói uma caracterização para um locutor-protagonista que vai contornando-o a partir de traços relacionados ou relacionáveis à “região” tal como ela funciona na discursividade que estamos analisando. Há, inclusive, uma demarcação do sentido de “pernambucano” nesse contorno. A narrativa se compõe de três cenas principais. Na primeira, o relato constrói uma representação do trabalho rural, marcado pelo sentido de violência e conflituosidade. Na segunda, a narrativa se desloca para o âmbito do “maracatu”, descrevendo-se uma

inserção do locutor-protagonista nesse âmbito, com a formação de uma “nação” e a menção a personalidades famosas do maracatu pernambucano, como Veludinho e Mestre Salustiano. É interessante notar que a ambientação dessa segunda cena inclui, além da designação “a terra do maracatu”, uma passagem em que a topografia é projetada a partir da imagem do “manguezal” (“só tem caranguejo esperto / saindo desse manguezal”), a qual sabemos que tem um funcionamento central no discurso sobre o Recife pelo movimento “mangue”. Já na terceira cena, narra-se a partir de outra perspectiva o deslocamento do locutor-protagonista, com o relato de uma vida marginal no contexto da “capitá”.

Uma narrativa ao longo da qual diversos elementos vinculam o espaço a uma representação de Pernambuco e, até mesmo, especificamente de Recife, e que se articula em torno da experiência de um personagem central, é nomeada como “O cidadão do mundo”. Entendemos que aí se cria um outro tipo de relação entre “região” e “mundo”, que não a dicotomia que vimos funcionando em declarações de Chico Science ou na canção/poema “Enquanto o mundo explode”. Para além do título, a imagem funciona, com um deslizamento em sua formulação, em determinada passagem da textualidade da canção, que é entoada duas vezes seguidamente:

Eu pulei!
Eu pulei e corria no coice macio
Encontrei um cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio

Ao final, se exclama, alongadamente: “Josué!”. A partir do deslocamento do locutor-protagonista do âmbito rural em que se desenvolvia a narrativa, na primeira estrofe, para o âmbito urbano, cuja caracterização como “manguezal” o recorta como Recife, onde se dá a entrada do personagem na realidade do “maracatu”, narra-se um encontro: do locutor-protagonista com “um cidadão do mundo”. O episódio adquire uma referencialidade muito específica quando, após a segunda entoação, se exclama o nome Josué. Trata-se de uma referência ao médico, geógrafo e filósofo Josué de Castro, cuja obra *Geografia da fome*, de 1946, mudou a forma de compreender e debater essa questão social, em esfera nacional e internacional. Conforme os escritos de Josué de Castro registram, sua abordagem ao tema parte da observação dos manguezais de Recife e Olinda (CASTRO, 1967). Por outro lado, vimos anteriormente como Chico Science projeta a relação entre as inquietações e propostas dos que estavam idealizando o “movimento mangue” e a obra de Josué de Castro.

Agora, gostaríamos de atentar para os efeitos de sentido da irrupção de “o/um cidadão do mundo” na canção, para além da referência ao intelectual pernambucano, sua obra e atuação política. A nosso ver, é significativo que no interior de um discurso que projeta como objeto a experiência de um indivíduo numa realidade social cuja determinação inclui traços de uma topografia definida, irrompa o sintagma “o cidadão do mundo” como possível designação desse mesmo personagem e, “um cidadão do mundo” como designação de outro personagem inserido no mesmo espaço. Que implícitos se podem ler inscritos a essa irrupção quanto à relação “região” – “mundo” que viemos abordando ao longo deste capítulo?

Entendemos que em “Um passeio no mundo livre” eles se realizam na própria superfície discursiva. Novamente, temos uma instância de locução definida a partir de um “eu”, que agora discorre sobre um desejo. A expressão desse desejo se articula em torno da ação de “andar”, combinada a uma variedade de espaços, e se formula sob a determinação do advérbio “só”:

Eu só quero andar
Nas ruas de Peixinhos
Andar pelo Brasil
Ou em qualquer cidade
Andando pelo mundo
Sem ter sociedade
Andar com os meus amigos e eletricidade
Andar com as meninas
Sem ser incomodado
(...)

Eu só quero andar
Nas ruas do Brasil
Andar no mundo livre
Sem ter sociedade
Andando pelo mundo
E todas as cidades
Andar com os meus amigos
Sem ser incomodado
Andar com as meninas
E eletricidade

Pensemos, por um lado, nos efeitos do advérbio na expressão do desejo, na forma como sua irrupção determina essa expressão. Vamos nos deter em uma das possibilidades de sentido inscrita por “só”, aquela que permite a paráfrase: *Eu não quero muito, apenas quero andar...* Como esse sentido determina o que vem na sequência? A partir dele, acreditamos que uma direção argumentativa no discurso pode mais claramente definir-se. O verbo “andar” funciona de tal maneira na canção que se distancia do valor intransitivo,

uma vez que o foco discursivo está na sua complementação: a variedade de espaços pelos quais o locutor *quer andar*. A maneira como essa variedade é formulada, considerando-se aqui o próprio efeito do advérbio “só” nessa formulação, permite a inscrição de um efeito de indiferenciação dos espaços enunciados. Quando colocamos em cadeia esses espaços, poder-se-ia pensar, antes, em um efeito de ampliação: “ruas de Peixinhos” (bairro das cidades de Olinda e Recife) – “pelo Brasil” – “em qualquer cidade” – “pelo mundo”. Entretanto, entendemos que há marcas na superfície discursiva do sentido de indiferenciação entre os espaços dessa cadeia. Uma delas é o encaixe sintático dado pela conjunção alternativa “ou”, aliado à irrupção do sintagma “qualquer cidade”. Outro é a determinação que o comentário “sem ter sociedade” pode exercer sobre toda a cadeia. Através dessa determinação, o discurso transversal poderia se distanciar de possibilidades como: *Eu só quero andar em mais lugares*, *Eu só quero chegar mais longe*, *Eu só quero andar em lugares mais importantes*, e assentar-se como *Eu só quero que não haja fronteiras para o meu andar*.

Entretanto, é preciso considerar que uma segunda cadeia de espaços irrompe mais à frente na canção e, no interior dela, uma formulação que pode inscrever a representação desse “mundo sem ter sociedade” em relações interdiscursivas não necessariamente textualizadas na primeira estrofe. Advertimos, de antemão, que não apresentaremos essa interpretação como unívoca – até mesmo porque não consideramos que isso seja possível – mas a trabalharemos como uma possibilidade aberta por relações no interior do próprio arquivo.

Diferentemente da primeira, a segunda cadeia de espaços reitera o traço de abrangência a partir de imagens totalizantes. As “ruas” que antes eram “de Peixinhos”, agora são “do Brasil”. O que antes se enunciava como “qualquer cidade”, agora se formula como “todas as cidades”. Entre essas totalizações, contudo, surge uma possibilidade de parcialização do significante mais abrangente na designação do espaço almejado pelo “eu”: o sintagma “mundo livre”. Antes de analisá-lo como sintagma, notemos que esta não é a única interpretação sintática possível, uma vez que também se pode considerar que “livre” qualifica a ação de “andar” (*Andar livre no mundo*), empreendida pelo locutor. De qualquer modo, a interpretação de “mundo livre” como sintagma é, para nós, dominante, sendo a preeminente também no título da canção: “Um passeio no mundo livre”.

Chama-nos a atenção essa irrupção pelo feixe de relações interdiscursivas ao qual ela pode se inscrever. No contexto resultante da organização de forças geopolíticas do

pós-2ª Guerra Mundial, a chamada “Guerra Fria” entre o bloco de países alinhados ao capitalismo ocidental, encabeçado pelos Estados Unidos da América, e o bloco formado a partir da União Soviética de Repúblicas Socialistas e aliados, instalou-se, nas matrizes discursivas cujo alinhamento ideológico assim o permitia, a designação “mundo livre” para o primeiro desses blocos, num funcionamento dicotômico, em oposição ao “totalitarismo soviético”, à “ditadura comunista” ou simplesmente “comunismo”⁵⁷. Diante disso, perguntamos: que efeitos de sentido podem produzir-se a partir da irrupção desse sintagma no interior de uma canção vinculada à discursividade que estamos analisando?

Metade final dos anos 1990, Recife (PE) – Brasil: na canção de uma banda de rock que combina maracatu e *funk*, embolada e *rap*, *côco* e *hip hop* e define seu fazer musical como um “resgate dos ritmos da região” para “dar uma nova linguagem” a eles a partir do “pop mundial”, se projeta o mundo sem fronteiras que se pretende atingir como “mundo livre”. Até que ponto essa projeção diz sobre como funciona no discurso, não apenas de CSNZ mas de outros atores do “movimento mangue” – ressalte-se, aqui, o nome da agrupação liderada por Fred Zero Quatro, “Mundo Livre S/A” – o significante “mercado”? Que conceito de “mundo” é esse que funciona nessa discursividade?

Nosso contato com o corpus de canções nos levou à hipótese de que um indício relevante do funcionamento discursivo de “mundo” em CS(NZ) consiste na irrupção de dizeres em outra língua ao longo dessa produção. Esse é um fenômeno que acontece com regularidade e, em quase todos os casos, a língua outra que irrompe no intradiscurso é a língua inglesa.

Para começar a ver como se dá essa irrupção, tomemos os títulos de faixas em que ela ocorre. Pelo levantamento que fizemos, ao longo de dez anos de produção, entre o álbum *Da lama ao caos* (1994) e o álbum *Futura* (2005), quinze faixas são nomeadas, em ou incluem em sua nomeação, a língua inglesa. Na primeira fase da agrupação, temos três faixas instrumentais cuja nomeação tem uma estrutura regular, um termo de metalinguagem musical em inglês combinado a um nome próprio ou comum vinculado à história brasileira, em dois casos, e à do maracatu no outro: “Salustiano *Song*”, “Quilombo *Groove*” e “*Interlude* Zumbi”. Algo semelhante ocorre com outra faixa da primeira fase, “*Côco Dub* (Afrociberdelia)”, mas neste caso trata-se de uma canção. Nos

⁵⁷ Eric Hobsbawm, por exemplo, mobiliza a oposição entre “mundo livre” e “totalitarismo” – utilizando-os assim, entre aspas – no Capítulo dedicado à Guerra Fria em sua obra de 1994: *A era dos extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Cf. Hobsbawm (1995).

demais títulos de canções da primeira fase, o procedimento da combinação de português e inglês se mantém, ainda que não necessariamente pautada pela metalinguagem musical: “Rios, pontes e *overdrives*”, “Mateus *enter*”, “Manguetown” e “Um satélite na cabeça (*Bitnik Generation*)”. Já na segunda fase, passam a ser comuns as nomeações exclusivamente em inglês: “*Blunt of Judah*”, “*Amnesia Express*”, “*Know now*”, “*Lo-fi dream*” e “*Voyager*”.

Além das nomeações, temos a intervenção da língua inglesa no interior da textualidade de canções. Na primeira fase, isso ocorre com a palavra “*mangrove*” (“mangue”), interposta ao texto em português das canções “Rios, pontes e *overdrives*” e “Um passeio no mundo livre”, bem como em uma estrofe completa em inglês na letra de “Sobremesa”. Na segunda fase da banda, a entrada da língua inglesa na textualidade das canções se intensifica, havendo duas canções completas na língua, “*Amnesia Express*” e “*Know now*”, e duas em que grande parte da letra se realiza nela, “*Lo-fi dream*” e “Zumbi x Zulu”.

Não realizaremos uma análise aprofundada dessas letras, até mesmo por não ser este um trabalho da área de estudos anglófonos, iremos pontuar apenas algumas percepções que nos parecem relevantes para o objetivo desta análise: pensar como a irrupção da língua inglesa pode ser tomada como aspecto que recorta o objeto discursivo “mundo” na produção de CS(NZ). Nesse sentido começariamos apontando a existência, em linhas gerais, de duas tendências no funcionamento do inglês nessa produção.

A primeira seria a relevância da língua inglesa na metalinguagem musical não apenas no interior da produção da banda, principalmente em sua primeira fase, mas também em declarações desse primeiro momento, como pudemos notar, por exemplo, no enunciado “É uma mistura de samba-*reggae rap raggamuffin* e embolada”, analisado no primeiro tópico deste capítulo. Quanto a essa tendência, gostaríamos de chamar a atenção ao fato de que o dizível em inglês pode estar inscrito a uma memória discursiva vinculada a um território como a Jamaica – país anglófono periférico e de formação colonial – conforme nos indica a mobilização dos nomes *reggae*, *raggamuffin* e *dub*.

A segunda tendência diria respeito à regularidade de um efeito de autonomia da enunciação em inglês com respeito ao que se enuncia em português, quando se trata dos contextos – absolutamente majoritários⁵⁸ – em que ambas as línguas se mobilizam no

⁵⁸ Recordando que apenas as canções “*Amnesia Express*” e “*Know now*” têm suas textualidades integralmente compostas em língua inglesa e que até mesmo nas nomeações de faixas instrumentais há

interior de uma mesma textualidade. Com isso queremos dizer que, de modo geral, o dizer em inglês não se limita a reproduzir ou ser reproduzido pelo dizer em português no intradiscurso⁵⁹. Consideramos este um dado relevante, porque caso ocorresse o contrário o efeito da irrupção da língua inglesa seria distinto. Ao realizar-se dessa maneira, o dizer em inglês produz o efeito de que a sua enunciabilidade passa, justamente, pela irrupção dessa língua. Para tornar mais visível o que estamos apontando, abordaremos um pouco mais detidamente esse funcionamento em duas canções: “Zumbi x Zulu” e “*Lo-fi dream*”.

No primeiro caso, o efeito de autonomia a que estamos nos referindo se materializa na própria demarcação de diferentes vozes, enunciativas e performáticas. A canção é composta por partes que se diferenciam em termos de locução projetada e recorte de objeto, paralelamente à língua em que são enunciadas e vozes performáticas que corporificam essa enunciação. Enquanto as partes em português são entoadas por integrantes da NZ, as partes em inglês são entoadas por Afrika Banbaataa – cantor, compositor, produtor e DJ estado-unidense conhecido como “o pai do *hip hop*”. A canção tematiza a própria existência da NZ, projetando-a em relação à da *Universal Zulu Nation (UZN)*, fundada por Banbaataa. *UZN* surgiu, a princípio, como uma organização juvenil voltada para a música, mas se expande a partir da visibilidade que a cultura *hip hop* adquire nos anos 1980 e se torna um movimento mundial. Em uma entrevista a Banbaataa na ocasião dos 40 anos de aniversário do *hip hop*, em 2013, ele define o projeto e relata sua origem:

The Universal Zulu Nation brought together the elements of peace, unity, love and having fun, which helped to eliminate any old gang activity that might creep up at a party. During the late ‘70s, we started adding lessons to direct the culture that is now called Hip-Hop, because we were in tune and inspired by the teachings of Elijah Muhammad, Dr York, the civil rights movement, the human rights movement, The Black Panthers, and many others. We also understood the messages in music from artists such as James Brown and John Lennon. We went around re-naming a lot of the brothers and sisters in the community with names like Tommy and Cynthia to names like Monifa and Ahmed. We called all of our productions Nubian Productions, because we felt it was important to take on our Africanism and bring it to the youth early on. (HUFFPOST, 2013)

sempre a combinação de nomes em português e significativos no interior de uma memória discursiva própria ao território brasileiro, tais como “Quilombo *Groove*” ou “Côco *Dub*”.

⁵⁹ Uma das exceções mais notáveis a essa tendência se dá em “Rios, pontes e *overdrives*”, em que o significante “mangue”, reiteradamente enunciado no refrão da canção, irrompe também sob a sua forma em inglês, “*mangrove*”, e de uma maneira que gera justamente o efeito de reprodução do dito em português, ao incluir-se ao final da repetição reiterada da palavra “mangue”. Analisaremos a canção de maneira mais aprofundada na segunda parte desta tese.

É interessante tomar contato com o discurso de Banbaataa sobre a formação do *hip hop* e da *UZN* e notar como aquilo que fundamenta o movimento de comparação que articula a canção “Zumbi x Zulu” funciona enquanto implícito ou pré-construído na textualidade da canção. Sendo atravessada, do começo ao fim, pelo background de duas vozes que se sobrepõem, dizendo uma “Zumbi, Zulu” e, a outra, “Nação! Nação!”, a canção traz um relato sobre o que é a NZ que em muito coincide com sentidos reivindicados pelo relato de Banbaataa a respeito da *UZN*:

É relaxar e escutar o som que sai das caixas
Nação Zumbi
Nova roupagem de raças que vem e que passa
Que traz heranças de Zumbi, de Lampião
De Sangue de Bairro no meu coração

A vinculação do fazer criativo a determinados lugares e formas políticas no interior da disputa social. A reivindicação de um enraizamento étnico do fazer musical. A noção de “relaxar e escutar o som”, imprimindo à arte também a noção de entretenimento. Tudo isso parece funcionar nesse autorretrato de NZ.

Posteriormente, se encena na canção o encontro de NZ com *UZN*:

Eu tô andando, tô captando
Meu satélite me mandou mais uma
Pra além do vale da lama, onde tem outra nação falando
Via Mambelo, Bambataa falou por inteiro, direto e sem arrudeio
E eu aqui no meio desse faleio, mostrando d'onde o maracatu veio

Note-se que, em meio a uma cena que se constrói a partir da recuperação de imagens fundadoras da discursividade do “movimento manguê”, é apenas como implícito que se enuncia, no dizer em português, esse encontro com a *UZN*, designada por meio do sintagma “outra nação” e da referência a Banbaataa. Ao final da canção, sua voz em inglês joga com a nomeação de NZ, variando a pronúncia da palavra “Zumbi” entre a que teria em inglês e a que tem em português:

Afrika Banbaataa Universal Zulu Nation
Zumbi, Zumbi Nation
Zumbi, Zumbi Nation
Zumbi Nation
Universal Zulu Nation

A justaposição do nome de cada entidade, a banda NZ e a organização fundada por Banbaataa, assim como da pronúncia em inglês e português do nome Zumbi, parece produzir o discurso transversal de sua comparabilidade, de suas semelhanças, a partir de uma estrutura que gera o efeito de igualação.

Trata-se de um discurso que nos parece comparável a algo que Chico Science formulara de modo mais explícito em duas declarações recolhidas no já citado programa *Mosaicos*, da TV Cultura. Na primeira, Science se encontrava em Recife e diz: “É uma história que poderia ter saído de qualquer lugar do mundo, né, brother? E saiu daqui”. Já na segunda, a entrevista está sendo gravada nas ruas de Nova Iorque, nos Estados Unidos, provavelmente durante a turnê que a banda produziu de forma independente no ano de 1995: “Não faz diferença de uma roda de *hip hop* para uma roda de cavalo-marinho ou... [outra pessoa diz “roda de coco”] uma roda de coco. É uma coisa que se manifesta, que as pessoas dançam e fazem isso”. As noções de que “não faz diferença”, de que a mesma história “poderia ter saído de qualquer lugar do mundo”, quando lidas transversalmente, nos parecem colineares à comparação que articula “Zumbi x Zulu”.

Entendemos que o funcionamento dessa indiferenciação – entre o que se manifesta a partir da periferia de Nova Iorque no final dos anos 1970 e o que se manifesta a partir da periferia de Recife, no final dos 1980 – como pré-construído dá sustentação, em grande medida, à forma como a língua inglesa irrompe ao longo da produção de CS(NZ). Um dos lugares do corpus onde isso para nós suscitou maior interesse foi a canção “*Lo-fi dream*”, com a qual iremos encerrar o percurso proposto neste item.

A canção se constitui de um relato, realizado sempre em primeira pessoa, mas que transita da língua portuguesa para a inglesa entre as primeiras estrofes e, a partir da quarta, se assenta no inglês. O fato de que haja um trânsito entre as línguas permite a pergunta em torno da constituição dessa locução: trata-se de um mesmo “eu” o locutor projetado em cada língua? Sem a pretensão de responder propriamente essa pergunta, analisaremos essa constituição em cada caso, com o objetivo de levantar hipóteses.

Nas estrofes em português, o relato parece estabelecer um diálogo mais claro com o título da canção, que alude ao evento de um sonho. Na primeira, essa aproximação ao onírico pode ser atribuída à inscrição de um efeito surrealista ao próprio relato, pela “pernada de um morto-vivo” que o locutor diz ter levado, por seu encontro com a Caipora, “calculadora na mão / contando as sugestas que aplicava todo dia” e pela forma como a descrição do espaço e a situação vivida pelo personagem se misturam (“embaixo dum arvoredor / em cima do limo / eu tava sem assunto / e eles foram embora”). Já na terceira estrofe, quando a enunciação volta ao português, essa relação com o título é explicitada: “E são colagens de imagens vivas / Estou dançando enquanto sonhando”.

Por outro lado, nas estrofes em que o relato se enuncia em inglês o cerne narrativo passa a estar em torno de um objeto que vai se construindo como musical:

A joyful noise
Came into my window
Something like a new brazilian style
Bringing this explosion
Around my head
It was a great moment
Fat beats, dry and strong
My room is so high now
Like a nightmare
(...)

Somebody makes my favourite beats
Last night what we're trying to do
Was build a new sound
And now we are hungry for listen this
We are not responsible for damage speakers

Aparentemente, há um deslocamento na constituição do locutor, não apenas das estrofes em português para as estrofes em inglês, como ainda no interior destas últimas. Do relato de uma escuta, não planejada, de um som que chega à janela do locutor, se passa à narrativa da produção de um “*new sound*” na instância deslocada da locução para uma primeira pessoa plural. Ao que nos parece, é dessa instância que se enunciará, a partir de então, um discurso sobre o fazer musical que se assenta como saturação de definições e metalinguagens que já encontramos em nosso percurso neste capítulo:

Another flavour
Do the androids dreams with electric tropics?
Baptize the beat
In a brazilian sambadelic excursion

Can you hear me?
Can you hear me?
Can you hear me?
Can you hear me?

When the beat is side by side of the rhyme
From the underground of the mud
To play your mind, to talk inside
Then I show you what you want to find

A mobilização de uma imagem tão emblemática na discursividade do primeiro momento do “movimento mangue”, como é a da “a lama” (“*the mud*”), da forma como ocorre nessa última estrofe, aproxima a instância da locução, nessa enunciação em inglês, daquele *locutor-pernambucano* ou *recifense* que vimos atuando em diversos enunciados anteriormente. Contudo, o fato de que essa enunciação se dê em língua inglesa produz os seus efeitos de sentido.

Ao mesmo tempo em que a locução evoca aquela que se dava no início do movimento “mangue”, a alocução instaurada, numa materialidade linguística diversa, pode ser outra. Não pudemos deixar de pensar a alocução que irrompe aí, que não apenas projeta um *locutor-recifense* enunciando em inglês, mas a sua capacidade de alcançar e comover o alocutário, como ressonância de uma declaração de Samuel Rosa, vocalista e compositor da agrupação mineira Skank, no programa *Bem Brasil*, da TV Cultura, ainda na primeira metade dos anos 1990: “Eu acho que ouvindo Chico Science a gente tem a confirmação de que o Brasil já pode ensinar ao mundo como fazer rock and roll”⁶⁰.

A nosso ver, os enunciados que fomos relevando ao longo das análises apresentadas neste terceiro tópico materializam sob diferentes formas o que se textualiza também nessa declaração de Rosa: um locutor que se projeta a partir de um *ethos* recifense-pernambucano-nordestino mas *desejando o mundo*. Algo que irá plasmar-se em diferentes projeções de uma alocução, ora com “o Brasil”, ora com “o mundo”. Enquanto no primeiro caso se interpelam fortemente diversos pré-construídos em torno da inventada região do Nordeste – como o local do atraso e do folclore brasileiros –, no segundo, dizeres em língua inglesa que irrompem numa aparente tendência à evocação de um “inglês subalterno” e “negro”, vinculado ora à Jamaica, ora às periferias de Nova Iorque, materializam determinada indiferenciação entre a “região” e o “mundo”.

⁶⁰ Declaração também recolhida no programa referido em várias oportunidades: *Mosaicos – A arte de Chico Science*.

Capítulo 5. O “rock” e o “popular” em BV

Assim como no anterior, com o caso de CS(NZ), neste capítulo temos o objetivo de analisar enunciados, produzidos seja em entrevistas, matérias jornalísticas e outros tipos de materiais documentais, seja na própria materialidade das canções de BV, no interior dos quais o fazer criativo/musical é objeto de discurso. Dentro do escopo de nossa pergunta central de pesquisa, a pretensão aqui é a de analisar até que ponto, no caso de BV, as relações do tipo *dentro-fora* que necessariamente funcionam, na forma de implícitos, sob a projeção de um sentido de “mistura”, “fusão”, “hibridação”... em sua produção estão relacionadas à dicotomia “local” vs. “forâneo” ou a outros pré-construídos.

O capítulo se organizará em quatro tópicos. No primeiro, abordaremos a definição do fazer musical em BV, a partir de declarações de integrantes no diálogo com algumas fontes bibliográficas. No segundo, buscaremos relacionar dizeres que irrompem em meta discursos com a materialidade de algumas canções no que diz respeito à incidência do fazer musical como objeto discursivo no recorte de um sentido de “popular”. No terceiro tópico, nos debruçaremos especificamente sobre a construção da *murga* na metalinguagem sobre o fazer musical no caso de BV, a partir da observação de que esse objeto discursivo tem relevância nesse domínio discursivo. No quarto e último tópico, indagaremos, assim como no caso de CS(NZ), acerca da projeção de uma locução e alocação na metalinguagem sobre o fazer criativo/musical, colocando especificamente em relação, neste caso, uma canção de BV com dizeres que se produzem em distintas declarações de seus integrantes com respeito a um dos álbuns lançados pela agrupação.

5.1. A definição do fazer musical

Em 2012, num dos programas da série documental *Quizás porque*, dedicada à história do “rock nacional”, com direção de Palo Pandolfo, e exibida no Canal Encuentro (Ministerio de Educación da Argentina)⁶¹, Juan Subirá fala em sua entrevista sobre Henry y la Palangana, formação da metade final dos anos 1980 que viria, posteriormente, a transformar-se em BV:

Hacíamos una mixtura de ritmos. Un poco de jazz, candombe, había murga, había algo de folclore. Bueno, todo mezclado. (...) No éramos músicos de rock, no usábamos camperas de cuero, no teníamos

⁶¹ Disponível em: <<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8032/4177?temporada=3>>. Acesso em 19 mar. 2019.

peinados raros tampoco, ¿no? Éramos los pibes del barrio que nos juntábamos a tocar y, bueno, a alguno se le ocurrió esa idea del pijama, resultó divertida y que también se podía asociar con mucha cosa, ¿no? Con el tema de la locura, pensando en los locos del Borda (...)

Ao longo do mesmo programa, Carlos Martín, referindo-se à época em que os futuros integrantes de Henry y la Palangana, e posterior BV, começavam a reunir-se com o objetivo de fazer música, relata em sua entrevista: “Estudiábamos tango, jazz y folclore. Y, por otro lado, tocábamos murga y candombe. O sea, del rock, poco o nada”.

Essas declarações em conjunto nos trazem elementos que consideramos chave para os movimentos de definição do fazer musical em BV. Podemos destacar, principalmente, três noções que atravessarão os diversos enunciados em que essa definição é formulada: a de “mixtura de ritmos” – que geralmente inclui a menção a gêneros específicos, como nessas falas de Juan Subirá e Carlos Martín, mas pode também não incluí-la –, a da “locura” e, por fim, uma relacionada a posicionar o fazer musical da banda diante de algo nomeado como “el rock”. Neste tópico do capítulo, trabalharemos a partir das duas primeiras, tratando apenas tangencialmente a terceira, pois esta será o cerne do percurso que faremos nos próximos tópicos do capítulo.

A “mixtura de ritmos” entra em relação de paráfrase com diversas outras formulações, como por exemplo a que irrompe numa fala de Oscar Righi na mesma edição do programa *Quizás porque*:

Bersuit es una banda esquizofrénica, ¿viste? Tenemos muchos músicos con muchos gustos distintos. Ese combo de tanta mixtura entre nosotros dio lo que es Bersuit. Que es música degenerada decíamos nosotros, ¿no? No tiene un género, ¿no?

Nessa fala, “mixtura” irrompe em um sintagma que pode produzir até mesmo um efeito de pleonasma: “combo de tanta mixtura”, sintagma no qual parece ser sobredeterminada a noção de que, no fazer musical sob definição, são combinados diversos elementos diferentes. Mas, irrompe também outra formulação de definição: “música degenerada”, sintagma que termina ressoando a qualificação patológica atribuída à “banda” um pouco antes: a qualificação “esquizofrénica”. Antes apontamos que a “locura” é uma das noções que funcionam também regularmente numa metalinguagem sobre o fazer criativo em BV. Nessa declaração de Righi ela ressoa numa operação discursiva através da qual é projetada em relação de paráfrase com a própria noção de “mixtura”.

Por outro lado, gostaríamos de atentar ao fato de que o sentido de combinação que funciona em “combo de tanta mixtura” se formula, na superfície discursiva, como

resultado da reunião de “muchos músicos con muchos gustos distintos”. Ou seja, as diferenças em jogo se qualificam como numerosas ou volumosas. Para nós, chama a atenção, justamente, que essa qualificação não se formule como “gustos *muy distintos*”, mas como “*muchos gustos distintos*”. Poderíamos toma-lo como um indício material de que as diferenças que são objeto de discurso se projetam sob o implícito de que, apesar de *muitas*, poderiam ser reunidas em torno de algum padrão? Trabalhem outros enunciados definidores desse fazer musical com essa pergunta em mente.

Além dos significantes “mixtura”, “mezcla”/“mezclado”, bem como de sintagmas onde formas de designar gêneros musicais (“ritmos”, “gustos”...) são qualificados por advérbios do tipo “muchos”, outro funcionamento regular na definição do fazer musical em BV é a enumeração de gêneros que seriam praticados pela banda. Já vimos sua intervenção nas falas de Juan Subirá e Carlos Martín antes citadas. Em outra escala, ela irrompe também em uma resposta de Gustavo Cordera ao longo de uma entrevista de 2007 para o suplemento *No* do jornal *Página 12*:

Siempre fuimos muy celosos de lo que estábamos diciendo, lo defendimos contra viento y marea. Hoy tenemos muchos rótulos: dicen que somos una banda fiestera, grosera, cumbianchera... Muchos estigmas. Y nosotros nos sublevamos a todos los estigmas, porque *un día empezamos a hacer cumbia, murga uruguaya, candombe, huayno, chamamé, pop beatlero, experimentaciones croatas...* Abordamos con naturalidad nuestras inquietudes artísticas. Ojo, todas las buenas ideas son fruto de la casualidad y en nuestro caso se comprobó a lo largo de la historia. Todo lo estúpido que podemos llegar a ser se hizo canción, se hizo vida. El genio acude cuando escucha el canto de tu estupidez. (VITALE, 2007, *itálico nosso*)

A enumeração de gêneros na declaração de Cordera, em destaque na citação, satura outras formulações a partir das quais o fazer musical de BV é definido nessa mesma fala: “nos sublevamos a todos los estigmas” e “abordamos con naturalidad nuestras inquietudes artísticas”. Essa saturação se sustenta sobre os implícitos que funcionam sob a própria materialidade da enumeração. Há uma projeção de que não haveria critérios pré-determinando os gêneros que podem ser mobilizados nesse fazer musical, de modo que a listagem poderia seguir indefinidamente e incluir, no limite, qualquer gênero. É pelo funcionamento desses implícitos que a “mixtura” se projeta como expressão de “inquietudes artísticas” e capacidade de refração a “todos los estigmas”.

Diante de tal projeção, ou em vista de tais implícitos, retorna a questão em torno da existência ou não de um parâmetro por detrás dos “muchos ritmos” que povoam esse fazer musical. Tratar-se-ia, realmente, da intervenção aleatória de qualquer matriz,

qualquer prática? Ou pode funcionar, sob essa projeção de uma criação sem limites, voltada exclusivamente à fuga dos “rótulos”, um processo de identificação mais particularmente relacionável a outros sentidos?

Em discursos externos sobre a produção da banda, a “mixture” que caracterizaria o seu fazer musical é determinada a partir de uma adjetivação que não encontramos funcionando em declarações de seus próprios integrantes, nem muito menos na metalinguagem que irrompe em canções de BV:

Desde sus comienzos en el underground porteño, la banda argentina Bersuit ha destacado por combinar rock con ritmos latinoamericanos: cumbia, tango, murga, reggae, chacarera, cuarteto o candombe son algunos de los sonidos que fusionan. (INDY ROCK)

Es De la cabeza con Bersuit Vergarabat, registrado en junio de 2001, un documento sonoro que captura no sólo el exitoso momento del grupo en términos de convocatoria, sino también la equilibrada instancia musical que atraviesa, ahora bien definido como una banda de rock latino, sí, pero cada vez más sosteniendo lo rockero en la actitud y las letras, y lo latino con música.

Está claro que La Bersuit se mueve muy cómoda en la cumbia, en el ska festejante y en el candombe, mientras que el sonido “rockero” queda circunscripto a un par de canciones, apenas. (AGUIRRE, 2002)

Diante de tais definições do fazer musical de BV, ressaltamos como as falas de integrantes da banda podem, justamente, funcionar no sentido contrário, isso é, como podem refutar a adjetivação “latinoamericanos” aos “ritmos” que se identificam como mobilizados por seu fazer musical, conforme indica a inclusão de “jazz”, “pop beatlero” e “experimentaciones croatas” nas listagens pelas quais já passamos. E, saindo do metadiscorso para passar à produção da banda, encontraríamos inclusive a possibilidade de mobilização de outros gêneros ainda, tal como o flamenco na faixa “La del toro”, no álbum *Hijos del culo*.

De qualquer maneira, independente da equivocidade dessa adjetivação, tanto em termos de “correspondência” ao que produzem e dizem sobre o seu fazer musical os integrantes da banda, como em função da inerente instabilidade do conceito em si, acreditamos que a caracterização do fazer musical de BV como uma combinação de “rock” e “ritmos latino-americanos”, ou simplesmente como “rock latino”, se relaciona à atuação de Gustavo Santaolalla na produção musical de dois álbuns emblemáticos na trajetória da banda: *Libertinaje* (1998) e *Hijos del culo* (2001).

Embora, conforme já relatamos, o embrião de BV tenha se formado ainda nos anos 1980 e sua inserção na indústria fonográfica tenha ocorrido no ano de 1992, com o

lançamento do álbum *Y punto*, foi no ano de 1998, com o lançamento do álbum *Libertinaje*, que a produção da banda não apenas passou a atingir um público massivo, como passou por um processo de realocação no interior do campo do “rock nacional”. Há um assentamento, a partir de *Libertinaje*, na determinação desse lugar a partir, ao mesmo tempo, de dois fatores: o apelo popular, aproximando BV ainda mais do que se denominava como “rock chabón”; e a identificação do fazer musical da agrupação com “el entrecruzamiento de diferentes géneros y sonoridades dentro de un mismo disco” (ALBRIEU, 2013, p. 170), a qual tem como uma de suas manifestações as caracterizações que vimos acima (“rock latino”, combinação de “rock” com “ritmos latino-americanos”).

Efetivamente, a atuação de Gustavo Santaolalla na produção artística de *Libertinaje* (1998) e *Hijos del culo* (2001) coincide com o momento de recolocação de BV no campo do rock argentino e no mercado fonográfico, sendo notável como nem os álbuns anteriores – *Y punto* (1992), *Asquerosa alegría* (1993) e *Don Leopardo* (1996) – nem os posteriores – ainda que considerando apenas aqueles em que Gustavo Cordera ainda integrava o grupo: *La argentinidad al palo* (2004), *Testosterona* (2005), ? (2007) e *Lados BV* (2007) – se assemelham, em termos de musicalidade, ao que se plasma nesses dois trabalhos. Ainda que a *murga*, a *cumbia* e, eventualmente, outros gêneros intervenham nas produções anteriores ou posteriores, parece ser nos álbuns produzidos por Santaolalla que um projeto quanto a essa intervenção se leva a cabo e tem como uma de suas consequências um efeito de identificação do fazer musical em BV com a noção de “mixture”. Além de perceptível nos próprios álbuns, essa é uma hipótese que coincide com o que já se assinalou quanto à atuação de Santaolalla como produtor musical.

Claudio Castro e M. Laura Novoa, por exemplo, ao fazerem um histórico sobre a transformação nos paradigmas da produção musical com o passar do tempo e incremento de possibilidades técnicas, concluem:

puede afirmarse que se ha pasado del concepto de producción de los años '50, que entendía la grabación en tanto registro de una *performance*, al concepto más contemporáneo de la grabación en estudio como instancia de composición musical que se sirve de todos los recursos antes mencionados. (CASTRO; NOVOA, 2005, p. 626)

É como um exemplo desse conceito mais contemporâneo de produção que tratam o caso de Santaolalla, sobre quem afirmam, de maneira geral:

más allá de la existencia real o imaginaria de un “sonido Santaolalla”, este productor ha buscado plasmar, desde la lejana época de su grupo Arco Iris, una identidad latinoamericana a partir de lo sonoro. Su selección y/o aceptación de grupos a producir está guiada por esa búsqueda. (CASTRO; NOVOA, 2005, p. 629)

Para sustentar essa leitura, chegam a citar uma declaração do próprio músico, em que ele afirma resgatar, como produtor, uma proposta que estaria na agrupação de que fizera parte: “una música que refleje el lugar de donde uno viene, que tenga elementos mestizos”⁶². Os autores relacionam, então, o desenvolvimento dessa proposta estética pelo Santaolalla-produtor a uma disputa em torno da representação de “lo latino” na indústria musical anglo-saxã “y en un sentido más amplio, al mundo anglosajón quien hasta ahora ha ejercido el monopolio de dicha representación” (CASTRO; NOVOA, 2005, p. 630). Apontam, nesse sentido, como parte das estratégias do selo Surco/Universal, fundado em 1997 por Santaolalla e Aníbal Kerpel, a busca de uma “paridad técnica” com respeito às gravações das consagradas agrupações de rock anglo-saxão, assim como a realização de turnês internacionais das agrupações vinculadas ao selo.

Além de nos ajudar a contextualizar a hipótese que apresentamos acima, a respeito do papel de *Libertinaje* e *Hijos del culo* no processo de identificação do fazer musical de BV com uma noção de “mixture”, a consideração das estratégias desenvolvidas por Surco nos permite visualizar de que maneira se concretiza no caso desse selo uma premissa mobilizada por Diego Mandoery: “La producción artística es una actividad que vincula el arte con la industria” (MANDOERY, 2005, p. 188). De forma mais específica, o autor reflete sobre a forma como os diversos momentos que envolvem uma produção musical são afetados por essa atividade:

Estos momentos [la creación, el arreglo, el ensayo y la grabación o presentación en público] se vinculan en el proceso de grabación a través de un mediador, en muchos casos determinante, que comúnmente se llama productor artístico o productor discográfico. El valor otorgado a la mirada externa por sus aportes en lo musical y en la calidad del sonido y las posibilidades de profesionalización de los artistas y su inclusión o apertura en los mercados de la música han convertido a este rol en una función de mediación necesaria y estratégica (compañía-músicos) para el desarrollo discográfico de grupos, sobre todo en ciertas estéticas de la música popular. (MANDOERY, 2005, p.184-5)

Assim, é através de seu papel de mediação entre arte e indústria que a atividade da produção artística/discográfica adquire um determinado caráter de autoria no processo do fazer criativo, sobretudo sob a conjuntura da música popular contemporânea. No caso

⁶² Declaração recolhida por Castro e Novoa (2005, p. 630). Sobre a atuação de Santaolalla na agrupação e a proposta de Arco Iris, Diego Madoery relata: “A los 16 años, grabó su primer disco con Arco Iris, grupo que en pocos años se convirtió en una banda de gran reconocimiento en Argentina, allá por los comienzos de la década de 1970. Arco Iris fue uno de los primeros grupos en Latinoamérica que comenzó a mezclar música folklórica latinoamericana con lenguajes relacionados al rock, al jazz y al blues.” (MADOERY, 2005, p. 186)

de BV, a questão da autoria do produtor musical é, abertamente e em diversos momentos, mencionada pelos integrantes da agrupação em relação à atuação de Santaolalla com respeito à sua obra. Em trabalho que citamos acima, se recupera, por exemplo, uma fala de Gustavo Cordera: “es un integrante más pero no cualquier integrante. Es el director técnico de un equipo humano, y es muy importante que esté” (CASTRO; NOVOA, 2005, p. 629). Oscar Righi, por sua vez, propõe em entrevista recolhida para o programa *Quizás porque*, citado anteriormente:

Viene [Santaolalla] y hacemos este *Libertinaje* que es como un cambio muy fuerte y brusco en la banda porque deja un poco ese grado de delirio y de locura que tenía en los discos anteriores y pasamos a trabajar con un director técnico que de alguna manera elige determinadas canciones, este, para ese disco.

Declaração em que a atividade da direção técnica é representada como uma intervenção sobre o “delirio” e a “locura”, noções que, conforme sustentamos no começo deste tópico, surgem como possibilidade de determinação do fazer criativo em BV. Nesse sentido, uma fala de Cándor Sbarbati, também recolhida em *Quizás porque*, é mais prolixa quanto ao estabelecimento de relações de sentido:

La llegada de Santaolalla para mí, también fue fundamental para ordenar, eh... ordenar esa locura y llevarla a su máxima expresión, que era la música, ¿no? Que estaba ahí latiendo, pero, pero todavía no se... no se conjugaba.

Enquanto na fala de Righi se projeta a relação entre direção técnica e “locura” inerente à banda como uma relação de ordenamento, na de Sbarbati é como se fosse dado um passo mais, ao formular-se esse ordenamento como um meio de “llevarla a su máxima expresión”. É interessante, então, notar como entre essas duas declarações a noção de “locura” pode transitar entre uma imagem que define o próprio fazer musical (Righi) e uma imagem que diz respeito a outros aspectos do fazer criativo (Sbarbati). Aspectos que se vinculam à “actitud de confrontación respecto a los valores establecidos por el *statu quo*” que, conforme Juan Ezequiel Rogna, seria a forma como BV teria concebido em seu fazer criativo “el rock” (ROGNA, 2015, p. 111). A “locura” na fala de Sbarbati realmente pode funcionar como saturação dessa atitude, o que permite a leitura de determinada direção argumentativa em sua declaração: *A atitude de confrontação ao estabelecido não tinha uma forma musical definida em BV até a atuação de Santaolalla em sua produção.*

Se assumimos essa paráfrase como possível, é interessante coloca-la em relação a uma sequência do documentário promocional do álbum *Libertinaje*, ao longo da qual três integrantes da agrupação falam a respeito de sua visão sobre o álbum:

Juan Subirá: Normalmente no nos dábamos esa libertad, de abarcar cualquier ritmo.

Gustavo Cordera: Como hacemos cumbia... [trecho de “Yo tomo”] chamamé... [trecho de “Gente de mierdas”] candombe como se hacía a principios de siglo... [trecho de “A los tambores”], aquellos que normalmente escuchan música popular, como cumbia y chamamé, van a decir “estos tipos... no... no nos representan, porque son rockeros”. Y los rockeros van a decir “estos tipos, como no hacen rock, no nos representan”. Es decir que, para mí, no me va a comprar nadie.

Pepe Céspedes: Nos recibimos de músicos populares. Más allá de que se venda el disco o no, que lo escuche una persona o un millón, este... Yo me siento orgulloso del disco porque es música popular.

Ao longo dessas declarações irrompem formulações que projetam no álbum *Libertinaje* o sentido de marco ao inscreverem a descrição do fazer criativo/musical nesse trabalho em uma determinada narratividade. Há um antes e um depois no que se diz sobre o álbum: “Normalmente, no nos dábamos esa libertad”, “Nos recibimos de músicos populares”. Note-se como essa narratividade se determina em um caso, pela noção de “libertad” e, no outro, pela de *recibirse de*, remetendo à conclusão de um processo a partir do qual se acumulou certo conhecimento e através do qual se atinge o reconhecimento social desse acúmulo. Nesse caso, a capacidade que estaria legitimada pelo álbum *Libertinaje* seria a de BV em fazer “música popular”.

Assim, entre essas diversas declarações vai se formando um discurso transversal: a forma musical definida que BV daria à atitude de confrontação ao estabelecido – patente na fala de Cordera: “para mí, no me va a comprar nadie” – é a “música popular”. No processo de determinação dessa noção, ela pode ser “cumbia”, “chamamé”, “candombe” ... “cualquier ritmo”. Uma vez mais, a irrupção de determinadas práticas musicais na cadeia intradiscursiva é projetada na forma de lista, e de uma lista que se determina como inespecífica e, por isso mesmo, generalizante.

5.2. O fazer musical no recorte de um sentido de “popular”

Em 1999, BV participa do programa *Much Acoustic*, da franquia argentina da rede canadense *Much Music*, um programa no formato de apresentação ao vivo com participação de público, em auditório ou à distância, na entrevista aos convidados⁶³. A certa altura, uma participante do auditório pergunta como a banda compôs a canção “Yo tomo” e se previam que ela teria o sucesso que veio a ter. Na resposta de Gustavo Cordera

⁶³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pibPUycJEF8>>. Acesso em 19 mar. 2019.

a essa pergunta se produzem, a nosso ver, dizeres bastante interessantes para pensar como a metalinguagem sobre o fazer musical, no caso de BV, se relaciona a certas formas de determinar uma noção de “popular”:

Estábamos en el camarín de Córdoba antes de un recital y cuando yo... los chicos traen los primeros acordes en el camarín (...) y me pasan la canción y digo “no, basta, basta. Esto no. Esto es tremendo” y hasta que me empezó a seducir, ¿no? Como todas las cosas, ¿viste? Vos muchas veces has dicho que no y terminás inexorablemente diciendo que sí. Uno también tiene alma de prostituta de alguna manera. Y bueno, y pasa eso. Empecé a escuchar la música y estando en Córdoba, todo... Es otro contexto, otro lugar. La música, la cumbia y el cuarteto en Córdoba es... es de verdad. La hace La Mona Jiménez. Y ya con eso no tenemos más nada que decir. Es muy polenta. Es más rock’n roll que todo rock’n roll. Entonces, nos pusimos a hacer la canción y salió ahí. La gente que estaba en la cola escuchando, ya la estaba cantando en la cola en la calle. Cuando entramos, nos pidió esa canción y tuvimos que empezar con esa canción, nos pidió el bis de esa canción. Es decir que ya era una canción que se nos había robado la gente. Ya era una canción de la gente y, bueno, uno ante eso tiene que ceder. Aunque mis preferencias musicales son minimalistas, absurdas, improvisaciones, cosas que realmente no les interesan a nadie. Eh... quiero decir que, que me sentí seducido, todos nosotros nos empezamos a sentir seducidos por la cumbia, por el chamamé, que es un canto de guerra del litoral argentino, eh... muy, muy polenta. Eh... hay que ser muy poronga pa’ hacer bien el chamamé. Y ahí tenemos un ejemplo, lo van a escuchar. Eh... Y... Y hay una murga, por ejemplo, haciendo, hablando de lo que vamos a hacer ahora, una murga que se llama, se llamaba *Araca la cana* que desaparecieron, cien murguistas que desaparecieron en la época del gobierno militar, porque las murgas salían a la calle, con tachos o con lo que sea, con cacerolas, a cantar lo que realmente sentía el pueblo. Fueron exterminados, es decir que eran muy poronga los murguistas también. Y muy poronga también eran los que hacían candombe y... [É interrumpido pelo apresentador do programa, que insta: “vamos a la música”] y ¡vamos a la música!

Ao longo da resposta de Cordera, a determinação de uma noção de “popular” se dá, essencialmente, através de dois mecanismos. Um deles consiste na evocação de determinadas práticas musicais: “la cumbia”, “el cuarteto”, “el chamamé”, “la murga” e “candombe”. Sua irrupção no intradiscurso se dá, em geral, de modo a fazê-las funcionar como pré-construídos, não apenas quanto às práticas musicais em si, mas também – talvez sobretudo – no que diz respeito aos setores sociais aos quais elas estão vinculadas. Entretanto, é perceptível, ao mesmo tempo, uma tendência no intradiscurso a realizar o recorte, a desenvolver definições e especificações, justamente no que diz respeito a essa vinculação: “La música, la cumbia y el cuarteto en Córdoba es... es de verdad. La hace

La Mona Jiménez”⁶⁴; “(...) el chamamé, que es un canto de guerra del litoral argentino”; “cien murguistas que desaparecieron en la época del gobierno militar, porque las murgas salían a la calle, con tachos o con lo que sea, con cacerolas, a cantar lo que realmente sentía el pueblo”. Essa tendência se relaciona ao outro mecanismo a partir do qual, a nosso ver, a noção de “popular” é determinada no intradiscurso: a predicação das práticas musicais designadas a partir de formulações que podem inscrever os sentidos de autenticidade e força à sua determinação. É, inclusive, através de algumas dessas predicações que irrompem as formulações mais próximas do significante “popular”, ausente na resposta: “una canción que *se nos había robado la gente*”/“una canción *de la gente*” e “cantar *lo que realmente sentía el pueblo*”. Note-se como irrompem no intradiscurso marcas adverbiais que podem enfatizar tanto os sentidos de correspondência à realidade e honestidade, como de legitimidade e autenticidade: “de verdad”, “realmente”. Já em outras predicações, que são inclusive reiteradas ao longo da resposta, o sentido de força é recortado a partir de formulações que fazem funcionar a noção de “popular” também em termos de variedade linguística: “muy polenta”⁶⁵ e “[ser] poronga”⁶⁶.

Agora, além dos mecanismos que fazem a noção de “popular” funcionar no discurso, chama-nos a atenção a cenografia a partir da qual se realiza essa determinação discursiva. Do início ao fim, o locutor que projeta um discurso sobre “la cumbia”, “el cuarteto”, “el chamamé” e etc. o faz dando indícios de que a determinação dessas práticas musicais funciona, em seu discurso, sob a forma de uma justificativa. A enunciação se aproxima, realmente, de um discurso apologético. Há momentos claros nesse sentido. Em um deles, inclusive, a enunciação evidencia a projeção de um ataque na pergunta da participante da audiência, ao configurar-se como contra-ataque atravessado por um tom violento de forte viés sexista: “y hasta que me empezó a seducir, ¿no? Como todas las

⁶⁴ La Mona Jiménez é o nome artístico de Juan Carlos Jiménez Rufino, cantor originário de Córdoba – província argentina, a noroeste de Buenos Aires, com a qual rivalizou historicamente no interior das disputas políticas no país. Um fenômeno da indústria cultural argentina, especialmente cordobesa, La Mona se tornou conhecido por sua atuação como intérprete do gênero *cuarteto*. A performance no palco, tendo ele sido bailarino na juventude, é uma de suas marcas, sendo muito importantes para o seu público as apresentações ao vivo. Iniciou sua produção fonográfica no final dos anos 1960 e já lançou, desde então, 89 discos, que venderam mais de 36 milhões de cópias.

⁶⁵ O *Diccionario Integral del Español de la Argentina* (DIEA) registra duas acepções da palavra *polenta* às quais podemos relacionar essa irrupção: “3. *Coloquial*. Fuerza o potencia física. 4. *Coloquial*. Entusiasmo y energía para hacer algo.”, registrando também a expressão *bien polenta*, como “Muy efectivo y poderoso”.

⁶⁶ Conforme o DIEA, *poronga* se considera um registro vulgar: “2. *grosero*. Cosa de mala calidad o mal hecha. 3. *grosero*. Persona que en un ámbito o actividad cumple una función de dirección o mando.”

cosas, ¿viste? Vos muchas veces has dicho que no y terminás inexorablemente diciendo que sí. Uno también tiene alma de prostituta de alguna manera”⁶⁷. Em outro momento, o que sustenta a projeção de um ataque na pergunta sobre “Yo tomo” é enunciado de modo mais direto, ao formular-se a respeito de “la cumbia y el cuarteto en Córdoba”: “Es muy polenta. Es más rock’n roll que todo rock’n roll”. De certo modo, é possível atribuir a essa formulação um efeito de sustentação para tudo o que se enuncia a respeito de cada uma das práticas musicais mencionadas ao longo da resposta, um dizer a partir do qual os qualificadores “polenta” e “poronga” se assentam como paráfrases de “rock’n roll” em função de predicativo. Assim, faz funcionar a ideia de que ser “rock’n roll” não se relaciona tanto com uma materialidade musical, mas antes com certas qualidades, como ter força (“polenta”) ou ser autêntico (“poronga”).

Parece-nos relevante notar uma tendência, a nosso ver, comparável ao que ocorre nessa declaração de Cordera no que diz respeito à irrupção de uma linguagem grosseira e de viés sexista em um metadiscurso sobre “o popular” na música. Ocorre que a intervenção de determinados gêneros enquanto prática musical em canções de BV parece estar regularmente relacionada à aparição de certa ordem de objetos discursivos, na textualidade dessas canções. Entendemos que essa regularidade pode ter como um de seus efeitos possíveis o recorte de um sentido de “popular” nesse domínio discursivo.

A sexualidade machista (de caráter misógino e homofóbico), a escatologia e o consumo de drogas correspondem à faceta ilícita desses objetos e interveem em algumas canções: “Gente de mierdas” (*chamamé*), “La bolsa” (*cuartetazo*), “La petisita culona” (*ranchera* na introdução e *cuartetazo* na continuidade), “Grasún” (*chamamé*). Já a festa e a marginalidade irrompem, por sua vez, em “Venganza de los muertos pobres” (*candombe/afoxé/axé music*), “A los tambores” (*candombe*) e “El viejo de arriba” (*cachaca*).

Enquanto metalinguagem, chamam a nossa atenção dizeres que irrompem nessa última canção. A partir de uma cenografia através da qual um locutor é projetado num posicionamento de embate com respeito a um personagem, “el viejo de arriba”, construído como figura “careta” e repressora, a enunciação associará a liberação do locutor a determinadas práticas musicais:

El viejo de arriba no sabe vivir

⁶⁷ Ressalte-se, por um lado, que a pergunta foi formulada por uma garota e, por outro, que no momento em que Cordera se dirige claramente a ela, dizendo “vos muchas veces haz dicho que no...”, tanto ele próprio esboça um sorriso irônico ao dizê-lo como a plateia, majoritariamente masculina e adolescente, reage ao seu dizer rindo e assobiando.

No dejo que pinte mi cielo de gris
Y de ningún modo voy a permitir
Que me entristezca
Camino perdido, no uso reloj
La rumba bardera ya toma color
Con los descarriados fue mi corazón
Hasta la cima

Nadie lo podrá impedir
Esta noche iré hasta el fin
Con los locos, los borrachos
Con las putas y los guachos
Al zaguán de un mundo liberado
Al placer de un mambo marginal
Al rincón de un juego desquiciado
Hasta tumbar
En plenitud
Hasta tumbar...

Vemos como ao longo da enunciação do desejo do locutor se forma uma cadeia: “rumba bardera” – “mambo marginal” – “mundo liberado” – “juego desquiciado”. Esse âmbito de experiência é vivenciado por determinado tipo de personagem: “los descarriados”, “los locos, los borrachos, las putas y los guachos”. O *bardo*⁶⁸ e a liberação desejados se vinculam, através desses personagens, a um multifacetado sentido de marginalização social. Na expressão do desejo do locutor pela imersão nessa marginalidade, atingir a “plenitud” é “tumbar”. Trata-se, então, de uma enunciação que projeta, através dessa cadeia *bardo*–liberação–marginalidade a atitude de enfrentamento ao estabelecido no *status quo* que, citando Rogna (2015), recuperamos anteriormente como funcionamento de “rock’n roll” no domínio discursivo da produção de BV.

Agora, o que nos chama a atenção aqui é como, no interior dessa enunciação, irrompem as formulações “rumba bardera” e “mambo marginal”. No caso da primeira, ao ser introduzida pelo determinante definido “la”, é inclusive como pré-construído que pode funcionar no intradiscurso a qualificação dessa prática através de sua negatização: como prática distante da “boa música”, indecorosa e “incivilizada”⁶⁹. Nesse sentido, é interessante recuperar como “rumba” funciona, em diversas zonas da memória discursiva, no contexto argentino, como paráfrase de música “afro”. Em trabalho sobre as *murgas* em Buenos Aires, Alice Martín recupera trechos da canção “Negros murgueros”, de

⁶⁸ Conforme o DIEA, *bardo*, em uma voz coloquial, evoca como um de seus sentidos: “Desorden y confusión, generalmente acompañada también de ruido y agresiones”.

⁶⁹ No mesmo sentido de *bardo*, *bardero/a* mobiliza uma voz coloquial para determinada adjetivação: “que es ruidoso, molesto y generalmente también causa desorden” (DIEA).

Marcela Escobar, levada pela agrupação *Los Murgueros de la Nada* no carnaval de 2000, como homenagem a Yabor, um músico afro-uruguaio:

Rumba, candombe negro de los murgueros
vivo recuerdo de épocas de esclavos...
...Bajo la misma estrella de aquellos tiempos
vibran los parches como en secreto
de ese increíble azar somos herederos
huellas de una pasión que el pueblo guardó.
Cadenas que se rompen al bailar
un candombe de sol, canción de libertad...
...Ilusión que llegó cruzando el mar
barcos esclavos y prisioneros... (Martín, 2017: 220)

Entendemos que faz parte do funcionamento de “la rumba bardera” como pré-construído o implícito que a relaciona ao imaginário de uma “origem africana” e a uma prática de escravos negros. A menção a uma prática musical inscreve, assim, o discurso sobre a marginalidade antes analisado em um determinado feixe de relações interdiscursivas, o que tem efeitos sobre a projeção desse locutor-*bardero* enfrentado ao “viejo de arriba” que *lo quiere limpiar* – conforme o verso inaugural da canção. Não nos parece exagero aventar que uma transversalidade do tipo *negro sucio, negro villero* pode estar funcionando na projeção da imagem de marginalidade/marginalização almejada pelo locutor em “El viejo de arriba”. Há um elemento que possui centralidade na canção que pode dar sustentação a essa transversalidade: a referência, no plano musical e textual, a uma das variantes da *cumbia*, a *cachaca*.

Apesar de, no plano musical, não realizar-se parte importante da identidade sonora da *cachaca* – que consistiria nos recursos eletrônicos que a vinculam a um conceito de *tecnocumbia* –, há sobretudo no padrão realizado pelo baixo e pela guitarra, em certos momentos da canção, aliado à incidência da percussão nesses mesmos momentos, uma forte referência à sua musicalidade. Acompanhando-a, temos o refrão da canção: “Cachaca, que dure / Cachaca, que dure / Cachaca, en la maison de Joán”.

Um dado que pode ser acrescentado para pensar de que forma esse refrão projeta sentidos sobre a canção, os dizeres que destacamos – como “la rumba bardera”, por exemplo – e a referência a uma determinada realização da *cumbia*, consiste na sua mobilização em apresentações ao vivo. No registro de “El viejo de arriba” no CD e DVD *De la cabeza*, vemos que, além de ser entoado de maneira muito festiva por cantores e público da banda, é com ele que se dá início à canção, entoado inclusive à capela nesse momento. Quando a música e a primeira estrofe da letra têm início, o público, que vem entoando o refrão em coro, passa a realizar um canto que tem semelhanças com os

cânticos de torcida em estádios de futebol, um “Uoh, oh, oh, oh”, que pontua a linha melódica de baixo e guitarra antes apontada como centro da referência, no plano musical, à *cachaca* ou, simplesmente, à *cumbia*.

A nosso ver, todos esses elementos permitem ver na canção “El viejo de arriba”, ao menos em determinado nível, a representação de um embate abordado por Pablo Semán e Pablo Vila: o que se produz no interior da visão das classes médias argentinas a respeito da realidade da relação dos jovens de setores populares com a música, “esa realidad que a los ojos de las clases medias configura un mundo degradado” (SEMÁN; VILLA, 2008, p. s/p). Após apresentarem condições de possibilidade para que tenha havido, desde os anos 1980, um movimento de encontro entre rock nacional e *cumbia*, tanto no nível da produção, como no dos repertórios de setores populares argentinos, obs autores afirmam:

Todo esto no significa que no existan expresiones que contrastan con este pluralismo declarado y practicado y que afectan sobre todo a la cumbia: mientras el público que escucha cumbia generalmente no le tiene fobia al rock (aunque muchas veces detesta la música electrónica, “de marcha” dirían nuestros entrevistados), existen oyentes de rock y de otros “géneros” que manifiestan su hostilidad exclusiva hacia la cumbia. Esto sucede generalmente entre quienes, independientemente de su origen social, se identifican con lo que se supone que es el buen gusto de la clase media que sólo escucha cumbia en plan de exotismo o de parodia y degradación. (SEMÁN; VILLA, 2008, p. s/p)

Vemos como, para além de uma relação mecânica entre lugar social e adesão a um gênero musical, o que pode funcionar na atribuição do sentido de degradação – para nós patente na configuração do mundo, social e sonoro, projetado pelo locutor em “El viejo de arriba” como realidade desejada – à *cumbia* enquanto gênero é o “bom gosto da classe média” como pauta da valorização social de uma prática cultural. Entendemos que esse funcionamento discursivo é interpelado na canção de BV, para além do que a formulação “la rumba bardera”, isoladamente, pode significar. Esse gesto de interpelação tem um caráter narrativo em uma textualidade que projeta um locutor como exterior a um mundo de degradação que, contudo, deseja experimentar.

O recorte de um determinado sentido de “popular”, a partir de uma metalinguagem sobre o fazer musical, se caracteriza, então, por algo semelhante ao que vimos na fala de Cordera ao responder a pergunta acerca de “Yo tomo” – outra canção em que se interpela fortemente a memória da *cumbia* como signo de um gosto “popular”: o objeto discursivo, “popular”, se constrói ao longo de um discurso em que são patentes as marcas de que essa construção é realizada por uma perspectiva *externa*, por mais *empática* que lhe seja.

5.3. A *murga* na metalinguagem sobre o fazer musical

Na metalinguagem sobre o fazer musical, no interior da produção de BV, é regular a irrupção da *murga* como objeto discursivo. A nosso ver, trata-se de algo distinguível de qualquer uma das outras tendências que estamos apontando ao longo deste tópico. Por mais que, conforme já viemos ressaltando, diversos gêneros ou práticas intervenham em sua produção musical, e até mesmo se formulem enunciados definidores de seu fazer musical como “mixtura”, “música degenerada”, “muchos ritmos”..., a *murga* consiste no único caso sistemático em que uma especificação funciona na tematização do fazer musical no interior da materialidade textual de canções.

A *murga* é nomeada, através dessa mesma designação ou por meio de correferentes, em cinco diferentes canções de BV. Três delas trazem essa nomeação no próprio título: “Murguita del sur”, “Negra murguera” e “Murga de la limousine”. Já na canção “En la ribera”, o que irrompe é a projeção de *murga* como ação, no verso “Y murguean”. Por fim, em “Es importante” é possível sustentar que ela é também um objeto discursivo pela irrupção de “comparsa” e “carnaval”, em conjunto com características musicais e principalmente performáticas de passagens da canção. Buscaremos, então, percorrer essas realizações de *murga* ao longo da produção de BV, perguntando de que forma ela, enquanto objeto de discurso, é recortada. Não constará do percurso que faremos neste tópico a canção “Murga de la limousine”, uma vez que sua mobilização nos pareceu mais interessante com respeito ao que abordaremos no terceiro tópico deste capítulo.

Ao introduzir a execução de “Murguita del sur” em show realizado para a edição de 30 de outubro de 2000 do programa *CM Vivo*, da CMTV, Gustavo Cordera diz:

Vamos a hacer un homenaje a todos aquellos roqueros que tuvieron la desgracia de morir antes de ser conocidos y no recibieron por ahí el afecto que se merecían y que después de muertos tuvieron una popularidad increíble, onda Morrison, Luca Prodan, para ellos y para todos los roqueros, vamos a hacer una murguita.⁷⁰

Para nós, esse é um comentário relevante na medida em que permite abordar a construção de um discurso sobre o próprio fazer musical em BV e especificamente no que diz respeito ao lugar ocupado, nesse discurso, pelo “rock” e por outros gêneros ou

⁷⁰ Programa completo disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WCBnWpeFeJw&t=25s>>. Acesso em 19. mar de 2019.

práticas, como a *murga*. Além disso, a relação entre o comentário e a textualidade da canção “Murguita del sur” é evidente.

A narrativa projetada na canção tematiza um determinado tipo de morte do personagem designado como “el roquero”, mas se articula em torno da representação da relação de outro personagem com este. A representação dessa relação permite ver, no segundo personagem, tanto traços que permitiriam relacioná-lo à noção de “público”, como à de “indústria”. Enquanto “el roquero” se mantém projetado como personagem – sendo “el/un muerto”, “un hombre” –, o “público” funciona tanto na alocação, em dois momentos da canção, como na posição de personagem. É notável como em ambas as posições, alocutário ou personagem, a figura do “público” se projeta na canção por meio de instâncias de caráter impessoal ou generalizador: uma 2ª pessoa singular que não possui traços que a identifiquem para além de sua relação com “el roquero”; uma 3ª pessoa plural que apresenta a mesma característica; e a forma pessoal “la gente”. Por outro lado, o personagem com o qual o “público” se relaciona se caracteriza, em certa medida, de forma oposta, uma vez que sua designação é sempre determinada por um traço de definição, seja pelo determinante nos sintagmas “el roquero” e “el muerto”, seja pelo funcionamento restritivo em “un hombre que la gente hoy está queriendo más” e “un muerto que no para de nacer”.

Tal quadro gera, a nosso ver, um determinado efeito de sentido. Enquanto a representação do personagem “el roquero” pode ser – como, de fato, o costuma ser – relacionada a uma referencialidade específica, o personagem cuja relação com “el roquero” é representada na canção permanece, por seu caráter impessoal e generalizador, disponível para distintos preenchimentos. A própria oscilação entre a projeção do que seria a relação do “público” e o que seria a relação da “indústria” com “el roquero” consiste numa das manifestações disso.

Entendemos que, justamente por conta desses aspectos, a canção permite pensar questões que levantaremos, através de outros enunciados, no terceiro tópico deste capítulo. Neste momento, lançado esse panorama geral sobre o que está, para nós, em jogo na narrativa da canção, o que nos interessa ressaltar é o lugar que a *murga* assume num discurso sobre a projeção social de determinada imagem de “roquero” e, especificamente, em um discurso cuja cenografia o aproxima de uma elegia, isso é, revestido do sentido de homenagem, reverência e memória. Que efeito de sentido pode produzir que tal espécie de discurso, dirigida a “todos aquellos roqueros que tuvieron la

desgracia de morirse antes de ser conocidos”, tomando assim a forma de uma elegia, seja construída a partir da *murga*?

Ao que nos parece, não é no intradiscurso da canção que encontraremos elementos que sustentem qualquer hipótese acerca desse efeito, mas nas relações interdiscursivas que podem inscrever-se na canção a partir da designação de um gênero no título, “Murguita del sur”, bem como das referências – por mais difusas que o sejam – a diversas manifestações desse gênero na musicalidade e, ainda, pela metalinguagem que se realizou, por exemplo, no show do programa *CM Vivo*: “vamos a hacer una murguita”. Como forma de chegar a essas relações interdiscursivas, escolhemos abordar outra canção de BV, “Negra murguera”, uma vez que diversos aspectos de sua textualidade permitem, a nosso ver, uma relação mais palpável com uma memória discursiva em torno da *murga*.

Em “Negra murguera” a musicalidade é caracterizada pelo trânsito entre movimentos que poderíamos definir como mais melódicos, nos quais o violão, o piano e a voz em solo pautam a sonoridade; e movimentos de maior explosão sonora, nos quais a percussão em conjunto com o coro de vozes, eventualmente em grande altura, elevam a pulsação da música. Sobretudo na orquestração desse coro ao entoar os dois primeiros versos da última estrofe, a aproximação à chamada *murga uruguaya*⁷¹ é evidente na canção. De fato, participa da gravação a agrupação Falta y Resto, de origem uruguaia. De qualquer modo, essa referência explícita não impede que tanto na musicalidade como em

⁷¹ No site do Ministerio de Turismo de Uruguay, a manifestação é descrita da seguinte maneira: “La murga es una de las mayores expresiones de la cultura uruguaya por su adhesión popular. Si bien se identifica como uno de sus orígenes a Cádiz, (sobre todo desde 1908), han tenido innumerables transformaciones desde finales del siglo XIX. / Las murgas siempre han ejecutado un amplio espectro de ritmos musicales, entre ellas se destaca “marcha camión”, en la cuál se identifican ritmos de percusión del candombe. En cuanto al vestuario y al maquillaje se encuentran vinculaciones con otras expresiones de arte europeas. / La murga uruguaya, actualmente está integrada por 17 componentes: un director escénico y coral, 13 componen el coro o “cuerda de voces”, divididos según su tono de voz y 3 integrantes que conforman la “batería”, compuesta por platillos, bombo y redoblante. / En las últimas décadas su integración es mixta. Las denominadas “murgas jóvenes”, han revitalizado la puesta en escena y el movimiento escénico, así como en otras épocas hubo murgas que marcaron las innovaciones en los espectáculos de cada momento histórico. Las presentaciones de las murgas que recorren escenarios, “tablados”, públicos y privados, ya sea en Montevideo o en el interior del país, llevan a escena letras con humor, sátira y crítica de la actualidad, valiéndose de múltiples arreglos corales, llamativos vestuarios y creativos maquillajes. El carnaval nace desde los barrios y la mayoría tiene una murga a la cual alentar, apoyar o seguir, ya sea en los desfiles o en los concursos oficiales, que cuentan con jurados calificadores que otorgan premios y menciones.” (MINISTERIO DE TURISMO DE URUGUAY). Essa definição é interessante para mostrar os pontos de encontro entre a chamada *murga uruguaya* e a *murga porteña*, bem como algumas das principais distinções: a forma atual da *uruguaya*, onde o coral tem uma centralidade muito maior que no caso *porteño*, além de evidências quanto a um anterior processo de institucionalização e espetacularização dessa prática popular carnavalesca, no caso uruguaio em relação ao de Buenos Aires. Esses aspectos ficarão mais claros a partir dos dados que aportaremos acerca da *murga porteña* ao longo das próximas páginas.

aspectos performáticos⁷² e textuais, a canção transite também por elementos da chamada *murga porteña*⁷³, bem como do *candombe*.

Essa configuração musical e performática, marcada pelo ir e vir da melodia à pulsação, do baixo ao alto, do silêncio à explosão, da voz em solo para o coro de vozes, se constitui como um dos elementos que constroem um efeito de narrativa ao longo da canção. As variações que pautam essa configuração darão acento, ora à estruturação narrativa da canção, ora aos sentidos que se inscrevem a partir dessa narrativa. É importante notar que além das variações melódicas e na instrumentação, aquela que diz respeito à vocalização em solo ou em coro é central na materialidade de “Negra murguera”, uma vez que se constitui como elemento indispensável, nesse nível musical e performático, para que a canção se inscreva a uma memória da *murga* em termos de sonoridade.

Contudo, essa inscrição irá conjugar-se, ainda, a elementos da textualidade que também interpelam uma memória discursiva em torno dessa prática artística. Para que possamos trabalhá-los, consideremos em primeiro lugar a configuração enunciativa na letra da canção. Assim como na configuração musical e performática, a canção se caracteriza também nesse nível pelo movimento oscilatório. Trata-se de um ir e vir entre a projeção dos seres representados ora enquanto personagens em terceira pessoa – sendo o foco, neste caso, narrativo, ora numa situação de alocação. Nesta, um locutor-personagem – cujos traços trabalharemos adiante – dirige o seu discurso – de teor não propriamente narrativo – a uma entidade que, enquanto alocutária, é interpelada ou designada, ao longo da canção, como: “la murga”, “murga murguera” e, finalmente, “negra murguera”.

Em ambas as dimensões da textualidade, a que se enquadra como narrativa construída de uma perspectiva externa e a da alocação à *murga*, mas principalmente nessa segunda, a caracterização tanto da própria alocutária, como da realidade descrita e dos desejos enunciados pelo locutor-personagem possui traços que nos permitem vincular essa caracterização à determinada topografia e à determinada cronografia.

⁷² Em registro da execução da canção em apresentação ao vivo, no DVD *La argentinidad al palo*, vemos que tanto integrantes da BV como do grupo Falta y Resto, que também participam nessa apresentação, realizam movimentos com as pernas que remetem à forma de movimentação na dança da *murga porteña*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bpmuaEMJUMQ>>. Acesso em 16 mar. 2019.

⁷³ No decorrer da análise iremos apresentar dados mais específicos sobre essa prática musical vinculada ao carnaval de rua de Buenos Aires.

A topografia está articulada em torno de um espaço que, naquilo que se formula como a projeção do desejo do locutor, recebe a designação específica de “suburbio”. Sobre esse espaço estão projetados sentidos inscritos na caracterização da própria “murga” enquanto entidade representada: “Sos la murga que nace de la entraña del malón” e “Murga murguera, agua de zanja, piel de vereda”. Vemos que, nessa caracterização, os mesmos elementos que projetam a entidade da “murga” como proveniente de uma dimensão coletiva e constituída pelo espaço público, podem determinar esses traços de uma forma mais específica, através da qual essa coletividade poderia projetar-se como uma coletividade subalterna (“malón”⁷⁴) e, o espaço público, como um espaço de sujeira e degradação (“agua de zanja”⁷⁵).

É interessante ressaltar que é apenas por intermédio da caracterização da “murga” que tais projeções afetam a representação do espaço, no intradiscorso. De forma, por assim dizer, mais direta, o “suburbio” é descrito a partir de outras imagens:

[Llevame] Al suburbio mundano que no tiene escalafón
Donde pintan buenos malos, qué sé yo
La tristeza es un vaso que también se desfondó
Ese día que al tum-tum la gambeteó

Espaço que, predicado como “mundano”, se projeta como o da vida material, terrena, vida do corpo e do prazer; do qual estaria, assim, excluída a dimensão espiritual da existência, o celestial e o transcendente. Em certo sentido, caracterização reforçada pela relativa “que no tiene escalafón”, predicação através da qual podemos começar a lançar hipóteses sobre como a descrição desse espaço – e, de igual maneira, ou por extensão, da *murga* – é formulada através de uma heterogeneidade enunciativa.

A nosso ver, a noção de “no tener escalafón”⁷⁶ faz funcionar, aqui, uma determinada perspectiva sobre esse espaço. Ele é visto a partir de uma perspectiva ampla, em relação ao escopo de toda a sociedade, ou seja, de uma perspectiva que tende à

⁷⁴ Conforme o DIEA, *malón* pode ser compreendido como: “Grupo numeroso de personas u objetos”, mas essa é uma acepção atravessada pela memória de um dizer formulado no contexto de conquista colonial: “Conjunto de indígenas que irrumpía y atacaba inesperadamente un lugar”.

⁷⁵ O substantivo *zanja* é definido como “Cauce pequeño formado por una corriente de agua, en especial el que se forma al lado de un camino”, no DIEA. Talvez essa acepção, em si, não evidencie o sentido de degradação que estamos reivindicando. Mas, sobretudo no interior da formulação “Agua de zanja, piel de vereda”, e considerando as demais relações intersequenciais, “agua de zanja” pode projetar-se como uma água que percorreu a rua, se impregnou de sujeira e pode conter lixo.

⁷⁶ No DIEA, *escalafón* se registra como “1. clasificación de personas o cosas que se realiza según sus méritos, sus logros, su importancia o de acuerdo con algún parámetro. 2. posición que ocupa una persona en un escalafón”.

exterioridade. Mais do que isso, é a partir de uma visão hegemônica e dominante que pode ser adjetivado enquanto espaço *inferior* ou verdadeiramente *desqualificado*.

Do interior – ou, para usar a imagem da canção, “de la entraña” – de um espaço revestido de tais traços se delineia um evento como cronografia no intradiscursos. Na passagem que citamos acima, se esboça uma narratividade cujo efeito é o de um relato de origem: “ese día que al tum-tum la gambeteó”. Em nossa interpretação, a ação de *gambetear* recai sobre “la tristeza”, elemento cujo recorte discursivo, a partir do determinante definido, é para nós relevante.

No espaço suburbano, degradado, desqualificado, a existência de “tristeza” é projetada como um pré-construído. Enunciada como parte do sempre-já, o que se narra é o advento daquilo que permite esquivá-la: “el tum-tum”, designação que pode ser tomada como uma metonímia da *murga*, em especial se considerarmos o possível valor onomatopeico dessa designação em relação não apenas à sonoridade efetivamente produzida mas também socialmente atribuída, a partir de certos lugares sociais, ao *bombo con platillo*, instrumento-chave na musicalidade da *murga porteña* e nas históricas formas de significação social dessa prática (ROSSANO, 2012).

Agora, independentemente do caráter de advento que a narração acerca da existência da *murga* pode possuir nessa passagem (“ese día que al tum-tum la gambeteó”), entendemos que a sua representação em “Negra murguera” se projeta numa cenografia a partir da qual a alocação dirigida à *murga* se instalaria, digamos assim, *in loco*, ou seja, no curso mesmo do evento da *murga*. Assim, se a topografia é o “suburbio”, a cronografia nessa alocação se aproxima à de um desfile de *murga*:

Murga murguera
Bajo tu cielo estrellado se agitan las melenas
Llevame con vos,
A tocar hasta que sangren las manos,
A tocar hasta que sangren las manos,
A tocar hasta que sangren las manos,
A tocar hasta que...
(...)

Sos la musa minusa que me trae inspiración
Yo te juro que no dejo mi tambor,
Porque verte, morocha, es tan linda sensación
Sólo toco para que bailes vos
(...)

Negra murguera
Subí a la comparsa y mové tus caderas
Llevame con vos
Negra murguera

Desde la luna azulada se ve tu pollera
Que rompe el dolor
Y me dan ganas de meter la pata
y me dan ganas de meter la pata
y me dan ganas de meter la pata
y me dan ganas de... ¡Negra murguera!
y me dan ganas de... ¡Negra murguera!
y me dan ganas de... ¡Negra murguera!
y me dan ganas de... ¡Negra murguera!
y me dan ganas de...

A cronografia a que estamos nos referindo se constrói, por um lado, a partir da projeção de uma noite representada por imagens que remetem ao desfile da *murga*: “bajo tu cielo estrellado se agitan las melenas⁷⁷” e “desde la luna azulada se ve tu pollera que rompe el dolor⁷⁸”. Por outro lado, é construída também pelo efeito de presentificação do discurso tanto em passagens que descrevem as sensações do locutor-personagem (“porque verte, morocha, es tan linda sensación” e “me dan ganas de meter la pata”), como naquelas que projetam o acontecimento da alocação no interior mesmo do desfile (“negra murguera, subí a la comparsa y mové tus caderas” e “a tocar hasta que sangren las manos”).

Além da topografia e cronografia, outro aspecto da cenografia central para a nossa hipótese analítica em torno de “Negra murguera” consiste na configuração do locutor-personagem – que em três estrofes da canção é deslocado à posição de personagem em terceira pessoa – face à alocutária: “murga murguera” / “negra murguera”. Há uma formulação que se repete ao longo da canção e que assume, para nós, um valor nodal nessa configuração. Trata-se do pedido, dirigido à alocutária: “llevame con vos”. A nosso ver, a forma como se distribuem os lugares de locutor e alocutária na expressão do aspecto léxico do verbo “llevar”, sobretudo no contexto em que essa formulação tem continuidade de uma estrofe à outra, precisando-se como “llevame con vos al suburbio mundano...”, é determinante para a configuração de um locutor que se projeta numa posição ambígua

⁷⁷ A projeção da “melena” – “cabellera de una persona que es abundante y larga” (DIEA) – no plural e em movimento (“se agitan”) produz uma imagem do evento da *murga*, da agrupação reunida ou mesmo desfilando nos *corsos*, a movimentação da dança representada no movimento das cabeças, dos cabelos.

⁷⁸ Aqui a representação da *murga* como evento se vincula mais especificamente à “pollera”, elemento que pode fazer parte da fantasia feminina nos desfiles dos *Centros Murga* ou *Agrupaciones Murgueras*. Ressalve-se, contudo, que o imaginário mais tradicional em torno da *murga* não remete à figura feminina e, muito menos, a essa indumentária. Possivelmente, a peça mais emblemática da indumentária *murguera* é a *levita* – uma espécie de colete, que costuma ser trajado por todos os integrantes da *murga* e conter elementos representativos para a agrupação que desfila. A outra peça mais marcante, mais que a *pollera*, seriam os *pantalones*, tradicionalmente utilizados pelos homens, que funcionam como elemento cenográfico importante na plástica da dança nos desfiles. A identidade visual da dança e da fantasia *murguera* parece ter mesmo relação com a incorporação tardia da presença feminina aos desfiles, ocorrida somente a partir dos anos 1980 (ROSSANO, 2009).

com respeito ao evento que é objeto de seu discurso. Ambígua porque, em outra passagem, a projeção de sua relação com as práticas desse evento é outra:

Sos la musa minusa que me trae inspiración
Yo te juro que no dejo mi tambor
Porque verte morocha es tan linda sensación
Sólo toco para que bailes vos

Entendemos que o verso “Yo te juro que no dejo mi tambor” projeta sobre os demais dessa estrofe um determinado efeito. Representando uma atividade do locutor, tanto o determinante no sintagma “mi tambor” como a ideia de *no dejarlo* projetam uma imagem de pertencimento. Não é como convidado que esse ser participa do evento, é como sua parte integrante. Todo o demais que se projeta no relato de si ao longo da estrofe (“sos la musa que me trae inspiración”, “verte es tan linda sensación”, “sólo toco para que bailes vos”) pode assumir, assim, um caráter de caracterização desse locutor-personagem, o que o projetaria, então, como um locutor-*murguero* ou locutor-*murguista*.

Por um lado, um ser que pede ser levado pela *murga* ao “suburbio” de onde ela nasce. Por outro, um ser que se constitui como ser integrante da *murga*. Essa é a ambiguidade da relação estabelecida entre locutor e alocutária em “Negra murguera”, a qual nos parece assumir um aspecto narrativo quando observamos em sequência as três estrofes em que o locutor passa à posição de personagem na canção:

Como un curda que despierta
Arruinado en un fuentón
Se levanta y empieza a recordar
Los sucesos ya lejanos, de la noche anterior
Una negra, polvareda y revolcón
(...)
En medio de la resaca
Intenta muy lento la murga entonar
Pero es un vago lamento
Parecido al viento que lo hace pensar
(...)
Él mientras vuelve a su casa
repara los pasos que tiene que dar
Y culpa a la borrachera
de haberse olvidado a la negra en un bar

Como se vê, nessa narrativa, que funciona à maneira de uma narrativa incidental ao tangenciar a alocução que se desenvolve nas outras estrofes, a relação entre o personagem e “la murga” – designada ao longo dessa narrativa incidental como “una negra”, “la murga” e “la negra” – é distante, onírica. O personagem presente a intensidade de algo que pode ter acontecido, mas que não é capaz de rememorar, ficando essa experiência circunscrita ao estado da embriaguez. Na lucidez, não há relação

palpável com “la murga”, há apenas a tentativa de rememoração, que se resume a “un vago lamento”.

De forma geral, vemos, então, que à instabilidade na distribuição desse ser entre os papéis de locutor e personagem em 3ª pessoa se soma a instabilidade na representação de sua relação com a entidade representada da *murga*. Esta, por sua vez, ainda que também se projete em instâncias de pessoa diferentes, não é representada de modo instável, sobretudo no que diz respeito aos traços que apontamos anteriormente, através dos quais topografia e alocutária-personagem se projetam um no outro. A caracterização da entidade da *murga* a partir de um espaço designado como “suburbio” e caracterizado, enquanto tal, por imagens de subalternidade e degradação, não é, em nenhum momento da canção, desestabilizada. Essa caracterização é, na verdade, central para a produção de um efeito de interpelação a uma memória em torno da *murga porteña* a partir da canção.

Discursos produzidos no interior da própria prática artística e carnavalesca, assim como os produzidos sobre ela, acentuam a vinculação da *murga* não apenas aos setores populares, como também a uma cultura afro-argentina e subalternizada em Buenos Aires. Salvatore Rossano localiza o surgimento da *murga* no processo de conformação dos “barrios porteños” – isso é, os bairros populares da localidade – nos anos 1920, processo a partir do qual eles teriam adquirido importância enquanto espaços sociais (ROSSANO, 2009, p. 576). Já o histórico realizado por Alicia Martín acerca do carnaval em Buenos Aires permite entender a formação das *murgas* no escopo de um processo mais amplo, iniciado desde antes:

La murga apareció en Buenos Aires como forma carnavalesca cómica y grotesca a principios del 1900, compartiendo los escenarios, llamados *corsos*, con otros conjuntos que expresaban diferentes tradiciones del festejo. Se registran, en esa época, centros gauchescos, comparsas de gauchos a caballo y sociedades de candombe propias de la tradición local junto con murgas, estudiantinas, orfeones, rondallas, tunas de tradición hispánica y comparsas, agrupaciones humorísticas, sociedades corales y filarmónicas de la tradición italiana (...). A lo largo del siglo XX, las formaciones musicales diversas y complejas se fueron simplificando hasta convertirse en formas exclusivamente rítmicas. La murga fue sumando y adaptando modalidades estéticas hasta llegar a constituir un mensaje semióticamente complejo, donde se coordinan poética, danza, música, teatralidad e iconografía.

La forma que se instala desde la década de 1940 será, con algunas variantes, el modelo tipo sobre el que baso mi descripción de las formas expresivas de las murgas porteñas. Se trata de asociaciones de variado grado de formalidad que reúnen a vecinos y parientes asentados en un territorio o barrio. (...) Desafiando proscripciones y prohibiciones, una trama casi invisible de agrupaciones, bailarines, poetas, músicos y cantores populares mantuvieron vivo el espíritu

cómico e insolente del carnaval. Actuando en calles, plazas, clubes de barrio, los protagonistas de esta historia se llaman a sí mismos *murgas* o *centro-murgas*. Los patrones folclóricos del carnaval sobrevivieron en ellas como un arte proscripto, menor. (MARTÍN, 2017, p. 208-210)

Após esse histórico, a autora descreve as práticas comuns no tipo de agrupação que se assentou em Buenos Aires, analisando também representações identitárias projetadas sobre a *murga*, passando por uma que é de nosso particular interesse. Para abordá-la, Martín parte de uma declaração que recolheu em 1999, em trabalho de campo. Daniel “Pantera” Reyes, “director y bailarín” da murga *Los Reyes del Movimiento*, do bairro de Saavedra, fala sobre a agrupação:

No somos tangueros como los de[l barrio de] Boedo, somos más candomberos. Es más, hemos aprendido con los negros a bailar murga, con familias de negros. Por eso hay mucho movimiento de cintura en Saavedra. (MARTÍN, 2017, p. 219)

Para além do que a própria declaração permite, em termos de relações interdiscursivas, com respeito à análise de “Negra murguera”, queremos acentuar o que Alicia Martín ressalta a partir da fala de Reyes:

Nuestro director analiza el origen de su danza, pero, más que una reconstrucción histórica, propone una significación identitaria y estética. Al explicar el particular baile de la murga porteña, marca además diferencias racializadas respecto de las murgas porteñas y las murgas de la vecina ciudad de Montevideo. En estos relatos, el director Pantera vincula el estilo distintivo de Saavedra con la mención a familias de negros que enseñaron el baile y el ritmo en el barrio. La influencia de estas familias en la práctica carnavalesca del barrio dejó su impronta. Esta afirmación fáctica de un pasado cercano — aprendimos a bailar con una familia de negros— es corroborada mediante un indicador: un estilo particular de baile. En el barrio de Saavedra, el legado afroargentino es asumido no solo en explicaciones acerca de la danza y la percusión, sino en el repertorio de canciones y recitados. Estamos aquí ante géneros discursivos de mayor elaboración poética, que enlazan a la murga de hoy con un legado africano. (MARTÍN, 2017, p. 219)

Abordando questão semelhante, mas partindo das representações em torno da *murga*, em especial do fazer musical e do imaginário em torno de seu instrumento-chave, *el bombo con platillo*, na sociedade portenha do século XXI, Rossano sustenta:

Todavía hacer murga es “cosa de negros” aunque ya muchos jóvenes de diferentes procedencias socio-económicas han encontrado en este medio un espacio donde expresarse artísticamente. Para algunos, además, poner el acento en la “negritud” del género se convierte en una reivindicación de un pasado ocultado o una manera de valorar unas prácticas artísticas que vienen desde “abajo”, desde el barrio, relacionadas más con el tango o el candombe que con las murgas

gaditanas. Ser negro y murguero desde este punto de vista se convierte en un lema positivo de protesta, de orgullo barrial, que abre nuevos discursos, relatos míticos y poéticas. (ROSSANO, 2012, p. 198)

Esses gestos de afirmação de uma representação identitária que vincula abertamente a prática da *murga* a um conceito de “negritud” consistem, conforme esses autores nos fazem perceber, numa operação discursiva que se assenta como tendência apenas a partir dos últimos anos do século XX e primeiros do XXI. Para além inclusive desses gestos, a própria *murga*, enquanto uma prática popular de ocupação do espaço público em Buenos Aires que se assenta como manifestação carnavalesca, esteve ao menos durante a segunda metade do século XX bastante invisibilizada e reprimida na sociedade portenha. Um dos fatos mais mencionados com respeito a essa invisibilidade e repressão, tanto nos estudos que já citamos, como em outros materiais acerca da *murga* na Argentina, tais como documentais e textos jornalísticos, consiste na abolição do feriado de carnaval durante o último período de ditadura militar no país, com o decreto 21.329, de 9 de junho de 1976. Foi apenas em 2010, no governo federal de Cristina Fernández de Kirchner, e após mais de dez anos de movimentos organizados para a reivindicação da recuperação do feriado, que a segunda e a terça-feira de carnaval voltaram a constar como dias festivos no calendário oficial argentino. Entendemos que, por mais que as *murgas* não tenham – como reivindica o próprio Daniel “Pantera” Reyes – deixado de existir, ensaiar e desfilar durante os períodos de repressão estatal, esse é realmente um dado que muito diz sobre as representações hegemônicas em torno dessa prática – entendida aqui em sua dimensão musical, carnavalesca e de agremiação civil – na sociedade argentina e, mais especificamente, portenha.

O que dá sustentação a essas representações parece ser, realmente, o caráter “negro” da *murga*. Para leva-lo em consideração é preciso considerar que este é um significante que se inscreve, na sociedade argentina, em um feixe de relações interdiscursivas nada evidente para um brasileiro. Em muito difere a memória discursiva em torno de “negro” naquele país e no nosso. A começar pelo forte processo de invisibilização de tudo o que se relaciona ao “afroargentino” em virtude de uma sistemática negação, ao longo da consolidação do Estado nacional, da própria existência do negro na conformação da sociedade argentina, em geral, e portenha, em particular. Conforme Daniel Schávelzon, foi somente a partir da redemocratização, em 1983, que o tema dos “afroargentinos” é recuperado, na esteira dos diversos esforços de recuperação de memória coletiva (SCHÁVELZON, 2004).

Em seu trabalho “‘Negros’ y ‘Blancos’ em Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales”, Alejandro Frigerio faz um interessante percurso que lhe permite, a nosso ver de maneira sólida, sustentar como o funcionamento histórico das categorias raciais na sociedade portenha incide sobre a construção de uma categoria de “negro” – utilizada sempre pelo autor entre aspas – a partir da qual se produz um deslocamento da ênfase em características raciais para a ênfase em características sociais. Após descrever um processo, iniciado ainda no XIX mas que se acentua no século XX, a partir do qual um número cada vez mais reduzidos de traços fenotípicos denotam, nos discursos portenhos, a ascendência africana, Frigerio irá sustentar como a partir dos anos 1940 o sistema de categorizações raciais da cidade de Buenos Aires tem um novo desenvolvimento com o surgimento da categoria de “los cabecitas negras”. A respeito dela, dirá:

Ciertamente que cuando el mote fue acuñado, en la década del 40, era un insulto precisamente por sus connotaciones raciales. Sugiero que la sociedad porteña de los años 40 y 50 estaba muy preocupada por construir y mantener su blanquedad (...). El sucesivo desplazamiento que se produce en el énfasis de las características raciales a las sociales de los “negros” (cabecitas) es principalmente un intento por negar: a) el prejuicio racial y b) la continuada presencia de Otros raciales en una ciudad blanca -que pasarían así a ser tan sólo Otros culturales o sociales. (FRIGERIO, 2006, p. 12)

Assim, o autor sustentará a proposição de que a categoria de “negro” (“cabecitas”) advém de uma reaplicação, para outro grupo social e em outro momento histórico, do “esquema cognitivo” que funcionava na categorização da população subalterna da Buenos Aires de fins do século XIX e inícios do XX, a partir do qual “ser blanco” e “ser negro” projetavam a “subalternidad, asimetría y oposición” não apenas entre grupos sociais, mas “casi entre estados diferentes del ser” (p. 13-14). A argumentação de Frigerio acerca da relevância que mantêm nos discursos sobre raça na sociedade portenha os “modelos explicativos y los valores que los rigen” (p. 17), independente do quão implícitos sejam, encontra suporte, ainda, na análise da evidenciação de uma importância oculta da dimensão da raça, na desigualdade social, sob o contexto de fenômenos desatados pela crise nos primeiros anos do século XXI na Argentina que, o autor ironicamente comenta, “parece estar haciendo tambalear la certeza de nuestra blanquedad” (p. 18).

A nosso ver, o proposto por Frigerio em relação ao funcionamento discursivo da categoria “negro” na sociedade portenha pode ser visualizado sob outros regimes de discursividade quando Pablo Semán e Pablo Vila trabalham as “percepciones relativas al

gusto musical de los jóvenes en la Argentina” también no contexto de reformas neoliberales e correlativo incremento de la desigualdad social. Entendemos que el colocado por los autores en una comparación entre “rock” e *cumbia* en el interior de esas percepciones puede ser transpuesto a lo que estamos buscando identificar en funcionamiento en el interior de la canción “Negra murguera”, con relación a la representación de la *murga* en una locución demarcada contradictoriamente como interna e externa a ella. Veamos la argumentación, entonces, de los autores:

En relación con el uso de la categoría “negros” se detecta la convivencia de tendencias contradictorias. Y es que los usos hegemónicos/estigmatizantes no son sólo los de las clases altas, las clases medias o los medios de comunicación: en las clases populares y en las *medias* los rockeros utilizan el calificativo “negros” en sentidos ora estigmatizantes (descalificando el gusto cumbiero), ora contraestigmatizantes (reivindicando el carácter plebeyo), como lo muestra el trabajo de Garriga Zucal.

En tanto esto último sucede, la *cumbia* y el rock significan un desafío, una irrupción, que habla, al mismo tiempo, de como los usos estigmatizantes pueden ser hegemónicos y convivir simultáneamente con usos alternativos de las mismas interpelaciones (que, en realidad, dejan de ser las mismas, ya que se connotan en un discurso que es radicalmente diferente al hegemónico) lo que muestra, una disputa en la línea de producción/alteración de un régimen de hegemonía. Los “negros” brutales, peligrosos, ilegales, vagos, faltos de sensibilidad pasan a ser en este discurso transversal a los “géneros”, víctimas y aún héroes de un porvenir superador (como sujeto revolucionario) o como un protagonista central del antagonismo social (como participantes de una ilegalidad reparadora a lo Robin Hood) o simplemente como portadores de una estética que se propone superior desde un punto de vista diferente. Desde esta perspectiva contraestigmatizadora los “negros” se oponen, en general, a los “caretas” que son aquellos que según el imaginario común al rock y la *cumbia* se comportan moderadamente, sin recurrir a drogas, sin transgredir ninguna regla legal o consuetudinaria y parecen tener una situación económica holgada a los ojos de los más pobres. (SEMÁN; VILA, 2008, s/p)

Más adelante, sustentarán aún:

El rock que oponía al carácter “careda” la “locura” y la poesía frente a la rutina y el convencionalismo, comenzó a agregar desde los años 90 hasta la actualidad, lo que podríamos denominar como “negrura social” al conjunto de valores reivindicables. La *cumbia*, que en sus orígenes no tenía más declaraciones de compromiso con los pobres que la exhibición de su raíz social, asume ahora esa raíz en el marco de un antagonismo del que la propia *cumbia* es no sólo parte sino, también, ariete. En esto consiste el desplazamiento que se puede discernir a través de los usos actuales de las categorías negro y careta en los dos “géneros” musicales: en los últimos lustros la combatividad cultural del rock se ha vuelto más social que nunca, y la disonancia con que aparece la *cumbia* a los ojos de las clases medias resulta en parte del hecho de que la *cumbia* se asume conscientemente combativa y cuestionadora desde una perspectiva que a los ojos de esas clases medias más que

revolucionaria es revulsiva (ya que supuestamente no proyectan más cambios que el cambio de estatuto de legitimidad para sus prácticas - mucho más desviadas que la desviación clasemediera de “drogas, sexo y rocanroll”). (SEMÁN; VILA, 2008, s/p)

Neste ponto, após uma longa digressão que nos permitiu melhor contextualizar de que maneira *murga* e “negro” podem funcionar no interdiscurso, nos parece possível retomar a análise de “Negra murguera”. É a partir dos diversos feixes de relações interdiscursivas, pelos quais pudemos transitar nessa digressão, que se pode sustentar a existência, na canção de BV, de um gesto de interpelação a uma memória em torno da *murga*. Nesse sentido, parece-nos possível atribuir, no interior desse gesto, um papel articulador à irrupção de determinados significantes no intradiscurso: “suburbio”, “raza”, “murguera” e “negra”. A relação entre *murga*, subalternidade e “negrura”, que funciona na memória discursiva, se textualiza na canção muito em função desses significantes e sua articulação no intradiscurso. Note-se, inclusive, a esse respeito, como a estrutura pleonástica da designação “murga murguera”, utilizada em certos momentos da canção, pode, a partir dessas relações interdiscursivas, sustentar efeitos de sentido mais específicos do que um primeiro olhar poderia supor.

Retomemos, então, uma pergunta lançada páginas atrás, acerca ainda de “Murguita del sur”: que efeito de sentido pode produzir que uma elegia a “todos aquellos roqueros que tuvieron la desgracia de morirse antes de ser conocidos” seja construída a partir da *murga*?

Em vista do que trabalhamos a partir de “Negra murguera”, e considerando que esta é uma homenagem dirigida ao *underground* do “rock nacional”, parece-nos possível sustentar como uma hipótese explicativa o funcionamento de determinado implícito. Um implícito de contiguidade entre este segmento do campo do “rock”⁷⁹ e uma manifestação da cultura popular argentina como a *murga*, em “su carácter subterráneo, su operación culturalmente desestabilizadora, su nomádico trabajo de zapa que hace fluir el sistema cultural y fisura las regulaciones sociales” (MINELLI, 2006, p. 133 Apud FANJUL, 2013c, p. 5). Pode-se apontar, ainda, como essa contiguidade se relaciona também ao *underground* e a *murga* enquanto práticas ou manifestações artísticas invisibilizadas, com risco de esquecimento.

⁷⁹ Sendo interessante notar que na fala de Cordera há uma referência a Jim Morrison, o que supõe um discurso não limitado apenas ao *underground* argentino, mas abrindo-se a outras referencialidades a partir da noção de reconhecimento póstumo. No caso de Morrison, sequer é possível sustentar que não teve fama em vida, dado o sucesso midiático da agrupação liderada por ele, o The Doors. Isso permite indagar sobre os sentidos de reconhecimento que estão funcionando nessa declaração.

Nesse sentido, gostaríamos de enfatizar algo a respeito do contexto em que se produz esse efeito de paralelismo, criado não apenas no interior de “Murguita del sur”, mas também a partir de um meta discurso sobre a canção em uma apresentação ao vivo. Estamos nos referindo a um discurso que circula da metade final dos anos 1990 para o início dos 2000. Em tal momento, tanto o *underground*, como subcampo do “rock argentino”, já passou por processos de mediação certamente relacionáveis a fenômenos massivos como a banda Patricio Rey y los Redonditos de Ricota; como, a *murga*, por um processo crescente de institucionalização, iniciado no período de redemocratização do país (segunda metade dos anos 1980) e que, para os anos 2000, já se encontra em estágio avançado.

Ao pontuarmos esse comentário, estamos buscando demarcar um aspecto que nos parece relacionável a uma cena descrita por Maria Eugenia Domínguez:

Desde mediados de los años 80, muchos músicos jóvenes de la ciudad de Buenos Aires vienen incorporando de forma creciente en sus canciones la sonoridad candombera afrouruguaya, y del candombe argentino (o candombe guariló) en obras difundidas como canción popular urbana, tango, milonga y rock en la ciudad. Desde mediados de los años 80, muchos músicos jóvenes de la ciudad de Buenos Aires vienen incorporando de forma creciente en sus canciones la sonoridad candombera afrouruguaya, y del candombe argentino (o candombe guariló) en obras difundidas como canción popular urbana, tango, milonga y rock en la ciudad. Al mismo tiempo, algunas murgas y ‘murgas en banda’ comenzaron a grabar sus canciones, editando CDs de ‘murga canción’, que aproximan ese género porteño al tango y a la milonga, al rock, al candombe –uruguayo y argentino- y en algunos casos, a la sonoridad de la murga uruguaya, principalmente a través de los arreglos vocales. La murga uruguaya también se está haciendo escuchar en los arreglos de algunas bandas de rock, o ‘rock rioplatense’, como se define localmente esa tendencia. Esta actualización de géneros considerados ‘tradicionales’ ocurre, en algunos casos, por medio de la actividad musical de jóvenes ligados al universo del rock, siendo entendida como un encuentro entre éste y las tradiciones del candombe y la murga, la milonga y el tango. (DOMÍNGUEZ, 2008, s/p)

Entendemos que nessa descrição importantes elementos que compõem as condições de produção de um discurso de BV sobre a *murga* são relevados. É a partir de sua consideração que podemos compreender que a construção da *murga* como objeto discursivo na produção musical da agrupação como parte de um interdiscurso de época e muito vinculado a determinados processos político-culturais da redemocratização argentina.

5.4. A projeção de uma locução e alocução na metalinguagem sobre o fazer criativo

Como anunciamos na introdução desta segunda parte da tese, a projeção de uma locução e alocução na metalinguagem sobre o fazer criativo foi uma questão à qual nos levou a reflexão sobre a construção do fazer criativo/musical como objeto discursivo, tanto em CS(NZ) como em BV, uma vez que era fortemente convocada nos meta discursos aos quais nos dedicamos em ambos os casos. No da agrupação argentina, decidimos especificar tal problemática a partir da atenção a uma canção, especificamente: “Murga de la limousine”. Essa opção se deveu ao reconhecimento de que tanto a sua análise como colocá-la em relação com determinados enunciados metadiscursivos se mostrava um caminho muito esclarecedor de determinados funcionamentos discursivos, especialmente contrastantes com os que analisamos em CS(NZ).

A materialidade textual de “Murga de la Limousine” apresenta dois segmentos narrativos, que constroem entre si uma mesma trama: a saga do protagonista, que tem na designação “la caravana” sua representação mais abarcadora, em sua incursão por determinado espaço. O primeiro desses segmentos, a primeira e a segunda estrofes da canção, narra a formação da caravana:

Hay veinte crotos en la enorme limousine
ensardinados, van cantando porque sí
Nadie comprende quién los trajo hasta aquí,
por las calles de Miami es la gente más feliz

La caravana fue creciendo, es un festín,
Los Decadentes aportaron un misil
Y hay un Guevara acá, a la vuelta, pa' seguir
van cayendo los borrachos y ya pica la nariz

O segundo segmento narrativo, que se desenvolve entre a terceira e a quinta estrofes, relata a passagem que essa caravana faz da glória à humilhação no espaço em que incursiona, sendo tal narrativa sustentada inclusive por um comentário sobre a refração da “caravana” à glória em vista de características próprias:

Joe Carollo nos otorga una mención
¡El 29 es el día de Bersuit!
Es muy graciosa semejante distinción,
si, al final, quedás mirando rayas de televisor

Mire, Mister Joe, ¡qué ironía!
estos van en limusina y no tienen pa' morfar [Ni pa' morfar]
ahora se quedaron en la vía
persiguiendo a alguna mina
¡y ni hablemos de mojar!

Justo esa noche el más croto se zarpó
volvió muy loco...;ni las llaves embocó!
saltó la reja, y enganchose el pantalón
rebotó en una palmera y en pelotas se quedó

Ao colocarmos atenção à designação do personagem protagonista ao longo desses segmentos narrativos, notamos que existe um traço recorrente entre diversas formas que o referem: a não-individualidade. Esse traço assume, por um lado, o viés de coletividade em diversas formulações: na própria característica semântica de “la caravana”; na quantificação em “veinte crotos” e no plural “los Decadentes”; pela irrupção da 1ª pessoa plural em “Joe Carollo *nos* otorga una mención”; e ainda pela atuação da designação metonímica, tanto em “los borrachos”, na 2ª estrofe – que se abre ao implícito de que “van cayendo de la caravana los borrachos” – como no superlativo quantitativo “el más croto”, que protagoniza a cena de vexame na quarta estrofe. Por outro lado, a não-individualidade toma a forma de inespecificidade ou generalidade, em: “la gente” (“por las calles de Miami es la gente más feliz”) e no uso de uma 2ª pessoa generalizante em “si, al final, quedás mirando rayas de televisor”.

Mesmo quando irrompe nessa cadeia correferencial um nome próprio, “Guevara”, se retira dessa figura seu traço de individualidade. Na formulação “hay un Guevara acá, a la vuelta, pa’ seguir”, o artigo indefinido “un” pode ser tomado como indício de que “Guevara” é uma evocação menos ao indivíduo Ernesto, *el Che*, Guevara e mais uma espécie de categorização. Delinear-se-ia um efeito metonímico: “un Guevara” – “un argentino”, que pode ser pensado em função de certo traço de especificidade atribuído à categoria “argentino” nessa metonímia. É importante considerar como a menção a “Guevara” funciona numa oposição à de “Joe Carollo”, no segundo segmento narrativo – e sobre a qual nos deteremos adiante. Além disso, é preciso atentar ao fato de que a reunião de “un Guevara” à composição de “la caravana” se relata numa coordenação com a narração de que “los Decadentes ya aportaron un misil”, fazendo funcionar outros aspectos da memória discursiva em torno da figura de Che Guevara⁸⁰.

De igual maneira, a atenção à questão da designação do protagonista ao longo dos segmentos narrativos nos ajuda a evidenciar que a irrupção de outro nome próprio, “Bersuit”, não opera um efeito de encerramento da caracterização desse personagem

⁸⁰ Por mais que “un Guevara” possa funcionar como efeito metonímico quanto à categoria “argentino”, tanto a oposição à figura de Joe Carollo, como a irrupção do significante “misil” levam a uma associação entre a figura de Guevara e Cuba, seu papel como líder do governo cubano. É interessante, então, pensar nos efeitos que essa associação produz sobre o valor metonímico de “un Guevara” na construção do sentido de *argentinidad* na narrativa da canção.

protagonista como a banda Bersuit Vergarabat. Pelo contrário, todos os aspectos no paradigma de designação levam à abertura dessa caracterização a um coletivo e a uma generalização. Contudo, os nomes próprios que se enunciam (Bersuit, Guevara e los Decadentes, em referência a outra banda argentina “Los Auténticos Decadentes”), em conjunto com a inscrição de determinados itens léxicos à variedade coloquial contemporânea do espanhol argentino e à memória do lunfardo – ao qual voltaremos adiante –, operam uma especificação da coletividade e generalidade que determinam o protagonista da narrativa que compõe a canção: a especificidade do traço + *argentino*.

Esse traço incide inclusive na determinação do espaço nos segmentos narrativos da canção. Como já apontamos, neles se narra a saga desse protagonista que poderíamos caracterizar como “la caravana argentina” em sua incursão por um certo espaço, o qual é determinado no discurso como os Estados Unidos e, mais especificamente, Miami. A cidade está referida abertamente em “por las calles de Miami es la gente más feliz”, mas também é recortada por elementos que caracterizam o espaço na narrativa quanto: à paisagem física (“una palmera”); à paisagem sócio-econômica (“la enorme limousine” e “la reja”); e, com a intervenção de Joe Carollo como personagem da narrativa, à paisagem sócio-política da cidade de Miami⁸¹.

Entretanto, não é nesses aspectos que o traço + *argentino* incide na caracterização do espaço, mas, na realidade, em uma formulação que nos leva a considerar mais propriamente a cenografia enunciativa da canção. Trata-se do verso “Nadie comprende quién los trajo *hasta aquí*”, onde a locução adverbial destacada não constitui apenas um elemento dêitico que localiza a enunciação no interior do espaço de Miami, como deixa ainda marcas de que essa localização é fruto de um deslocamento. Sobretudo por ser formulada em “traerlos hasta aquí” – e no interior de um comentário sobre a incompreensão em torno desse transporte, dessa visita – a locução consiste no elemento

⁸¹ Joe Carollo é um político que faz parte de um grupo social que se conhece nos Estados Unidos como *cuban-americans*. Nascido em Caibarién, Província de Santa Clara, Carollo vem de uma das famílias que, após a Revolução de 1959, envia seus filhos aos Estados Unidos por medo de que fossem “doutrinados” pelo comunismo; crianças que ficaram conhecidas nos EUA como “Pedro Pan kids”. Carollo esteve sob o comando da cidade de Miami de 1996 a 2001 e sua gestão esteve marcada por diversos episódios de grande repercussão na mídia. O mais famoso, de repercussão internacional forte, foi o caso de Elián González, menino que foi resgatado numa praia da costa de Miami por pescadores, após sua mãe ter morrido na travessia em balsa, a partir de Cuba, e que passou a ser objeto de uma disputa não apenas judicial, mas também política acerca de seu futuro: se deveria permanecer nos Estados Unidos ou voltar a Cuba, onde estava o seu pai. Artigos como “Joe Carollo, still crazy” (THE ECONOMIST, 2000) indicam que, a partir da visão liberal, as políticas implementadas por Carollo intensificaram as tensões étnicas numa das maiores cidades com grande contingente de população imigrante dos Estados Unidos, principalmente porque teriam reforçado uma polarização entre cubanos e não-cubanos, desatendendo inclusive outros grupos étnicos minorizados no contexto norte-americano.

material que institui o protagonista “la caravana” como *ser argentino incursionando no espaço norte-americano*.

Esses aspectos dos segmentos narrativos da canção são essenciais para a interpretação do segmento comentativo que a constitui, a estrofe que, por sua repetibilidade, pode ser considerada o refrão de “Murga de la Limousine”:

Y, aunque esta rola no te suene a rock and roll inglés,
yo te chamuyo mi lunfardo del revés
Porque a este hielo hoy le pongo el corazón
¡El velorio americano que se banque esta explosión!

Inscrevendo-se como comentário metadiscursivo, essa estrofe projeta uma determinada imagem de locutor-*cantautor*⁸² que se enraíza e, ao mesmo tempo, produz efeitos sobre a constituição do personagem que vínhamos interpretando como protagonista dos segmentos narrativos: “la caravana argentina”. A metadiscursividade do comentário não se deve apenas à menção ou alusão a gêneros musicais (o “rock and roll inglés” e o tango em “yo te chamuyo mi lunfardo del revés”), mas ao gesto de auto-representação em “aunque *esta rola* no te suene a rock...”⁸³. Pelos funcionamentos da língua espanhola, o demonstrativo “esta” remete o dito inequivocamente à canção que se está cantando/escutando. Instaura-se, assim, uma cena na qual um locutor-*cantautor* entra em diálogo com um alocutário-ouvinte tendo como tema a própria canção, o próprio fazer criativo/musical que se está empreendendo, na dimensão da fala, e do qual se está disfrutando, na dimensão da escuta.

Nesse comentário metadiscursivo, se desenvolverá um jogo de oposições semânticas: “rock and roll inglés” vs. “mi lunfardo del revés”, “este hielo” vs. “el corazón”, “el velorio americano” vs. “esta explosión”. Os segundos termos dessas oposições dizem respeito à representação do locutor-*cantautor* e fazem funcionar determinadas zonas de memória discursiva. A formulação “yo te chamuyo mi lunfardo del revés” estabelece uma clara relação interdiscursiva com o tango, conforme já havíamos sugerido antes. Além de irromper o próprio significante “lunfardo”, o “chamuyar al revés” constitui num dizer que marcadamente se relaciona não apenas à constituição do tango enquanto gênero identificado com a pátria argentina, como vinculado ainda, especificamente, a um dos mais emblemáticos seres representados nesse

⁸² Estamos aqui nos valendo de um significante da língua espanhola porque condensa algo que em português precisaria ser formulado como “cantor e compositor”.

⁸³ Em espanhol, inclusive na variedade argentina, “rola” significaria o mesmo que “faixa” ou “canção”/“música” em português brasileiro.

gênero, o *compadrito*. Outros aspectos do que poderíamos denominar como interdiscurso do tango funcionam na formulação “a este hielo hoy le pongo el corazón”, na qual o locutor-*cantautor* se representa como dotado de sentimento e coragem e os investe contra uma realidade que encontra fria.

Consideradas essas relações interdiscursivas, atentamos ao que mais nos interessa trabalhar no comentário metadiscursivo que constitui o refrão, isso é, a estrutura e seus efeitos de sentido nos versos iniciais:

Y, aunque esta rola no te suene a rock and roll inglés,
yo te chamuyo mi lunfardo del revés

Oswald Ducrot entende o tipo de formulação que se dá entre esses versos como um ato de linguagem enquanto concessão: um ato de deixar-se ouvir um enunciador do qual o próprio enunciador se distancia (DUCROT, 1986). Neste caso, esse ato de linguagem efetivamente corresponde a uma configuração enunciativa, uma vez que os distintos enunciadores que falam na formulação não apenas se constituem como duas diferentes instâncias de pessoas, como há ainda a correlação entre o próprio enunciador e uma primeira pessoa (“yo te chamuyo *mi* lunfardo...”), e entre o enunciador do qual este se distancia e uma segunda pessoa (“te suene...”, “yo te chamuyo...”). Devido ao valor contrastivo do pronome sujeito na língua espanhola, sua irrupção em “yo te chamuyo...” determina também, ao lado da construção com “aunque”, o valor de concessão dessa formulação.

As construções concessivas se caracterizam pelo jogo entre enunciados que apontam para conclusões opostas. Sua incompatibilidade, desse ponto de vista, teria razão em preferências conhecidas ou habituais entre locutor e interlocutor, ou coerentes com o sentido comum (GARCÍA, 1999). De um ponto de vista discursivo, podemos sustentar que o que funciona para que se dê a oposição e a contra-expectativa entre as formulações encaixadas sob uma estrutura concessiva é o pré-construído. Em um enunciado como “Mesmo que eu seja perseguida, não deixarei de me posicionar”, para que se produza em seu contexto de produção o efeito de contra-expectativa, é preciso que funcionem zonas do interdiscurso a partir das quais se entenda que a perseguição enunciada representa um risco; tão alto que, diante dele, o mais seguro seria não se posicionar, isso é, não se posicionar seria o esperável. Essa relação com o já-dito que permite a leitura da concessiva funciona sob o efeito de anterioridade e o sentido que parece ser produzido por uma estrutura, por determinado arranjo textual, somente intervém porque intervém uma memória discursiva.

Nesse sentido, perguntamos: que pré-construído pode estar funcionando nos versos que destacamos? A partir de que zona do interdiscurso a formulação “aunque esta rola no te suene a rock and roll inglés” pode funcionar como enunciado contrário a “expectativas naturais”? E, de que maneira essa formulação aponta a uma conclusão oposta a “yo te chamuyo mi lunfardo del revés”? Acreditamos que tais indagações requerem uma maior atenção a essa última formulação e uma abordagem aos aspectos da materialidade musical e performática da canção.

O segundo verso que nos concerne, a apódose da construção concessiva que se estrutura entre os dois primeiros versos do refrão, não apenas traz o significante “lunfardo” como consiste, ele mesmo, numa formulação própria desse repertório léxico. Compondo esse repertório, “chamuyar” ou “chamullar” pode significar desde a simples ação de conversar, até a de falar confidencialmente ou buscar convencer uma pessoa com palavras (DICCIONARIO LUNFARDO). Já “al revés”, que também se formula como “al vesre”, traz a memória do procedimento de inverter as sílabas das palavras (“colo” para “loco”, “gotán” para “tango” etc.), característico do lunfardo. Para além disso, como já apontamos antes, o “chamuyar” e, especialmente, o “chamuyar al revés”, fazem funcionar uma memória do tango e, especificamente, da figura do *compadrito*.

Andreia Menezes, por exemplo, ao analisar o tango “Mamá, yo quiero un novio” (Ramón Collazo e Roberto Fontaina – 1928), onde uma locutora trabalhadora descreve o tipo de homem que gostaria de ter em sua companhia, considera o atributo de saber “el chamuyo al revés”, em conjunto com outros, um traço da caracterização do homem projetado pela locutora como um *compadrito*, sendo ele descrito como conquistador a partir desse atributo. Conforme a análise de Menezes evidencia, a caracterização do *compadrito* se realiza na canção por meio de uma oposição dessa figura, positivada e idealizada como parte do passado, à do homem elegante, educado e de falar sentimental que se aproxima da figura dos *niños bien*. Tal oposição supõe uma diferença de classe social, estando o *compadrito* vinculado a classes pobres e inclusive à marginalidade, enquanto a outra figura se vincula a classes mais ricas (MENEZES, 2017, p. 185-87). Com esse exemplo, buscamos especificar um pouco melhor as relações interdiscursivas que funcionam na formulação “yo te chamuyo mi lunfardo del revés” em “Murga de la limousine”, tratando de evidenciar que o locutor que ela projeta é um locutor altamente identificado com a figura do *compadrito*, a qual, por sua vez, remete a um determinado lugar social de dizer.

Levando em consideração essas relações interdiscursivas, atentemos agora a outros aspectos da formulação “chamuyar mi lunfardo del revés”. Nela, a determinação de “lunfardo” pelo possessivo “mi” acentua o traço de identificação do locutor com um modo de falar específico em sua vinculação histórica a uma territorialidade – na passagem do século XIX ao XX, especificamente Buenos Aires e, com o decorrer do século XX, a Argentina – e a um lugar social – até as primeiras décadas do século XX, atrelado a classes sociais baixas e inclusive à marginalidade, e, com o decorrer do século XX, entendido como registro de fala coloquial.

Além disso, nos interessa pensar os efeitos de sentido que a irrupção da locução “del revés” produz. Como já apontamos, essa irrupção é um dos elementos da inscrição do enunciado a certas zonas do interdiscurso, o já-dito no campo do tango e, ainda, sobre o lunfardo para além desse campo. Entretanto, há aspectos intradiscursivos que nos fazem ler nessa formulação a produção de outros efeitos de sentido. Esses aspectos consistem no deslizamento entre o “chamuyo al revés” (que irrompia na caracterização do *compadrito* no tango das primeiras décadas do século XX) e “yo te chamuyo mi lunfardo del revés”. Ele se dá tanto pelo desmanche da fixidez da expressão, com a interposição de outros elementos entre os núcleos “chamuyo”/ “chamuyar” e “revés”, como pelo uso da preposição “de” no lugar de “a”. Esse deslizamento supõe, inclusive, a equivocidade do ancoramento dessa locução: “del revés” qualifica a ação de “chamuyar” ou o substantivo “lunfardo”?

Tanto o deslizamento como essa equivocidade abrem, a nosso ver, a possibilidade de inscrição de diversos sentidos à formulação. Ao considerarmos – por incidência das relações interdiscursivas que já apontamos – o ancoramento da locução “del revés” no verbo “chamuyar”, se inscreve a essa ação um sentido de contragolpe que se empreenderia numa situação adversa. Já o ancoramento no substantivo “lunfardo” – na sintaxe da formulação mais evidente até, pelo posicionamento da locução –, inscreveria os sentidos de “lunfardo de la desgracia” o “lunfardo del contratiempo”, os quais atuariam na direção de relações intersequenciais no interior do álbum *La argentinidad al palo*, em que a canção é lançada, que tem como um de seus principais objetos discursivos a crise de 2001 na Argentina. Além disso, uma vez que “del revés” se abre também ao sentido de “do outro lado do que você está”, o lunfardo pode se projetar, nessa locução, a partir de outro efeito de sentido: *aquilo que é próprio do outro lado da sociedade*. A inscrição desses efeitos de sentido nos parece permitir a leitura de que a formulação “yo te chamuyo

mi lunfardo del revés” em “Murga de la limousine” promove um jogo entre atualidade e memória.

A consideração das condições de enunciabilidade dos versos que encabeçam numa estrutura concessiva o refrão da canção, depende, por um lado, dos aspectos inter e intradiscursivos que levantamos até aqui. Contudo, por outro, depende também, a nosso ver, da consideração de aspectos da materialidade musical da canção.

Ao longo do volume *Lo que se es* do álbum *La argentinidad al palo*, três canções se destacam das demais quanto à sua musicalidade por realizarem trânsitos mais marcados com padrões e práticas que viriam “de fora” das sonoridades mais vinculadas a gêneros do rock, que predominam no álbum. Uma dessas canções é, justamente, “Murga de la limousine”.

No jogo que se estabelece entre a percussão, a performance vocal e a instrumentação da guitarra e do baixo elétricos, a canção se torna realmente uma espécie de “murga-rock”. A musicalidade típica da “murga” é evocada por características próprias do gênero tanto na percussão que, apesar de feita com a própria bateria, imita claramente os padrões do “bombo de platillo”, como na performance, que assume a forma de coros em determinados momentos da canção. Em contrapartida, os padrões rítmicos e melódicos empregados principalmente na guitarra elétrica imprimem uma sonoridade mais própria ao rock, e não apenas como um “pan-genérico”, uma vez que se inscreve uma sonoridade que se pode vincular mais especificamente ao chamado “country”, sobretudo durante a primeira ocorrência do refrão e no solo que se faz no intervalo entre a terceira e a quarta estrofes.

Acreditamos que esses aspectos da materialidade musical e performática da canção têm ressonância em sua materialidade textual nos versos em que estamos centrando nossa análise neste momento: “Y aunque esta rola no te suene a rock and roll inglés / yo te chamuyo mi lunfardo del revés”.

Resta-nos, então, voltar às perguntas antes lançadas, em torno dos implícitos que permitem a legibilidade dessa estrutura concessiva. Desde os elementos inter e intradiscursivos cujo funcionamento analisamos na formulação “yo te chamuyo mi lunfardo del revés” até a materialidade musical e performática da canção, tudo o que apontamos até aqui funciona nessa estrutura sob o efeito de pré-construído. Há, contudo, alguma relação entre essas e outras transversalidades para que o efeito de contraexpectativa dessa concessão se produza.

Dada a incidência de uma memória discursiva do tango, do *compadrito* e de seus papéis na construção do *ser nacional* argentino, a oposição “rock and roll inglés” vs. “lunfardo del revés” é possível. Justamente por ser possível em termos discursivos tal oposição, pode parecer opaca a incompatibilidade entre o fato de “que esta rola *no* te suene a rock and roll inglés” e o de que “yo te chamuyo mi lunfardo del revés”. Entretanto, o pré-construído que permite a legibilidade dessa estrutura concessiva faz funcionar, sim, essa oposição (“rock and roll inglés” vs. “chamuyar mi lunfardo del revés”), mas em outra direção argumentativa. Não parecem ser os gêneros musicais em si (rock vs. tango) o que se evoca nessa oposição, mas a projeção de uma legitimidade em torno de dizeres. A incompatibilidade se dá entre a efetivação de um gesto de expressividade e a não adequação a formas legitimadas, ao menos para um alocutorário-ouvinte para quem “sonar a rock and roll inglés” pode ser visto como condição para que a expressão não apenas se realize, mas faça efeito sobre seu público (se recordamos que “chamuyar” é mobilizado no sentido de “convencer alguém”), o que permite também identificar, nesse alocutário-ouvinte, e de modo geral na 2ª pessoa, a tradição musical que está sendo desafiada.

Haveria, nesse sentido, colinearidade entre esse pré-construído e o verso “Nadie comprende quién los trajo hasta aquí”, se consideramos que o lugar de dizer ocupado pelo “yo” na concessão que encabeça o refrão é paralelo ao ocupado pelo personagem-protagonista da caravana argentina no verso citado (enunciado aí sob a forma de uma 3ª pessoa plural – “los”), assim como o lugar ocupado pela 2ª pessoa no refrão e “nadie” em tal verso.

Diferentemente do que ocorre nos segmentos narrativos, onde a oposição se dá entre diferentes situações experimentadas pelo mesmo personagem (a caravana argentina em Miami, que experimenta tanto a glória como a humilhação), no segmento comentativo da canção a oposição entre personagens/lugares é central. Ela se dá não apenas pela irrupção de itens léxicos que podem ser remetidos a campos semânticos opostos (“hielo” vs. “corazón”, “velorio” vs. “explosión”), como também pela incidência de memórias discursivas distintas e, ainda, pela sintaxe. Nesse nível, a oposição se dá na estrutura concessiva de que já nos ocupamos, mas também no paralelismo entre o terceiro e o quarto versos, produzido tanto pela distribuição dos itens pertencentes a campos semânticos opostos (“hielo” / “velorio” vs. “corazón” / “explosión”, havendo a ênfase de um aspecto prosódico nesse caso, com a rima), como pela estrutura de tematização, recorrente entre os versos. A distribuição dos itens nessas oposições é correlativa à sua

inscrição na caracterização dos campos em oposição: o anglo-saxão (representado nos primeiros itens enunciados) e o argentino (representado nos segundos).

Quando pensamos na configuração desses campos ao longo de toda a canção, fica claro que o anglo-saxão se constitui mormente a partir da projeção do espaço representado, enquanto o argentino se constitui na construção do personagem da caravana (em todas as suas determinações, coletivas ou metonímicas). Além disso, a construção desse personagem é marcada por um maior grau de determinação, em comparação com a do espaço. Nos segmentos narrativos, o personagem é determinado de diversas formas: são “crotos”, “van cantando porque sí”, são “la gente más feliz”, “un festín”, “un Guevara”, “borrachos”, para eles “ya pica la nariz”, recebem “una mención” e acabam “mirando rayas de televisor”, “van en limusina y no tienen pa’ morfar”, terminam “en la vía”; além daquilo que se deriva de narrativas como “los Decadentes ya aportaron un misil” e toda a última estrofe (marcada pelos sentidos de “zarparse”, estar “muy loco” e “quedarse en pelotas”). No segmento comentativo, a personagem se desliza de uma terceira a uma primeira pessoa, que tem seus traços determinados em predicados nos quais é participante: “yo te chamuyo mi lunfardo del revés” e “A este hielo hoy le pongo el corazón” e que se caracterizam por um valor contrastivo (dado pelo uso do pronome sujeito no primeiro caso e pela estrutura de tematização do complemento indireto no segundo). Em compensação, o espaço é determinado ao longo da canção através de poucos elementos: “limousine” / “limusina”, “las calles de Miami”, “el velorio americano”, “la reja”, “una palmera” e a menção a Joe Carollo (nomeado também como “Mister Joe”).

Acima de tudo, é interessante notar como a partir da determinação de cada campo – personagem num caso, espaço no outro – se constroem suas caracterizações. A caravana argentina se alinha, principalmente, aos sentidos de: êxtase (nas imagens de alegria, festejo e consumo de drogas), combatividade (sobretudo na segunda estrofe) e fracasso (prenunciado desde a qualificação “crotos” e evidente no relato da terceira à quinta estrofe). O espaço em que a personagem da caravana incursiona é caracterizado, por sua vez, como um espaço de riqueza (“limousine”, “reja”, “palmera”).

Tais caracterizações, em conjunto com o que já desenvolvemos até aqui, nos leva a atribuir ao verso “¡El velorio americano, que se banque esta explosión!” um lugar de centralidade na canção “Murga de la limousine”. A “explosión”, podendo reunir sem síntese os sentidos de êxtase, combatividade e fracasso, é formulada como aquilo que

representa no contexto “americano”, implicitamente *norte-americano*, algum tipo de desafio.

Nesse sentido, nos parece possível a proposição de que se estabelecem relações interdiscursivas entre essa canção e ditos dos integrantes de Bersuit Vergarabat ao longo de um documentário promocional de álbum anterior, *Hijos del culo*, do ano de 2000⁸⁴. A declaração que mais nos interessa trabalhar corresponde a um discurso de Gustavo Cordera (nesse momento, vocalista e principal letrista da banda) captado em uma apresentação ao vivo e incluído no documentário. Aparentemente, trata-se de uma introdução às canções do álbum, que serão executadas no show:

Nace una nueva especie que se nutre del barro. A pesar de vivir en el culo del mundo, a pesar de eso. Este virus, esta bacteria nace en Argentina en forma de psicópatas y estas son las historias que cuentan los psicópatas que son mucho más interesantes que aquellos que forman parte del Primer Mundo.

Vemos que aqui também o fazer criativo é objeto de discurso, formulado no gesto de referência ao próprio show, às próprias músicas que serão executadas: “estas son las historias que cuentan los psicópatas”. No comentário metadiscursivo, criam-se duas cadeias correferenciais. A través de uma, se designa o participante das “historias”: “nueva especie [que se nutre del barro]” – “este virus” – “esta bacteria” – “psicópatas”. A través da outra, se designa o espaço ao qual pertence esse participante: “el culo del mundo” – “Argentina” – da qual participa, inclusive, por dicotomia, “el Primer Mundo”. Essa designação entra em relação intersequencial com outros ditos dos integrantes da banda, em momentos iniciais do documentário, gravados em estúdio:

Carlos Martín: El título remite un poco al lugar geográfico, un poco a la condición de haber nacido en desventajas [fazendo um gesto que corresponde a “entre aspas”]

Tito Varenzuela: Somos el culo del mundo. Los personajes que se retratan en el disco hablan de... del sudaca, ¿no?

Daniel Suárez: Somos todos, en realidad, los hijos del culo

Como se vê, ao longo da cadeia intersequencial que se forma entre as declarações de cada integrante da banda, o título do álbum (“Hijos del culo”), que a princípio é vinculado a “lugar geográfico” e em seguida remetido a uma condição de nascimento, vai se determinando como atributo de um ser, enunciado reiteradamente em 1ª pessoa plural: “*somos el culo del mundo*” – “*somos los hijos del culo*”. Entre essas sequências, o

⁸⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xz3l5NevI8k>>. Acesso em 16 ago. 2019.

paradigma de designação desse “lugar geográfico” se expande: “culo” – “en desventajas” – “el sudaca” – “los hijos del culo”.

Em certa medida, é possível entrever alguma colinearidade entre a formulação que se dá na introdução do show, na voz de Gustavo Cordera, e a que aqui é enunciada por Tito Varenzuela: “estas son las historias que cuentan los psicópatas” – “los personajes que se retratan en el disco hablan del sudaca”. Apesar do diferente papel temático que assumem nessas formulações “psicópatas” e “sudaca”, sendo aquele participante do “contar las historias” do álbum e, este, o tema dessas mesmas histórias, encontramos um grau de correferencialidade entre essas designações, em vista da cadeia intersequencial que se cria a partir da oposição “Primer mundo” vs. “Argentina” = “culo del mundo”, com a inscrição dos “psicópatas” a esse último espaço, e a irrupção do significante “sudaca”. Dessa forma, atravessaria essas formulações um discurso transversal: *No fazer criativo que se apresenta se realizam esforços de auto-representação*.

Entretanto, a colinearidade que mais nos interessa abordar é a que encontramos entre a formulação da oposição “Primer mundo” vs. “Argentina” = “culo del mundo” = “sudaca” ao longo dessas formulações no documentário *Hijos del culo* e a oposição que vínhamos analisando em “Murga de la limousine”, entre o espaço norte-americano e a caravana argentina que incursionava nele. Parece-nos evidente a analogia, não apenas entre a caracterização de cada campo determinado no discurso (“Primer mundo” = “Miami” = “velorio americano” vs. “Argentina” = “culo del mundo” = “sudaca” = “la caravana” de “Murga de la limousine”), como entre o modo como se determina no discurso a relação entre esses campos. Em ambos os casos, essa relação é marcada pelo funcionamento da oposição, mas não apenas por isso. Centrando a comparação entre o refrão da canção e a declaração de Gustavo Cordera que antecede as músicas no show, vemos que à oposição se agrega uma especificação: a distinção entre esses campos é também determinada pela afirmação de uma superioridade ou sobreposição do campo “Argentina”... sobre o “Primer mundo”...: “a este hielo hoy le pongo el corazón / El velorio americano, ¡que se banque esta explosión!”; “(...) [los psicópatas] son mucho más interesantes que aquellos que forman parte del Primer Mundo”.

Acreditamos que o percurso analítico que realizamos neste tópico nos permitiu mostrar o funcionamento material de uma contradição enunciativa – enunciatário – gênero no interior de uma metalinguagem sobre o fazer musical em BV. Conforme o trabalho de Fanjul (2017b) nos mostra, essa é uma contradição constitutiva do rock argentino e, considerando as tensões que a partir da massificação do “rock nacional” nos anos 1980

se produzem, que podem ser visualizadas tanto a partir do segmento *underground*, como, a nosso ver, também a partir do chamado “rock chabón”, poderia ser considerada especialmente intensa no momento em que BV produz. A contradição de, ao mesmo tempo, ser parte do campo do rock no mundo e reclamar uma voz própria. Na metade final dos anos 1990 – momento em que a produção de BV se massifica – é sobre um acúmulo anterior de trabalho de pre-construídos sobre as expectativas de escuta no interior do campo do “rock nacional” que qualquer gesto de interpelação, como o que pudemos analisar em “Murga de la limousine” e em outros momentos ao longo deste capítulo, pode ocorrer.

Poderíamos, então, situar a “superioridade” que, conforme o movimento final de nossa análise buscou sustentar, surge das relações argumentativas no intradiscurso, no contexto dessa contradição. A partir de que feixe de relações interdiscursivas podem irromper significantes como “barro”, “culo” e “psicópatas” na autorrepresentação de um locutor que se projeta numa posição de superioridade que sistemática e afirmativamente ostenta um ethos *inferior*? Que efeitos de sentido pode esse mecanismo produzir? O outro termo da dicotomia discursiva em que esses significantes funcionam, conforme a nossa análise, seria “el Primer Mundo”, mas podem funcionar como um modo de interpelar uma outra parte da própria Argentina: *sí, somos el culo del mundo, somos unos barderos que siempre hacen el ridículo, pero tenemos algo que ellos no tienen*. Do mesmo gesto de ostensividade se volta à auto recriminação.

PARTE III - A DESIGUALDADE SOCIAL E A CONSTRUÇÃO DO “LOCAL” EM BV E CSNZ

Ao analisarmos os casos que compõem o nosso estudo, sob a motivação de investigar a quais “dizeres” a dicotomia “local”/ “forâneo” dá lugar sob as condições socio-históricas dos anos 1990/2000 latino-americanos no campo do “rock” nacional, fomos formulando a hipótese de que uma certa tematização compõe a determinação do “local” no discurso, em ambos os casos estudados.

Ocorre que, ao observarmos o corpus de canções, tanto de BV como de CS(NZ), chamou-nos a atenção a recorrência de uma temática comum a partir da construção de diversos objetos de discurso: a pobreza e a miséria, a violência criminalizada e de Estado, formas de contestação ou de transformação direta da ordem social e, provavelmente, outros que não chegamos a detectar. Acreditamos que esses objetos podem ser abrigados sob o escopo da “desigualdade social” enquanto tema.

Esta Parte da tese estará dedicada à análise de tal tematização a partir de um corpus de canções de cada agrupação. A abordagem analítica aqui se apresenta de forma diversa à que desenvolvemos na Parte II. Em cada um dos capítulos, que se intitulam pelos próprios nomes das agrupações, não apenas percorremos um corpus específico e exclusivamente formado por canções, mas o próprio percurso consiste em analisar detidamente cada uma das que foram recolhidas, buscando apresentar ao final de cada um desses percursos analíticos algumas conclusões parciais, a respeito de cada um dos casos.

Capítulo 6. Bersuit Vergarabat

Ao longo deste capítulo, analisaremos doze canções de BV de forma detida, conforme havíamos antecipado na introdução desta Parte III. Esse corpus foi recolhido em função da observação, também já comentada, de uma regularidade quanto à construção da noção de “local” no discurso: a tematização daquilo que optamos por denominar como “desigualdade social”. Apesar de termos, com esse objetivo analítico, reunido canções de cinco diferentes álbuns da agrupação, abarcando um período de cerca de quinze anos de sua produção, é notável a proeminência de um desses trabalhos em nosso corpus. Trata-se, justamente, do álbum que em sua nomeação já evidencia a relevância de uma topografia cenográfica no discurso: *La argentinidad al palo*, trabalho

editado em dois volumes: *Se es* e *Lo que se es*. Das doze canções que analisaremos a seguir, cinco foram lançadas nesse álbum. Essa incidência não nos parece casual.

Este álbum se produz e circula sob o signo do que poderíamos tomar a liberdade de denominar como “ressaca histórica”. Estamos nos referindo ao fato de que o ano de lançamento de *La argentinidad al palo* (2004) coincide, justamente, com um período em que a convulsão social produzida pela crise de 2001 começou a arrefecer, passando-se a uma situação pós-traumática. Conforme tratamos no Capítulo 2, a Argentina viveu ao longo da década de 1990 um intenso desmonte do Estado e a agudização da desigualdade social, tendo sido a virada de século o ponto culminante da tensão social e política derivada desses processos.

A estabilização de BV no campo do rock nacional e sua consagração na indústria cultural argentina coincidiram, justamente, com esse processo histórico. Nesse sentido, recordamos o que Rossi (2013) denomina “retórica de resistencia política y social”, como característica do chamado “rock chabón” ou “barrial”, ao qual BV costuma ser vinculada. Canções como “C.S.M.” – iniciais do presidente que tornou as reformas neoliberais sua empresa política, Carlos Saúl Menem – e “Se viene”, ambas do álbum de 1998, são claros exemplos dessa retórica. O álbum de 2004 também o será, numa chave de memória da catástrofe e provocação quanto ao seu sentido e desdobramentos. “El viento trae una copla”, faixa que encerra *La argentinidad al palo – Lo que se es*, é um exemplo de como esses sentidos se instalam inclusive de forma evidente, no nível narrativo da materialidade verbal das canções.

Dessa forma, entendemos que o percurso que faremos ao longo deste capítulo, analisando doze canções, compostas e lançadas ao longo de um intervalo de quinze anos (1992-2005) – aqueles em que o país vive, justamente, a acentuação de suas desigualdades –, nos permitirá analisar como se constitui discursivamente, na produção de BV, essa “retórica de resistencia política y social”.

6.1. *Venganza de los muertos pobres (afro)*

A materialidade textual da canção se caracteriza por um forte caráter narrativo, sendo interessante notar como se constrói, ao longo das estrofes, a perspectiva dessa narração. Notemos que esta tem início, propriamente, na passagem da primeira para a segunda estrofe:

Prócer el que mata, santo el que no goza, macho el que no siente, marica el que llora, discreto el que no se ríe, decente el que no baila, y es bueno el que obedece...

Obedecí y me fui a la cama y soñé que a un cementerio yo fui a bailar y cabeceé una mina del nicho cuatro
Ella bailaba en Ferrasco Velero y me llevó al programa “Venga a bailar patrona”

Essa passagem – da 1ª para a 2ª estrofe – tem um aspecto performático e enunciativo que nos interessa também trabalhar, mas voltaremos a ele adiante. Agora, nosso propósito é ressaltar como a narração tem início na voz de um locutor que relata sua própria experiência de incursão em uma cena onírica, narrando em seguida:

Y una danza, venganza de los pobres
Que hechizó a los fiambres que murieron sin pan
Movían locamente sus caderas
¡Corten, corten! ¡No los dejen mover!
La cola pa'cá balanceando, la cola pa'cá que se mueve
La cola pa'cá balanceando, la cola pa'llá

Vemos que o foco da narrativa se volta à cena que o locutor, nesse momento, presencia como espectador, uma vez levado a esse ambiente pela “mina del nicho cuatro”. É difícil determinar se o protagonismo da cena está em “los pobres”, também designados “los fiambres que murieron sin pan”⁸⁵, ou na dança em si: tema da estrofe, ela passa por um processo de determinação ao longo dos versos, com a definição “venganza de los pobres” e a ênfase no movimento dos corpos, fazendo com que a representação do personagem humano (“los pobres”/ “los fiambres que murieron sin pan”) seja completamente metonímica, uma vez que “la cola” se constitui como o participante do predicado de ação. Na realidade, o determinante “la” na designação da parte humana que atua na dança inscreve a possibilidade de descolamento e independência dessa imagem em relação à dos “pobres”, tornando-se um personagem em si. De fato, esse personagem será retomado na narrativa, enquanto “los pobres”, não; o que indica o quanto sua irrupção no discurso termina funcionando mais no sentido de caracterização daquilo que está em evidência, do que como elemento evidenciado em si.

Nesse ponto, a narrativa da canção é interrompida por um comentário do locutor:

Así es más fácil, me vienen ganas de empezar a amarme
Quiero dejar este cuerpo que está muerto de nacionalidad
El alma se muere en el sarcófago de la elegancia

⁸⁵ Essa é uma formulação que produz o efeito de ironia ao jogar com os sentidos de “fiambre” e “pan”, uma vez que *fiambre* se inscreve como “frios” (carnes conservadas após cozimento ou curamento e consumidas frias) e como “cadáver”, sentidos que fazem com que “pan” (“pão”) funcione tanto na direção de guarnição comum do “fiambre”, como metáfora de alimento que faz “sin pan” denotar o sentido de pobreza.

Trata-se de um comentário que projeta uma relação entre a cena da dança como “venganza de los pobres” e a própria perspectiva do locutor. O advérbio demonstrativo “así” estrutura o gesto de apontamento da cena anterior como condição em que o locutor passa a ter o desejo de amor próprio e na qual projeta uma espécie de libertação (“quiero dejar este cuerpo”). É a partir desse gesto que, na quinta estrofe, a narrativa – que vinha sendo construída da perspectiva de um locutor-espectador da “venganza de los pobres” – desliza a uma primeira pessoa plural:

No queremos ser muertos obscenos, no
Las autoridades no nos vayan a sancionar
Pero la pelvis se mueve, se mueve, se mueve, se mueve en forma
indecente
Con esta danza nos van a torturar
Las ligas de moral momificadas comenzaron nuevamente a sugerir
morales
Allanaron bóvedas para picanearnos
Y la picana no podía aplicar porque mueve
La cola pa'cá balanceando, la cola pa'cá que se mueve
La cola pa'cá balanceando, la cola pa'llá

No momento em que a narrativa irá relatar a sanção à dança que vinha sendo presenciada pelo locutor, instaurando-se definitivamente como conflito – já prenunciado no comentário anterior –, esse locutor se desloca da perspectiva de observador para a de participante, inscrevendo-se à coletividade dos “muertos pobres”. Num contexto de embate, as instâncias de pessoa se distribuem nitidamente entre cada um dos papéis: “nosotros” (“muertos pobres”) vs. “ellos” (“las autoridades”, “las ligas de moral momificadas”).

Essa coletividade à qual se inscreve o “eu” na canção se define a partir da vinculação entre a pobreza e um determinado sentido do “popular”. Essa vinculação se dá num plano referencial desde a instauração da cena onírica, com uma menção bastante específica à indústria cultural argentina: o programa de televisão “Venga a bailar”, comandado por Sergio Velazco Ferrero⁸⁶. Esse programa era emitido pela emissora privada *Canal 11*, nos anos 1980, e caracterizava-se pela participação do público, que era filmado dançando diversos ritmos musicais, todos vinculados aos gêneros dos mais consumidos então no mercado fonográfico local. Entre eles estavam desde o rock dançante dos anos 1960 até o tango ou os gêneros denominados “latinos” (como o

⁸⁶ É interessante notar que a referência se formula na canção a partir de um jogo de inversão que lembra a prática do “al vesre” no lunfardo, uma vez que a nomeação que irrompe no verso é Ferrasco Velero, enquanto o nome do apresentador do programa era Sergio Velazco Ferrero.

merengue ou o mambo), que muitas vezes eram vinculados, discursivamente, no programa à noção de “tropical”.

É como derivação dessa referência e extrapolando-a que a cena da dança dos pobres no espaço do cemitério se constitui como cerne narrativo da canção e, enquanto tal, é preciso colocar atenção aos principais sentidos aos quais tal cena se vincula. Por um lado, a descrição do movimento dos corpos (“movían locamente sus caderas”, “la cola pa’ cá balanceando, la cola pa’ cá que se mueve”, “la pelvis se mueve, se mueve, se mueve, se mueve em forma indecente”) inscreve acentuadamente um aspecto de sensualidade/sexualidade que vincula a dança representada ao sentido da indecência e remete o discurso, assim, ao campo da moralidade. Por outro, como já havíamos apontado, a formulação através da qual a dança é enunciada pela primeira vez tem uma estrutura e um efeito definidores (“Una danza, venganza de los pobres”) e, em tal formulação, o sintagma que funciona em correferência com “danza” remete o seu sentido ao campo do conflito político na sociedade de classes.

Note-se que as formulações que introduzem a canção, e a narrativa da dança dos “muertos pobres”, à maneira de lemas, remetem aos mesmos dois campos:

Prócer el que mata, santo el que no goza, macho el que no siente, marica el que llora, discreto el que no se ríe, decente el que no baila, y es bueno el que obedece...

Como comentamos antes, na gravação original da canção há entre essa primeira estrofe e a seguinte – quando tem início a narrativa da dança – uma contraposição no aspecto performático pois são vozes diferentes que entoam cada um dos segmentos, o que, a nosso ver, incide sobre o efeito de demarcação de dois lugares de dizer distintos. A primeira estrofe inscreve o discurso à perspectiva que poderíamos considerar como de um *status quo*: em primeiro lugar, porque se constitui como a voz que define em que recorte se dá a existência do outro; em segundo, porque essa definição se dá a partir da reivindicação de um corpo disciplinado (que não goze, não sinta, não chore, não ria, não dance), e inclusive a partir de uma normatividade heterossexual e sexista (dicotomia *macho* versus *marica*). Para além disso, duas das formulações que a compõem remetem o discurso ao campo do político: “Prócer el que mata” e “bueno el que obedece”. Esse sentido na última formulação é acentuado quando a estrofe se repete, mais adiante na canção, agregando-se ao final: “¡y subversivo el que no se las banca!”, irrompendo um significante que inscreve o discurso a zonas de memória específicas da história política

argentina (e até mesmo sul-americana, de modo geral), as ditaduras militares dos anos 1960 e 1970.

Ao longo da cena em que o “eu” se inscreve em contraposição a essa perspectiva, o *status quo* se materializa na forma das “autoridades” e das “ligas de moral”. Com isso, a contraposição de perspectivas é enunciada como risco de opressão: se mencionam as possibilidades de sanção, tortura e captura dos corpos “muertos pobres”. Estes, entretanto, se mantêm no lugar da vingança e, através do próprio movimento da dança, escapam à perseguição.

Outros versos incidem sobre a constituição dessa oposição “muertos pobres” *versus* “autoridades”/ “ligas de moral” como efeito de sentido, como por exemplo:

Así es más fácil, me vienen ganas de empezar a amarme
Quiero dejar este cuerpo que está muerto de nacionalidad
El alma se muere en el sarcófago de la elegancia

Vê-se que é na morte da nacionalidade que o “eu” encontra a possibilidade de sentir amor próprio. Na sequência, o sintagma “el alma”, não apenas em função do item léxico em si, mas por sua introdução pelo determinante “el”, pode funcionar como paráfrase de “nacionalidad”, ao evocar redes de memória em torno de “alma nacional”.

E é no interior da determinação do sentido de “nacionalidad” --> “el alma” que funcionará uma oposição entre “elegancia” e indecência, a partir dos versos seguintes:

No queremos ser muertos obscenos, no
Las autoridades no nos vayan a sancionar
Pero la pelvis se mueve, se mueve, se mueve, se mueve en forma
indecente
Con esta danza nos van a torturar

À “elegancia” da “alma nacional” se opõe a indecência da dança sensual, “popular” e “tropical”, ao estilo do programa “Venga a bailar”. A oposição em jogo parece, assim, repor dicotomias como Cultura *versus* cultura, cultura erudita *versus* cultura de massas, classes altas *versus* classes populares. Na construção desses lugares, funciona o pré-construído de que os setores pobres estão à margem do Estado, que mantêm suas “autoridades” à serviço das elites. Numa cena que transita entre o humor e o horror, a canção enuncia uma vingança a partir da cultura popular: “El alma se muere en el sarcófago de la elegancia”.

É importante considerar que esses sentidos se inscrevem à canção na conjunção da materialidade textual com a materialidade musical. Em sua gravação original, no álbum *Y punto* (1992), a canção – que tem, nesse álbum, um gesto de especificação em seu nome com o parêntese ao final: “(afro)” – é introduzida por uma instrumentação

exclusivamente percussiva, composta de caixas e surdos. Tanto a instrumentação em si, como o padrão rítmico que se apresenta nesse início afastam-se das práticas mais comuns aos diversos gêneros vinculados ao rock. Em boa medida, é possível afirmar que toda a canção, em seu aspecto musical, se caracteriza por esse afastamento. A guitarra elétrica, por exemplo, instrumento chave na musicalidade roqueira, permanece durante toda a faixa bastante abafada pelos sons percussivos. Em termos gerais, a sonoridade se instala numa remissão a determinadas práticas musicais percussivas – às quais nos dedicaremos em seguida – que, em momentos específicos, se suspende e é substituída por uma incorporação mais acentuada do *ska*, com a sonoridade de uma percussão metálica, assim como o padrão seguido pelo baixo e guitarra, próprios a esse gênero⁸⁷.

Quando nos atentamos aos sons percussivos ao longo da canção, identificamos uma remissão a práticas que se poderiam definir, de modo genérico, como relacionadas à “música afro”. No entanto, é necessário e fundamental, do nosso ponto de vista, precisar melhor os aspectos que envolvem esta remissão.

Por um lado, devemos ressaltar que há nela um certo grau de difusão, pois a instrumentação utilizada para executar os sons que identificamos como percussivos não insere a sonoridade que vai se construindo em um gênero definido, ao manter-se vinculada às práticas do rock, uma vez que os sons são produzidos pela bateria. Por outro lado, certos aspectos instalam na canção um diálogo com um determinado subcampo da MP brasileira: a música afro que se desenvolveu em Salvador, capital do Estado da Bahia, nas últimas décadas do século XX e veio a ser entendida, a partir da indústria cultural, como parte da “axé music”. Em “Venganza de los muertos pobres”, tanto o padrão rítmico – em especial devido ao sincopado acentuado em certos momentos – como a instrumentação melódica que acompanha em alguns momentos a percussão podem ser considerados aspectos que remetem à musicalidade da “música afro” de Salvador e mais especificamente a que se consolidou como “axé music”. Pensando especificamente nesse pan-genérico da indústria cultural, é possível sustentar que incide ainda na canção de BV um aspecto textual no diálogo com o “axé”.

Trata-se da forma como é representada a “danza” dos “muertos pobres” a partir da descrição do movimento dos corpos, desde “movían locamente sus caderas”, até “la

⁸⁷ “**ska** [blue beat] Um estilo de música e dança popular urbana, que teve origem na Jamaica, no final dos anos 1950. Lá, foi o estilo de música popular nativa predominante, até ser suplantado, em meados dos anos 1960, pelo ‘rock stead’, um precursor do reggae. Teve aceitação fugaz na América do Norte e na Grã-Bretanha.” (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA)

pelvis se mueve, se mueve, se mueve, se mueve en forma indecente”, mas especialmente nos versos que, por sua repetibilidade ao longo da canção, mais identificam a dança no intradiscurso: “La cola pa’cá balanceando, la cola pa’cá que se mueve / La cola pa’cá balanceando, la cola pa’llá”. A referência direta a essa parte do corpo e a descrição de sua movimentação durante a dança em muito remetem à “axé music”, uma vez que são característicos da conjugação entre a letra das canções e as danças coreografadas que os grupos realizavam em suas apresentações⁸⁸.

De modo sintético, pode-se descrever a “axé music” como um “panorama sonoro” característico da cena musical de Salvador no final dos anos 1980 e início dos 1990, marcado por uma profusão de referências e práticas musicais, as quais vão do reggae jamaicano ao passo doble, mas que se articulam em grande medida a partir de dois eixos principais: os blocos afro e afoxés, por um lado, e o trio elétrico, por outro (FREITAS, 2005). Considerando que a gravação de “Venganza...” data do início dos anos 1990, chama a atenção esse diálogo, pois mesmo no interior do território brasileiro, para esse momento a “axé music” apenas começava a ganhar uma inserção na indústria cultural em escala nacional, sendo suas referências algo ainda bastante próprio da cidade de Salvador. Para além disso, relembramos o que já apontamos no Capítulo 5, ao longo do item 5.3., a partir de Frigerio (2006), no que diz respeito ao funcionamento discursivo das categorias raciais na Argentina e, especificamente em Buenos Aires, e a partir de Semán e Vila (2008), sobre a “negrura social” que seria reivindicada no interior de distintos campos da música popular consumida por setores populares nos anos 1990 argentinos.

Em vista desses fatores, parece-nos especialmente relevante a referência à “axé music” em “Venganza de los muertos pobres”. Ainda que se possa argumentar que a referência em si seria difusa, nos parece nítida a incidência de uma determinada cadeia de sentidos (pobreza – popular – música afro) em vinculação com a presença de elementos que inscrevem a canção a zonas de memória próprias à música popular brasileira. Se na gravação original, no álbum *Y punto* (1992), isso já é perceptível, a execução da canção em apresentações ao vivo posteriores, a nosso ver, demarca essa vinculação a partir de certos aspectos musicais e corporais, principalmente.

No registro da canção no DVD *De la cabeza* (2002) – trabalho derivado de uma turnê comemorativa dos 10 anos de existência da banda –, a introdução musical deixa de

⁸⁸ Tornou-se inclusive um dos modos de designar esse estilo musical ou pan-genérico, em tom pejorativo, a formulação “bunda music”, que podia surgir nos anos 1990 no Brasil tanto em discursos cotiados, como midiáticos.

ser executada pela bateria e passa a ter a sonoridade pautada pelo uso do pandeiro, utilizando-se inclusive um padrão rítmico característico do samba. Não podemos deixar de atentar também que entre as imagens do início da canção, no DVD, está a do músico tocando o pandeiro no palco e, quando se focaliza o instrumento, em sua pele, de material sintético, vemos estampada a bandeira nacional do Brasil. A sonoridade não apenas do pandeiro, mas também de outros instrumentos percussivos bastante típicos na música brasileira, como o atabaque, estará presente até o fim da canção – com exceção dos momentos de suspensão em que a musicalidade do *ska* se faz mais presente, assim como na gravação original. Além disso, a corporalidade também pode ser considerada um aspecto da demarcação de uma referência à música e cultura popular brasileira ao longo da canção. Há nos movimentos de dança executados principalmente pelo vocalista Gustavo Cordera, no palco, certos indícios de referência, ora à capoeira, ora ao samba, ainda que nos mesmos movimentos se possam reconhecer traços da murga. Em gravação de outro show ao vivo, no evento “San Pedro Rock” de 2003, o aspecto corporal intensifica o diálogo com a “axé music”, realizando Cordera movimentos de dança que recordam mais as coreografias típicas nos anos 1990 dos grupos vinculados a esse estilo, pelo agachamento e movimento da pélvis.

Encontramos nesses gestos de inscrição a uma memória musical brasileira, e especificamente a práticas que demarcam a matriz africana, um efeito de sentido muito significativo. A narrativa de “Venganza...” constrói uma representação do Estado argentino como promotor da repressão e sanção às classes pobres, as quais, por sua vez, se representam a partir de uma paráfrase pobreza --> popular. É, justamente, na representação do “popular” na canção que irrompem esses elementos que estamos remetendo a uma memória da música popular brasileira. Assim como a referência ao programa “Venga a bailar” traz a memória de outras práticas musicais advindas de lugares outros, que não o território argentino. No discurso sobre a desigualdade social e o papel do Estado argentino enquanto plataforma política das classes dominantes, irrompe um discurso sobre o “afro” que se inscreve, contudo, a zonas de memória próprias ao processo histórico de outra nação.

6.2. *Diez mil*

A canção consiste no retrato de um personagem e, ocupando este uma instância bem definida como locutor no dispositivo enunciativo, constitui-se como autorretrato. A autodescrição e a narrativa de si são articuladas em torno de uma cifra, que se repete

insistentemente ao longo da canção: “veinte millones de p”, que em determinados momentos se esclarece como “veinte millones de pesos”.

De certo modo, o autorretrato se distribui em três diferentes cenas. A primeira delas está na primeira estrofe:

Soy un hombre miserable
Ganaba mucho, quería más
Me encerraba todas las noches
Con mi amada, la máquina de calcular
Para nadie había propinas
No gastaba un mango en nada
Y un día conocí al gerente de lotería nacional
Y ¿qué pasó?
¡Veinte millones de p!
¡Veinte millones de p!
¡Veinte millones de p!
¡Veinte millones de p!

Apesar da autodescrição em presente (“soy un hombre miserable”), essa primeira cena se constrói em um passado que tem como ponto de virada, se consideramos a sequência da narrativa, o fato focado nessa estrofe, conforme nos permite visualizar o aspecto verbal. O efeito de saliência da perfectividade em “conocí” fica ainda mais evidenciado pela forma como o imperfeito é mobilizado nos versos anteriores: de forma reiterada, ao longo de uma sequência de cinco diferentes enunciações de circunstância, sendo que em dois momentos elas se formulam sob dicotomias (“ganaba mucho, quería más”; “para nadie había propina / no gastaba un mango en nada”). O mesmo efeito de ênfase na perfectividade parece imprimir o comentário em relação ao evento narrado (“conocer al gerente de lotería nacional”): “Y ¿qué pasó?”, salientando-se uma narrativa por detrás disso que se apresenta, aparentemente, como simples cifra.

O peso do evento narrado na primeira estrofe sobre a trajetória do locutor-personagem pode ser visto também através das ações que ele empreende ao longo da segunda cena da narração (destacados em itálico a seguir):

Compro dólares, compro Bonex,
Voy a tasa, pagan más
Vence el plazo, voy a bolsa
Cambio acciones por cheques falsos
He comprado algunos órganos, pago en merca para ganar
Vendo la sangre de mi abuelita y no se acepta Argencard
Vean qué linda mujer que es ésta, che
¡Póngale precio a mi mamá!

Esses predicados onde o locutor é participante constroem a representação de um sujeito do mercado financeiro que vai se caracterizando, ao longo da estrofe, como

verdadeiro mercenário. A própria semântica dos verbos já inscreve a narrativa no campo do mercado. Entretanto, a evolução que vão tendo, ao longo da estrofe, os argumentos que os complementam, indica a intensificação do traço mercenário. Se nos três primeiros versos poder-se-ia projetar “apenas” um especulador financeiro padrão, que aposta em qualquer possibilidade que “o mercado” lhe ofereça para lucrar, a partir do quarto verso, vai se desenhando a figura de um mercenário, que lança mão de operações escusas (“cambio acciones por cheques falsos”, “he vendido algunos órganos”, “pago en merca para ganhar”) e não tem escrúpulos quanto ao que coloca à venda (“vendo el sangre de mi abuelita”, “póngale precio a mi mamá”). Duas referências ao longo dessa representação inscrevem a projeção do especulador mercenário inequivocamente no mercado financeiro argentino: Bonex e Argencard.

Quando passamos dessa à próxima cena da narrativa de si que constitui a canção, vemos que se representará outra face do locutor-personagem:

Soy un tipo macanudo ¿no?
Soy un tipo macanudo, guardo un arma en el felpudo... ¡Plaf! ¡Ay!
Para proteger a mi mujer, mis hijos y a mi mamá
Y a la rata que es mi mucama
Soy patriota, justiciero, apostólico y roquero,
Todo lo que estoy haciendo ¿saben por qué lo hago?
Por ustedes, yo realmente los quiero muchísimo desde hace mucho tiempo, mucho...

A vinculação entre defesa da propriedade privada (“guardo un arma en el felpudo”), valores familiares tradicionais (“mi mujer, mis hijos y a mi mamá”) e posição social dominante (“la rata que es mi mucama”) é nítida na narrativa. A projeção de uma imagen de si como “patriota, justiceiro, apostólico y roquero” agrega à narrativa a vinculação da figura representada com o Estado e a Igreja, por um lado, e, num gesto bastante provocativo, com o rock, por outro.

6.3. C.S.M.

Sobre essa canção, Silvia Citro nos conta que:

En los recitales de 1997, la banda comenzó a ejecutar un tema que era conocido como "Comando Culomandrill" no obstante, cuando al año siguiente es grabado en el CD Libertinaje, fue titulado C.S.M., iniciales que aludían al entonces presidente Carlos Saúl Menem. (CITRO, 2008, s/p)

Na análise da autora:

La letra alude a las relaciones de poder entre dominadores y dominados, expresadas a través de relaciones sexuales anales (...) La pronunciación

del canto imita rasgos diacríticos del habla popular (ausencia de la "s" en "vamo" y "seguiremo", uso del "e" por "de" y "pa" por "para"), y el género musical utilizado también remite a los sectores populares, pues se trata, según la definieron sus autores, "de una especie de cumbia litoraleña". Además, la relación sexual anal como expresión de poder y violencia sobre el otro, y especialmente entre hombres, es una imagen habitual en los cánticos de las hinchadas de fútbol, que a su vez remite a prácticas de violación en ciertos ámbitos carcelarios. (CITRO, 2008, s/p)

Tendo realizado um estudo etnográfico de apresentações ao vivo da BV, a autora coloca atenção a uma alteração na letra original da canção quando, durante execução ao vivo, era entoada pelo público:

(...) en los recitales, ese "rompiendo culo a granel seguiremo en el poder" de la letra original, comenzó a transformarse en un "rompiendo culo a granel, tomaremos el poder", que era la forma en que se la empezó a cantar; y en esta toma imaginaria del poder, jóvenes varones del público se subían al escenario, y junto al Pelado cantaban y bailaban mostrando la cola al público e imitando los roles sexuales de penetrar y ser penetrado (...)

Esta *performance* y la transformación en la letra de la banda condensan aquel recurso típico del "realismo grotesco" de invertir los símbolos del poder por lo "bajo material y corporal". En este caso, se trata del desmesurado ejercicio de poder de un presidente que es mostrado como una activa sexualidad que "deflora al por mayor" a sus víctimas. Pero justamente, aquella experiencia traumática de la dominación-violación se presenta aquí invertida por la recurrencia a la hipérbole y la exageración, al humor y la risa, elementos típicos del grotesco. De esta forma, la inversión posibilita un cambio imaginario en los lugares de la agencia: ahora son los dominados (banda y público) los que toman el poder, usando alegremente las mismas "armas" que este ejerció contra ellos. (CITRO, 2008, s/p)

A análise de Citro parte, portanto, do nível narrativo que a representação da relação Estado – povo assume na canção, para abordar esse gesto que entende como de subversão própria ao realismo grotesco (cuja conceituação a autora toma de Bakhtin). Sem negar a existência desse nível, no qual é muito evidente a cadeia de sentidos violador– poder dominante – Estado vs. violado– setor dominado – povo, gostaríamos de abordar a inscrição de outros efeitos de sentido a partir de aspectos do dispositivo enunciativo, por um lado, e da cenografia enunciativa, por outro.

A cena enunciativa de C.S.M tem as instâncias de locutor e alocutário muito bem demarcadas, com a distribuição desses papéis entre um “nosotros” e um “vos”. O lugar de dizer desse locutor coletivo é o do violador, enquanto o alocutário é projetado como o violado. Contudo, em dois momentos da canção a demarcação desse “vos” é, em alguma medida, diluída. O primeiro, quando a narração das investidas violadoras do “nosotros”

projeta uma vítima que não apenas é coletiva como tem ainda o traço de copiosidade reforçado nas expressões “al por mayor” (“Desflorando al por mayor”) e “a granel” (“Rompiendo culo a granel”). O segundo, quando as imagens finais de “Pelando el culo por la ciudad” e “Pelado el culo / Culo pelado por la ciudad” são entoadas por um coro de vozes, fazendo com que a dimensão performática em conjunto com a textual inscreva o efeito de coletividade.

Estamos colocando atenção a esses aspectos por acreditarmos que o dispositivo enunciativo na textualidade dessa canção tem um papel bastante relevante na inscrição de certos efeitos de sentido. Em primeiro lugar, atentemos ao fato de que quem assume a posição de locutor é a representação do violador, que se constrói como poder dominante violador. Considerando a própria canção, em suas dimensões textuais e performáticas (especialmente aquelas que se davam em apresentações ao vivo), e as relações interdiscursivas às quais ela se abre, no conjunto da produção de BV, a posição crítica que se assume, no nível representativo, em relação a esse poder dominante é inegável. Por que, então, assumir no intradiscorso a sua perspectiva? Há nesse aspecto do dispositivo enunciativo, é claro, um evidente sentido irônico, verdadeiramente satírico. A representação hiperbólica e grotesca da posição dominante como posição violadora ganha uma expressividade específica quando realizada como se fosse uma auto representação: a crítica se intensifica, a desfaçatez e a arbitrariedade do poder representado se demarcam com maior nitidez. Enxergamos, entretanto, nessa configuração enunciativa a possibilidade da inscrição de outros efeitos de sentido, para além desses.

Isso se deve à atenção que damos à cenografia enunciativa, isso é, ao fato de que a textualidade da canção encena provir de um diálogo direto entre poder dominante e ser dominado. Ou seja, nos interessamos pelo fato de que se constrói nesse lugar de alocutário uma representação da população governada pelo poder violador. Na cenografia de “C.S.M.”, é a essa população que se dirige uma interpelação. Quando consideramos esse aspecto, determinado momento da canção ganha especial relevância:

No te dejes reprimir
Elegí lo que querés
Y no sé si lo sabés
Es un servicio especial
Del mandato popular

O significante “elegir”, na formulação “elegí lo que querés”, a nosso ver, consitui um dos lugares em que a textualidade da canção se abre à legibilidade do político. E, considerando os outros aspectos intradiscursivos – o mais evidente, o título com as

iniciais de Carlos Saúl Menem – em conjunto com elementos do contexto de produção da canção, entendemos essa interpelação como diretamente vinculada ao próprio âmbito eleitoral. Conforme vimos no relato de Silvia Citro, a canção se executava em shows de BV no ano de 1997, antes mesmo de seu lançamento em *Libertinaje*. Para esse momento, Menem já assumia seu segundo mandato presidencial na Argentina, tendo sido reeleito por larga maioria em 1995. Encontramos nesses versos, então, a inscrição de um forte efeito de interpelação à população argentina e, mais especificamente, à população que concedeu a Menem seu voto, reelegendo-o presidente.

Apesar de calcarmos essa interpretação no significante “elegir”, a interpelação que estamos identificando somente se completa com os versos “es un servicio especial / del mandato popular”. É interessante notar, inclusive, que essas formulações se dão num deslize das instâncias de pessoa que, no geral, se distribuem nitidamente na relação entre locutor/alocutário e os lugares representados, como antes havíamos apontado. Justamente nos versos em que a direção argumentativa do discurso se ressalta fortemente no sentido de interpelar a população que reelege Menem presidente do país, irrompe um “eu” ausente no restante da canção. O locutor se descola do “nosotros” a partir do qual assumia o lugar de dizer do poder dominante violador e, na voz de um “eu”, inquire: “Y no sé si lo sabés / Es un servicio especial...”.

Além desse, outro aspecto da cenografia enunciativa nos parece contribuir à inscrição da interpelação à população argentina como efeito de sentido na canção, para além da (ou em conjunto com a) crítica ao governo menemista. Trata-se dos elementos (textuais, musicais e performáticos) que aproximam a cenografia enunciativa de um “falar popular”. São aspectos já apontados por Citro, em trecho que citamos anteriormente, mas que aqui trabalharemos enquanto elementos dessa cenografia: a presença de traços que indicam a tentativa de reprodução de uma variedade popular, em lugares como “te lo vamo a destruir” o “pa’ lo que guste pedir”; a materialidade musical e performática da canção, que a aproxima de um estilo de *cumbia* bastante massificado; e a narrativa da violação feita a partir de traços que a aproximam da discursividade masculina popular, tanto no âmbito das torcidas de futebol, como do encarceramento, tais como o caráter violento da sexualidade, a misoginia e o a homofobia. Apesar da configuração de um locutor estável – com exceção do momento que analisamos antes – na voz de um “nosotros” e no lugar de dizer do poder dominante violador, todos esses traços desestabilizam a fixidez da cenografia como um diálogo entre o “Estado” como locutor e o “povo” como alocutário. Afinal, trata-se de traços que buscam projetar como origem da

enunciação o próprio “povo”. Essa desestabilização pode ser considerada, então, um traço da representação do próprio “povo” no lugar de violador.

Em suma, não vemos em “C.S.M.” uma narrativa que instala, de modo estabilizado, a relação entre Estado neoliberal e população argentina como uma relação vitimário – vítima. A nosso ver, a instabilidade desses lugares na canção é tanta que se abre inclusive a possibilidade da inversão relatada por Citro, nas apresentações ao vivo de BV, quando o público entoava “Tomaremos el poder” em lugar de “Seguiremo en el poder”.

6.5. Caroncha

A inserção dessa canção neste eixo de análise de nosso trabalho se deve a uma interpretação que coincide com o apontado por Fanjul a respeito dela. Ao abordar como a narrativa de mortes individuais parece constituir uma ausência no primeiro período do que viria a se ser denominado “rock argentino”, o autor indica que apenas décadas depois tal tipo de narrativa irá realizar-se, “com o campo já extremadamente diversificado no seu alcance social, em um país profundamente transformado” (Fanjul, 2017b, p. 79). É como exemplo de uma dessas possíveis realizações que o autor irá sustentar algo que nos parece central acerca da canção. Mais do que a interpretação em si da possibilidade de uma morte individual narrativizada, nos interessa a leitura de que em “Caroncha” se desenvolve uma história “de degradação social” (p. 69).

Vemos nessa definição uma boa síntese dos aspectos cujo funcionamento no intradiscurso da canção já intuíamos tornar interessante a sua inclusão neste eixo de análise. De qualquer modo, é preciso de antemão ressaltar que a superfície textual de “Caroncha” se apresenta para nós com um alto grau de opacidade. Será, então, a partir do limite imposto por essa opacidade que iremos buscar expor o que na canção nos parece permitir entendê-la como uma história de degradação social e, além disso, por que a sua configuração como tal nos parece relacionável à determinação do “local” no discurso que estamos estudando neste capítulo.

A textualidade de “Caroncha” parece conter uma narrativa sobre o processo de formação de um indivíduo, cuja designação passa de “niño bebé” na primeira cena dessa narrativa, a “valiente indio barrial” e “violento niño bebé”, numa segunda cena. A atenção a esse deslizamento na designação do personagem que tem protagonismo no fio narrativo da canção já nos dá mostras tanto da existência de uma transformação como do teor desta, com a irrupção do sentido de *violência*.

O desenvolvimento narrativo dessa transformação se constrói entre a primeira e a segunda estrofes:

Feo, eso es feo
Es fulero pa'l balero la verdad
Fea, es fulera, camorrera,
Es muy fea la verdad
La hebilla de un cinturón te fue a enseñar mucho más
Rulitos ensangrentados en el patio lloran
Aprende el niño bebé lo que nunca olvidará

Fea, se hace fiera, callejera,
Se hace callo la verdad
Y mama leche fea, verdadera,
En la calle, otra verdad
Te has aliviado, caroncha
Valiente indio barrial,
Tubitos ensangrentados en el charco flotan
Violento niño bebé [violento niño bebé]
¿qué injusticias vengarás?

O personagem cujo processo formativo nos parece ser o foco narrativo se constrói enquanto entidade pessoal no intradiscurso através de uma certa vacilação entre:

- i. a instância de alocutário, demarcado numa 2ª pessoa, conforme se nota no nível narrativo da primeira estrofe (“La hebilla de un cinturón *te* fue a enseñar mucho más”) e na realização de interpelações na segunda (“*te has aliviado, caroncha*”, “violento niño bebé, ¿qué injusticias *vengarás?*”); e
- ii. a instância de personagem representado, demarcado numa 3ª pessoa, de forma clara por exemplo na primeira estrofe: “*Rulitos ensangrentados en el patio lloran / Aprende el niño bebé lo que nunca olvidará*”.

Em um nível narrativo do intradiscurso, o processo formativo do ser representado, que antes apontamos, se projeta na situação vivida por ele. Ao início, acompanhamos uma cena doméstica em que o personagem é atingido pela violência, sendo ensinado pela “hebilla de un cinturón”. Os efeitos desse ensinamento sobre o ser representado são intensos, tanto no campo da sensação (“rulitos ensangrentados en el patio lloran”), como no da moral (“lo que nunca olvidará”). Dessa cena, circunscrita ao “patio”, passamos a outra, demarcadamente instaurada num espaço que já não é doméstico: “la calle” é uma imagem constante na segunda estrofe, além de determinada por outros elementos do intradiscurso, tais como a referência a “el charco” e, até mesmo, a caracterização do personagem como “barrial”.

E, no que diz respeito à situação desse ser, se na primeira cena era numa posição de maior passividade que era representado, na segunda passa-se a projetar a sua

agentividade. A primeira ação, que tanto pode ser interpretada como de aspecto contínuo como concluído mas em um tempo que iniciado no passado inclui o presente, “te has aliviado, caroncha”, é determinada pelo verso seguinte, “tubitos ensangrentados en el charco flotan”, uma vez que uma vinculação entre *aliviarse* e *drogarse* se inscreve a partir dessa imagem, que projeta especificamente uma representação do consumo de drogas injetáveis. Já quanto ao segundo predicado que tem “el niño bebé” como participante, é interessante notar que, em conjunto com a qualificação o personagem, neste momento, como “violento”, a projeção futura “¿qué injusticias vengarás?”, ao formular-se de modo a perguntar não se há injustiças a serem vingadas, mas sobre quais as injustiças sofridas que serão vingadas, inscreve justamente o discurso transversal: *El niño bebé padeció injusticias y se volvió violento*. Esse implícito pode, é claro, ser remetido, no próprio intradiscurso, à primeira cena, onde se enuncia a imposição de uma violência sobre o personagem.

Ao fazê-lo, a nosso ver, certo aspecto dessa primeira cena se reforça. A imagem de que uma criança é ensinada pela “hebilla de un cinturón” poderia, a partir de diversas representações ideológicas que funcionaram plenamente em sociedades ocidentais, talvez em especial latinas, até poucas décadas atrás, considerar-se natural, comum e, portanto, esperável. Entretanto, há – para além do discurso acerca de “la verdad”, ao qual nos dedicaremos a seguir – um aspecto material na representação de uma criação repressiva na primeira cena que, se não salta aos olhos já naquela cena, se evidenciará, quem sabe, ao relacionar-se o implícito que no parágrafo acima sustentávamos funcionar sob a pergunta “¿qué injusticias vengarás?”. Estamos nos referindo ao grau de violência à qual se submete a criança. A formulação “rulitos ensangrentados” nos parece reforçar esse aspecto, não apenas por fazer irromper a imagem do sangue como consequência física do castigo, o que em si já projeta a representação de uma aguda violência, mas ainda pela possibilidade de que essa imagem se veja afetada, no intradiscurso, pela de “rulitos”. Para além da referência concreta a uma parte do corpo que, em si mesma, projeta também uma agressão severa, uma vez que, sendo destinada à cabeça, poderia até mesmo vitimar o agredido⁸⁹, pensamos no efeito discursivo desse diminutivo “rulitos”, no interior da representação de um corpo infantil, sobre a projeção de uma violência extrema sobre esse corpo.

⁸⁹ Esclarecemos que a referência à cabeça se dá na medida em que “rulitos” remeteriam aos cabelos da criança, correspondendo a algo como “cachinhos”, em português.

Acreditamos que o discurso sobre a “verdad”, que se inscreve a essas estrofes, produz efeito semelhante. Aquilo que parece ter a forma de um segmento comentativo, da instância narradora sobre o narrado, compõe também o relato do processo formativo. Isso se torna especialmente evidente na segunda estrofe, com a irrupção de formulações que projetam de forma concreta não apenas a noção de mudança, mas a específica ideia de processo: “[la verdad] se hace fiero”, “se hace callo la verdad”. É interessante notar, inclusive, que são comuns as formulações com um *hacerse* análogo ao que irrompe aí para a expressão de processos ocorridos em trajetórias pessoais. Nestes casos a construção usual é a do verbo combinado a um grupo nominal introduzido sem artigo, sendo que a formulação inscreve o sentido de alcance, por uma pessoa, do estado ou condição expresso pelo grupo nominal, como em “se hizo escritora” ou “se hicieron amigos”. Em “Caroncha” é notável que a formulação com *hacerse* tenha “la verdad” como sujeito e, não, “el niño bebé”, personagem humano representado. Seria possível, por exemplo, na conformação desse intradiscurso, o enunciado *el niño bebé se hizo valiente indio barrial* ou *el niño bebé se hizo violento*. A enunciação do processo formativo com este verbo transferida a uma entidade não apenas abstrata, mas à qual se atribuem traços universalizantes, como pode ser “la verdad”, parece-nos produzir um efeito sobre a individualidade da narrativa realizada. O vivido pelo personagem representado é atribuível a outros seres, sobretudo se estes se encontram em condições análogas.

Se levantamos essa hipótese, ganha maior relevância ainda a caracterização dessa “verdad”, experimentada pelo “niño bebé” mas passível de experimentação por outros, no intradiscurso. Essa caracterização tem um traço demarcado: é pleonástica. O reforço do sentido de “feo” se inscreve não apenas a partir de sua própria repetição, inclusive reiterada, como também da sinonímia (“fulero”, “fiero”) e da intensificação (“muy feo”, “fiero”⁹⁰). Além dessa ênfase, acreditamos haver alguma colinearidade entre a caracterização de “la verdad” como “camorrera” e “callejera”. Por mais que os significantes se inscrevam a relações interdiscursivas diversas, nos parecem compartilhar, em alguma medida, o sentido de conflitividade ou tensão: “camorrera” a partir das imagens mesmo de “pelea”, “pendencia”, “contienda”, “riña”...; “callejera” pela projeção de uma situação que rompe com a expectativa do status quo, daquele que está “en la calle”, “desocupado”, ao invés de dedicado àquilo que se espera socialmente (o trabalho,

⁹⁰ Apesar de entrar em relação sinonímica com “feo”, o adjetivo “fiero”, sobretudo no espanhol argentino, pode inscrever o sentido de “horrible” (DICCIONARIO LUNFARDO).

o estudo, a família). Por fim, a formulação “se hace callo la verdad” compõe a projeção de um processo formativo e, especificamente, de uma formação dolorosa.

A atenção a como se caracteriza essa verdade experimentada pelo protagonista individual do relato, mas passível de atribuição a outros seres, nos parece um pressuposto importante para chegar às últimas estrofes da canção:

Vibran las paredes del pueblito, nada puede
Llevarte del lugar
Vibran las paredes del pueblito, nada puede
Llevarte del lugar
Vibran las paredes del pueblito

En el barrio,
¿Qué sucede?
En el barrio,
¿Qué sucede, qué sucede, qué sucede?
En el barrio,
¿qué sucede, qué sucede?

A leitura de um efeito de abertura da narrativa a uma dimensão mais ampla e menos individualizada, a partir do discurso sobre “la verdad”, pode se sustentar e, ao mesmo tempo, ressoar nessas estrofes em que o espaço parece ser recortado de outra forma, com relação às primeiras estrofes. Por mais que já houvesse entre a 1ª e a 2ª uma diferenciação entre “patio” – *casa* e “calle” – “charco”, se vê o espaço determinado pela experiência individual nas duas primeiras estrofes e, aqui, determinado de outra forma, como espaço coletivo realmente: o que se diz sobre ele, o que se narra acontecendo (“vibran las paredes del pueblito”, “¿qué sucede en el barrio?”) nele tem essa dimensão coletiva, a nosso ver, senão como participante, como observadora ou até mesmo afetada. Pensamos que tal dimensão pode ser conectada à irrupção do significante “Caroncha”, na medida em que relações interdiscursivas permitem relacioná-lo a determinada variedade de fala, colocando a representação de uma fala popular no interior de uma projeção do “barrio” e do “barrial”.

6.6. *Shit shit, money money*

A textualidade dessa canção se caracteriza por uma projeção de assimetrias entre os seres representados nos papéis de locutor e alocutário da cena enunciativa. Enquanto naquele se projeta uma espécie de onisciência, este é projetado numa postura ambígua, que não termina de se definir entre uma agressividade ignorante, iludida ou consciente.

Esse quadro se delinea já desde a primeira estrofe, quando o locutor ainda não irrompe de modo marcado, mas irá se consolidar apenas entre a segunda e a terceira:

¿Es una luz o un foganazo de llanto?
El vil metal, la cacerola vacía
Riña entre dos, donde uno está distraído
Y es invisible el que está disparando
Superficial
¿No ves las grandes historias?
La inocencia es veneno
Y te envenenó
El pecho se pone tieso
Y hay que llegar a marzo
Las hojas tienen que caer

[Oh, uh, oh] Te mato o me escapo
[Oh, uh, oh] Brutal es tu desprecio
[Oh, uh, oh] Te miro a los ojos
[Oh, uh, oh] Te encuentro conocido
¿Vos también sos argentino? ¿Eh?... ¡Ah!

Todos los teros
Estaban gritando “*money*” [Coro: *money, money, money...*]
Fue una sonada de folclor inofensivo
Y vomité una horrible lucidez
Conmovido
Escucho como un ciego
Veo el dolor del sonido
¡No mientas más!
Decime, ¿tenés pudor, tibio orgullo,
o una horrible decepción?

Se a representação do alocutário é explícita desde a primeira estrofe (“Superficial / ¿No ves las grandes historias? / La inocencia es veneno / Y te envenenó”), é apenas na terceira que o locutor terá a sua caracterização demarcada com clareza (“Y vomité una horrible lucidez / Conmovido / Escucho como un ciego / Veo el dolor del sonido”), ainda que já desde a caracterização do alocutário nos versos da primeira estrofe, assim como ao longo da segunda, se imprimam marcas de sua perspectiva.

Trata-se de um locutor muito inscrito à perspectiva característica do locutor-roqueiro, conforme indica Fanjul (2017b): um ser que se projeta como dotado de lucidez em meio à loucura, justamente por ser aquele que vê o que os demais não veem. Pautando a representação do locutor e projetando-se sobre a forma como se representa o alocutário ao longo de toda a canção, essa caracterização se inscreve abertamente na imagem do “vomitar una horrible lucidez”. Indo mais além, a representação do saber que o locutor detém e o alocutário, não, se constrói a partir da percepção pelos sentidos, sendo os do locutor não apenas aguçados (“escucho como un ciego”), como praticamente sobre-humanos (“veo el dolor del sonido”). A relevância que especificamente a visão possui ao longo da textualidade da canção ajuda também a recortar esse como um locutor-roqueiro,

lúcido e visionário: desde a interpelação “¿No ves las grandes historias?”, até a representação do enfrentamento “Te miro a los ojos” e a auto representação “como un ciego” que pode “ver el dolor del sonido”.

A oposição locutor vs. alocutário se materializa, em dois momentos, sob a forma explícita de interpelação: “¿No ves las grandes historias?” e “¡No mientas más! / Decime, ¿tenés pudor, tibio orgullo o una horrible decepción?”. Vemos que entre esses dois momentos, da projeção de um alocutário ignorante ou iludido se passa a sua representação como um ser que, consciente de sua postura, dissimula. Em outro momento, a oposição se representa por uma disjuntiva: “Te mato o me escapo”, demarcando-se, para além da contraposição de perspectivas, a impossibilidade de convivência do locutor com o alocutário.

Agora, identificada essa contraposição, resta perguntar *se* e *como* se enuncia o objeto de conhecimento a partir do qual se demarcam as assimetrias entre esses dois lugares. De fato, está enunciado e podemos observar a construção de sua representação no intradiscurso recuperando alguns momentos da textualidade. Dois deles já havíamos citado antes:

¿Es una luz o un fogonazo de llanto?
El vil metal, la cacerola vacía
Riña entre dos, donde uno está distraído
Y es invisible el que está disparando (...)

Todos los teros
Estaban gritando “money” [Coro: *money, money, money...*]
Fue una sonada de folclor inofensivo (...)

Esses momentos, vistos em conjunto com a interpelação “¿Vos también sos argentino? ¿Eh?... ¡Ah!” e sua reformulação ao final da canção, como afirmação: “¡Vos también sos argentino!”, inscrevem ao fio do discurso elementos que recortam o objeto cujo saber está em disputa, no embate entre locutor e alocutário.

Logo ao início da canção, esses elementos se enunciam no interior de uma sequência de dicotomias, que se expressam sob diferentes formas. Temos a alternativa, em “una luz o un fogonazo”; a justaposição, em “el vil metal, la cacerola vacía”; e, no interior da imagem de “riña entre dos”, o embate entre “uno”, que “está distraído”, e “el que está disparando”, que “es invisible”. Acreditamos que entre “el vil metal”, “la cacerola vacía” e a imagem de um disparo “invisible” se forma uma cadeia de sentidos que começam a recortar determinado objeto de discurso.

O surgimento de “los teros”, como personagens de uma narrativa aparentemente paralela, incide também sobre esse recorte. O sintagma “todos los teros”, pelo uso do pronome indefinido em conjunto com o determinante definido, inscreve a existência desses personagens como uma evidência, sua presença na realidade da qual fazem parte o locutor e alocutário é já-dada. O “dado novo” consistiria na situação em que se encontravam: “estaban gritando *money*”.

Antes de colocarmos atenção à imperfectividade na descrição dessa situação e aos sentidos que ela inscreve à narrativa, atentemos a como surge o significante que faz irromper a língua inglesa na materialidade textual da canção (para além de seu título). É interessante notar que inclusive nas transcrições da letra disponíveis em diversos websites, entre eles o oficial da banda, esse verso é textualizado com o uso das aspas na palavra *money*. Reconhece-se muito claramente que a voz em inglês irrompe no intradiscurso por meio de uma forma de heterogeneidade mostrada (AUTHIER-REVUZ, 1990)⁹¹.

Em termos textuais, essa heterogeneidade se plasma na representação de um discurso direto na superfície verbal, através de uma formulação em que se atribui a fala a outrem – “los teros” – e na qual se lança mão de um verbo de elocução, “gritar”. Mas, também através da performance a voz se apresenta como heterogênea: por um lado, devido à pronúncia da palavra *money*⁹²; por outro, em razão da imediata replicação dessa palavra por outras vozes cujas tessituras parecem imitar a do próprio pássaro quero-quero.

⁹¹ Ao descrever os processos de constituição do discurso, Authier-Revuz propõe que estes não se dão apenas pelos movimentos de inclusão e filiação que no discurso se desenvolvem explícita ou implicitamente, mas também pelas exclusões e alteridades que nele se estabelecem. Para a autora, haveria, então, nos processos discursivos uma heterogeneidade de duas ordens: uma “radical”, o “Outro do discurso”; e outra que descreve como a “representação, no discurso, das diferenciações, disjunções, fronteiras [...] pelas quais o um – sujeito, discurso – se delimita na pluralidade dos outros [...]” (1990, p. 32).

⁹² A nosso ver, a pronúncia na performance do verso indica um embate, uma divisão a partir da qual se vê que o modelo dado pelo inglês não termina de completar-se na outra língua. Para essa análise, estamos nos baseando em Eduardo Guimarães, que sustenta sua conceituação de espaço de enunciação, em *Semântica do acontecimento*, lançando mão de exemplos sobre determinada questão no caso brasileiro. Propõe que esse espaço de enunciação está dividido de tal forma que inclui na contemporaneidade uma relação do português com o inglês. Analisando nomeações de estabelecimentos comerciais numa cidade do Estado de São Paulo, afirma que o caso de *Center Frutas Broto* indica, pela sintaxe da nomeação, “um embate em que o falante está dividido por sua relação com duas línguas” (GUIMARÃES, 2005, p. 19), explicando que: “esta nomeação se dá num espaço de enunciação em que o Inglês fornece modelos ao Português. Mas este modelo não se cumpre completamente porque ele é refeito pelo embate das línguas na relação com o falante no espaço de enunciação.” (p. 19-20). O autor contrasta, então, este caso a outro: *Cambuí Fruit Center*, afirmando que neste “o falante está tomado, no espaço de enunciação, pela língua que não é a sua” (p. 20). Para a mobilização que estamos fazendo aqui do desenvolvido por Guimarães é relevante notar que casos como os descritos pelo autor quanto ao espaço de enunciação brasileiro não deixam de ser aditados no espaço argentino. Poderíamos evocar, por exemplo, como os modelos da língua inglesa e a discursividade norte-americana tomam este espaço na forma em que foram materializados verbalmente no espaço público escândalos de corrupção na cúpula do governo Menem, como o *Swiftgate* ou o *Yomagate*.

Colocamos atenção a esses aspectos por entendermos que eles constituem a representação do personagem “los teros” a partir da perspectiva do locutor. Conforme vínhamos analisando, trata-se de um personagem referido no discurso do locutor como parte da realidade conhecida. A descrição feita com o imperfeito (“estaban gritando”) representaria a situação de “los teros” como uma circunstância e instauraria, assim, um efeito de saliência sobre as ações enunciadas com a perfectividade. Acreditamos que esse efeito se dá sobre o relato de uma reação do locutor (“Y vomité una horrible lucidez”); bem como sobre aquilo que transversalmente se inscreve a partir da interpelação que este faz ao alocutário (“Decime, ¿tenés pudor, tibio orgullo o una horrible decepción?”); e sobre a estrofe seguinte:

[Oh, uh, oh] Fue solo un desmayo
[Oh, uh, oh] Que duró demasiado
[Oh, uh, oh] Y si alguno despierta
[Oh, uh, oh] Seguro será eterno
[Vocalização de náusea, nojo]

Do nosso ponto de vista, anteriores: “Riña entre dos, donde uno está distraído / Y es invisible el que está disparando”. Considerando que em “uno” também se pode ver uma marca de 1ª pessoa, há um entrecruzamento entre estes versos e o momento em que o locutor tem a sua onisciência obliterada por uma inicial incapacidade de reconhecer o outro: “Te encuentro conocido / ¿Vos también sos argentino?”. A performance vocal na canção ao entoar-se esta pergunta e os marcadores “¿Eh?” e “¡Ah!”, que a sucedem, contribuem para demarcar a inicial incerteza do locutor – a sua distração, a invisibilidade do outro – e, em seguida, a apreensão que faz da natureza deste último.

Para chegar a uma hipótese mais concreta sobre qual o objeto de discurso recortado pelos aspectos do intradiscurso que estamos salientando, nos parece necessário passar ainda pela estrofe que, por sua repetibilidade, tem um funcionamento de refrão. Antes de passar à sua textualidade gostaríamos de notar algo a respeito da materialidade musical e performática.

Na dimensão musical, tanto o padrão melódico e rítmico da instrumentação – considerando especialmente a guitarra elétrica e a bateria –, como a performance vocal ao longo de toda a canção são bastante característicos de determinado subgênero do rock,

Já posterior ao momento em que irromperam na vida pública esses casos, o seguinte trecho de uma notícia do jornal *La Nación* é mostra do que estamos argumentando: “En la década del noventa, el público siguió con interés las peripecias de los casos IBM-Banco Nación; el Swiftgate y el Yomagate; los guardapolvos y la leche contaminada; el contrabando de armas a Ecuador y a Croacia; el contrato con Siemens para los DNI; la turbia venta de YPF a Repsol; Yacyretá, el monumento a la corrupción, y el caso Yabrán, entre muchísimos otros episodios.” (LA NACIÓN, 2016).

o hardcore punk, de origem anglo-saxã e muito praticado nos Estados Unidos. Mas, o momento onde a identificação musical com esse subgênero é mais evidente coincide, justamente, com esta estrofe:

Yeah, yeah, yeah, yeah!
Yeah, yeah! Shit!
Yeah, yeah, yeah, yeah!
Yeah, yeah! Shit!
Yeah, yeah! Yeah, yeah!
¡Basta de flotar en la mierda!

Parece-nos que ela nos permite, considerada a dimensão textual em conjunto com a musical e performática, abordar como relação entre o inglês e o espanhol se materializa na forma de um embate. Entendemos que o intradiscurso da canção nos permite interpretar que, embora toda uma sequência da canção irrompa em língua inglesa, e justamente aquela que funciona como refrão, não se estabelece na canção uma relação de dominação do inglês sobre o espanhol. Pelo contrário, é uma contingência das vozes em inglês o que caracteriza a sua irrupção no intradiscurso. Afinal, trata-se de tão somente três significantes: *money*, *shit* e *yeah*. Além disso, temos o fato de que, com exceção de *yeah*, esses significantes são determinados na materialidade verbal por meio de uma oposição a formulações em espanhol: *money* – “vil metal”; *shit* – “mierda”, sendo esta última oposição reforçada inclusive por um efeito de ressonância que a repetição da palavra em espanhol, na performance, produz.

Acreditamos, na verdade, que os diversos aspectos da configuração das instâncias de pessoa a canção demarcam com clareza a irrupção da língua inglesa no discurso como uma heterogeneidade enunciativa. As fronteiras são demarcadas inclusive com formas de heterogeneidade mostrada, como no caso da irrupção de *money*. Partindo das categorias analíticas propostas por Guimarães (2005) ao teorizar sobre a “cena enunciativa”, entendemos que nessa canção se afiguram dois lugares sociais de dizer distintos, em embate, e que essa representação somente termina de materializar-se devido à irrupção do inglês. Funcionam na demarcação desses dois lugares distintas representações ideológicas da linguagem, se as pensamos a partir do que propõem Elvira Arnoux e José Del Valle:

El lugar que un individuo ocupe en la sociedad, los espacios a los que tenga acceso y la capacidad que posea para negociar su rol en ese entorno determinarán su predisposición a actuar de una cierta manera o a valorar de uno u otro modo las acciones de otros (...). Estará por tanto en disposición de usar una o varias lenguas, una u otra lengua, una u otra variedad de la lengua, dependiendo de su ubicación y capacidad de maniobra en el complejo entramado social. Y de esta misma posición -

y por tanto de su grado de sometimiento o autonomía con respecto al régimen de normatividad imperante- dependerá su disposición a valorar de un modo u otro el espectro de prácticas lingüísticas que se encuentre. (ARNOUX; DEL VALLE, 2010, p. 2)

A posição social projetada pelos distintos lugares de dizer representados na cenografia enunciativa de “Shit shit, money money” se vincula fortemente à disposição a usar o inglês ou o espanhol, o que podemos explicar a partir da associação das ideologias linguísticas com ideologias mais amplas – também apontada por Del Valle & Arnoux –, convocadas nessa canção.

Acreditamos que os seguintes elementos, tomados conjuntamente, condensam as chaves a partir das quais entrever a representação de tais ideologias: a oposição “money” – “vil metal” e sua associação a “cacerolas vacías”; a oposição “shit” – “mierda” e sua associação a “Basta de flotar en la mierda”, intensificada pela repetição desta última palavra e pelo fato de que tal repetição vai assumindo na performance os traços de um grito de dor; e a imagem “Todos los teros estaban gritando ‘money’”, intensificada pelo eco desta palavra soando como os gritos do pássaro, uma vez que a repetição é entoada com uma rapidez e um timbre que levam à sensação de inquietação e angústia.

Esses elementos, nos parecem fazer funcionar zonas de memória histórica sobre a “crise argentina de 2001”. Entendemos que as vozes em inglês “money” e “shit” – principalmente por serem estes os itens léxicos presentes na superfície do discurso e, não, outros – podem ser associadas ao acato fidedigno das prescrições do FMI/Banco Mundial e as relações “carnais” que a Argentina passou a estabelecer nos anos 1990 com os Estados Unidos. Além disso, pode-se ver o coro de “teros” gritando “money” como uma imagem que pode, principalmente pela conjunção da textualidade com a performance nesse verso, ser remetida a uma representação do “corralito” – expediente que, como vimos no Capítulo 2, foi crucial para a agudização extrema da crise e a renúncia de F. De La Rúa em meio aos “cacerolazos” nas ruas. Pensamos, por exemplo, no quanto se pode associar a imagem de revoada de quero-queros irritadiços com a construída num relato como: “Os investimentos estrangeiros, voláteis, incontrolados e, por isso dotados de maior mobilidade do que os investimentos domésticos, prontamente retiraram-se do país, que então oferecia ‘alto risco’.” (SOUZA, 2007, p. 51).

A consideração de todos os elementos analisados nos leva, então, à leitura de que há uma associação entre determinadas representações ideológicas da linguagem em “Shit shit, money money”, plasmadas na forma como irrompe a língua inglesa e na maneira em que a língua espanhola se contrapõe à sua irrupção, e certas posições ideológicas a

respeito da ingerência norte-americana na economia argentina e seus resultados para a sociedade deste país.

6.7. *El baile de la gambeta*

A canção descreve a situação de determinado personagem – cuja construção iremos analisar – a partir de elementos próprios de uma modalidade esportiva: o futebol. Essa é umas das características que autores como Semán & Villa (1999) apontam como próprias dos grupos de rock argentino dos anos 1990 entendidos como parte do “rock chabón” ou “barrial”, compondo o espectro de práticas que localizavam a produção dessas bandas no universo do popular.

As formulações em “El baile de la gambeta” irrompem em redes de memória vinculadas ao campo do futebol⁹³, mas esse universo discursivo funciona como um modo de construir a situação político-social argentina no início do século XXI enquanto objeto discursivo. A interpretação desse funcionamento depende, é claro do trabalho com as camadas de significação a partir dos itens léxicos e de referências específicas ao contexto argentino. Mas, a nosso ver, é fundamental a análise da configuração das instâncias de pessoa e de determinadas estruturas sintáticas recorrentes na materialidade textual da canção para que se chegue a tal interpretação.

O dispositivo enunciativo em “El baile de la gambeta” se caracteriza pela constituição de uma figura de locutor que, por mais que se vincule a uma instância de 1ª pessoa singular, é contornado fortemente por uma instância de 1ª pessoa plural que irrompe num refrão e, eventualmente, ressurge em outros momentos da textualidade. Entendemos que a interpelação que constitui esse refrão é essencial no contorno da situação representada como situação vivida pela população argentina:

Vamo' a bailar,
para cambiar esta suerte
Si sabemos gambetear,
para ahuyentar la muerte

⁹³ Estamos nos referindo a uma série de itens léxicos e seu funcionamento no intradiscorso: “gambeta”, “matarla con el pecho y no tirarla afuera”, “jugar de local en cualquier cancha”, “poner el corazón”, “poner la plancha”, “la estrategia fría”, “copa”, “saltar sobre algo”, “tomala vos”, “dámela a mí”, “movela como sea”, “fantaseo una jugada con la pelota encendida”, “el cuero”, “la suerte está echada”, “el final del partido”, “meto un gol de corazón”; além da referencia nominal a um jogador célebre do futebol argentino: Ricardo Enrique Bochini, conhecido como “el Bocha”.

Nossa interpretação em torno do papel que esse refrão joga na construção do objeto discursivo se deve aos sentidos que o “nosotros” inscreve quanto à caracterização, ao longo do intradiscurso, de uma realidade vivida por um “yo”:

Y porque sí,
porque sobran las bolas,
de matarla con el pecho
y no tirarla afuera
Para jugar
de local en cualquier cancha,
aunque pongo el corazón
y vo' ponés la plancha (...)

Y, porque soy
de la escuela del Bocha,
voy con la fantasía
a la estrategia fría
Y, si no hay copa,
que haya cope para la gente,
que salta sobre el dolor
y nace nuevamente...
¡Vamo'!...

Y si me voy,
así como de repente,
es como un viaje más
para el que viaja siempre
Si he de morir,
no quiero como la oveja,
que cuando no da más lana
el amo la degüella (...)

Fantaseo una jugada
Con la pelota encendida
Lleva el alma de una queja
Y el cuero es pura vida
Si la suerte ya está echada
[¡Hay que ahuyentar la muerte!]
Y es el final del partido,
[¡Para cambiar de suerte!]
Meto un gol de corazón
[¡Hay que ahuyentar la muerte!]
Para gritarle al olvido
[¡Para cambiar de suerte!]

Vemos que a demarcação da figura do locutor em uma 1ª pessoa singular é instável praticamente ao longo de toda a canção. Na primeira estrofe, de uma enunciação genérica se passa ao desenho de uma situação de contraposição “yo” vs. “vos” (“aunque pongo el corazón / y vo' ponés la plancha”). Na segunda, o movimento é o inverso, de um relato de si (“soy / de la escuela del Bocha / Voy con la fantasía / a la estrategia fría”), se pasa à enunciação genérica (“si no hay copa / que haya cope para la gente”).

Apesar de apresentar uma estabilização desse contorno (locutor = “yo”) no nível narrativo, a terceira estrofe traz no relato de si projeções do eu que o igualam a seres cujo contorno é mais difuso: “es como un viaje más / para el que viaja siempre” e “como la oveja / que cuando no da más lana / el amo la degüella”. Afinal, tanto a forma através da qual se mobiliza a designação “el que viaja siempre” quanto a caracterização que se realiza de “la oveja” inscrevem o sentido de generalização, ou seja, ambas as formulações sustentam as paráfrases “toda e qualquer pessoa que viaja sempre” e “toda e qualquer ovelha”.

A quarta estrofe, por sua vez, aparenta uma estabilidade ainda maior quanto ao contorno do locutor enquanto instância de 1ª pessoa singular, mas isso não impede que irrompam formas de difusão. No relato de si, as caracterizações “lleva el alma de una queja” e “el cuero es pura vida” inscrevem atributos do eu de tal forma que essas características se abrem à possibilidade de uma referência mais genérica. Pensemos, por exemplo, no quanto essa possibilidade estaria obstruída em formulações como “llevo el alma de una queja” e “el cuero lo tengo vivo”⁹⁴. Assim, ainda que constituam a caracterização do eu na situação narrada (“fantaseo una jugada”, “si la suerte está echada y es el final del partido / meto un gol de corazón / para gritarle al olvido”), essas formulações (“lleva el alma de una queja” e “el cuero es pura vida”) projetam imagens de um ser que podem ser entendidas como habitáveis por outros.

Além disso, outro funcionamento, ao mesmo tempo textual – especificamente enunciativo – e performático, borra os contornos definidos do locutor enquanto instância de 1ª pessoa singular nessa estrofe. A partir do quinto verso, a estrofe passa a caracterizar-se por uma dinâmica de sobreposição de vozes e textos: vozes – enunciativas e performáticas – distintas entoam, concomitantemente, textos distintos. Enquanto os versos que permanecem num relato de si são entoados por uma voz em solo, aqueles que poderíamos considerar os textos paralelos são entoados por um coro de vozes na performance. Estes trazem um forte aspecto genérico na formulação “¡Hay que ahuyentar la muerte!”, uma vez que a perífrase modal “haber que + infinitivo” se caracteriza pela manutenção de um traço de impessoalidade na expressão de uma obrigação ou situação inevitável.

Acreditamos que a atenção a esses aspectos enunciativos ajuda a ressaltar funcionamentos que contribuem para com o efeito de sentido que identificamos no refrão

⁹⁴ Para essas interpretações, trabalhamos com a possibilidade de atribuir a “cuero” o sentido de “pellejo”, “piel humana”.

da canção. Essa oscilação entre a delimitação de um locutor na voz em 1ª pessoa singular e uma enunciação genérica se cruza com a interpelação feita a uma 1ª pessoa plural que, conforme vimos, se dá no refrão. Esse ser individualizado cujos contornos se diluem em diversos momentos pelo efeito de generalização consiste numa figura na qual é fácil projetar um personagem que se quer demarcar como coletivo.

Uma das principais características da coletividade que se constrói como entidade protagonista da canção consiste no traço + *argentina*. Esse traço se delineia, por um lado, a partir da mobilização de certo repertório léxico que se inscreve de modo específico a uma memória discursiva vinculada a esse território, através de significantes como “gambeta”/ “gambetear”, “cope”, “cancha” e “cuero”.

Por outro, há uma referência a um dos momentos considerados históricos do futebol argentino: a final do Torneo Nacional de 1977, entre o visitante Independiente – equipe bonaerense em que jogava Ricardo E. Bochini, “el Bocha” à época – e a equipe de Talleres, na província de Córdoba. A partida é considerada histórica não apenas pelo resultado final, mas por todo o desenvolvimento da trama. Em uma nota que recorda o acontecido, na edição de 25/01/2018 do jornal *La Nación*, se relata:

El equipo de Avellaneda gana 1-0 con gol de Beto Outes y controlaba el partido hasta que entró en escena el árbitro Roberto Barreiro: les dio a los cordobeses un penal dudoso, les convalidó un gol con la mano y expulsó a tres jugadores de Independiente. Faltaba diez minutos y Talleres estaba a un paso de salir campeón. A Independiente le bastaba con un empate para dar la vuelta olímpica, pero con ocho jugadores era un desafío imposible. Hasta que en medio de semejante adversidad, Ricardo Bochini empezó a tirar paredes con Daniel Bertoni y Mariano Biondi, llegó hasta el borde del área y puso el 2-2. (LA NACIÓN, 2018)

Para nós, a referência a essa final do Torneo Nacional se constrói no entrecruzamento dos versos em que surge a menção aberta a Ricardo Bochini (“Y, porque soy / de la escuela del Bocha, / voy con la fantasía / a la estrategia fría”) e versos da estrofe anterior, a primeira: “Para jugar / de local en cualquier cancha / Aunque pongo el corazón / y vo’ ponés la plancha”; e da última: “Fantaseo una jugada / con la pelota encendida / Lleva el alma de una queja / Y el cuero es pura vida / Si la suerte está echada / Y es el final del partido / Meto un gol de corazón / Para gritarle al olvido”. Acreditamos, inclusive, que a transversalidade que essa referência possui na textualidade da canção permite sustentar que se produz um efeito de comparação entre a experiência do Independiente nessa final e aquela que se está buscando projetar com respeito à entidade protagonista de “El baile de la gambeta”.

Resta-nos, então, atentar aos outros aspectos da textualidade que nos permitem reconhecer nessa entidade traços de representação da população argentina diante especificamente das consequências da crise econômica e política, no início do século XXI. De modo geral, esses aspectos se dividem entre as predicções da entidade representada (o locutor e seu desdobramento como personagem coletivo), por um lado, e certos funcionamentos sintáticos, por outro.

Se atentamos às mesmas estrofes citadas antes, vemos que as predicções com respeito ao participante – na maior parte do tempo, um locutor definido, mas, às vezes, um ser genérico – vão inscrevendo um determinado efeito de sentido que poderíamos entender como o de resistência à adversidade. Esse efeito se produz inclusive num nível propriamente narrativo nos últimos versos da segunda estrofe, quando “la gente” – participante caracterizado pelo traço generalizante – recebe a predicação: “salta sobre el dolor / y nace nuevamente”. Mas, o mesmo efeito se produz por mecanismos distintos nas diversas estrofes.

Nos últimos versos da primeira (“Para jugar / de local en cualquier cancha, / aunque pongo el corazón / y vo’ ponés la plancha”), ese efeito se constrói tanto a partir da contraposição entre os predicados “poner el corazón” vs. “poner la plancha”⁹⁵, atribuídos a distintos participantes, como pelo encaixe da formulação sob a sintaxe de uma construção concessiva. Nessa formulação, alia-se ao sentido de superação da adversidade a representação da entidade protagonista da canção como partidária de um jogo limpo e, mais do que isso, afeita à entrega profunda em nome de um propósito, em contraposição a uma força exterior à qual tal entidade deve enfrentar-se e que se caracteriza pela deslealdade na busca pela vantagem.

Na segunda estrofe, a formulação sob estrutura condicional, “si no hay copa, / que haya cope para la gente” inscreve também o sentido de resistência à adversidade, ainda que relacionando-o a outra atitude. Acreditamos que, devido a diversas relações interdiscursivas e à presença de uma discursividade futebolística no intradiscurso da

⁹⁵ O item léxico “plancha” é registrado no “Diccionario de Lunfardo” do projeto *Todo Tango*: “(pop.) Desacierto, error, papelón, por el que la persona que lo comete queda en situación ridícula o desairada// estilo de natación flotando de espaldas// (fútb.) infracción cometida golpeando a un jugador adversario con la suela del botín en una pierna.” (DICCIONARIO LUNFARDO). Compendo, portanto, o universo discursivo do jogo futebolístico, a formulação “poner la plancha” remete a esse tipo de infração com a qual o jogador busca tomar a bola ou impedir o progresso do oponente erguendo a sola da chuteira. O movimento é considerado jogo perigoso porque pode colocar em risco a integridade física do adversário. No Brasil é conhecido como “entrar de sola”. É interessante notar que em filmagens de execuções ao vivo da canção “El baile de la gambeta”, vemos que tanto o vocalista Gustavo Cordera como outros integrantes da banda, como Cóndor Sbarbati, simulam o movimento da solada ao entoar esses versos, fazendo com que a inscrição dos sentidos à memória discursiva relacionada ao futebol se dê também através do nível corporal.

canção, o significante “copa” mobiliza nessa formulação sentidos como “vitória”, “conquista”, “êxito”⁹⁶. Assim, a estrutura condicional estaria expressando um desejo de que esse ser genérico “la gente”⁹⁷ tenha a garantia de “cope”, isso é, de festejo, diversão, comemoração, ainda que na derrota. Ou seja, no interior da própria mobilização de “vitória” pelo significante “copa” se constrói uma projeção do antônimo “derrota”. Essa projeção pode, inclusive, ser considerada um elemento relevante para a interpretação da modificação que a construção relativa “que salta sobre el dolor y nace nuevamente” realiza com respeito ao segmento que a precede.

Já na terceira estrofe, o efeito de sentido que estamos buscando argumentar como relevante na caracterização da situação da entidade protagonista da canção, isso é, o de resistência à adversidade, se inscreve por meio de duas projeções específicas. Por um lado, os versos “Y si me voy / así como de repente, / es un viaje más / para el que viaja siempre” projetam, a nosso ver, essa entidade como verdadeiramente refratária à adversidade. Por outro, os demais versos da estrofe (“Si he de morir, / no quiero como la oveja / que cuando no da más lana / el amo la degüella”) projetam o locutor como um ser que, mesmo na adversidade (“he de morir”), tem domínio da situação e decide em alguma medida o seu destino, sendo o verbo “querer” bastante importante para a construção dessa projeção.

Por fim, na quinta e última estrofe as representações que fomos relevando até aqui – a resistência à adversidade através da entrega profunda, da alegria na derrota, da refração ao infortúnio e da manutenção da autonomia – funcionam no interior de uma narrativa: “Si la suerte ya está echada y es el final del partido, meto un gol de corazón para gritarle al olvido”.

Desse processo de relevamento das representações através das quais se projeta uma entidade protagonista na canção se podem reunir cadeias de formulações que inscrevem efeitos de sentidos opostos, isso é, que relacionam essa entidade e a situação que o exterior lhe impõe a campos semânticos opostos:

⁹⁶ Parece-nos importante notar que, diferentemente do que ocorre comumente na discursividade brasileira, no caso argentino o significante “copa” não é mobilizado como referência imediata à Copa do Mundo de Futebol, mantendo-se vinculado ao sentido mais geral de “campeonato” ou “competição”, sem essa especificidade.

⁹⁷ Ressaltamos que entendemos “la gente” nessas formulações como instância vinculada à de 1ª pessoa que se configura como locutor na canção a maior parte do tempo, assim como à coletividade projetada pela 1ª pessoa plural no refrão, isso é, vinculada à entidade protagonista que estamos relacionando a uma representação da “população argentina”.

- a. deslealdade (“poner la plancha”) vs. sinceridade/verdade (“poner el corazón”, “meter un gol de corazón”);
- b. sofrimento (“la plancha”, “el dolor”, “no hay copa”) vs. enlevamento (“la fantasía”, “cope”, “fantasear una jugada”);
- c. morte (“he de morir”) vs. renascimento (“saltar sobre el dolor y nacer nuevamente”);
- d. sujeição (“ya estar echada la suerte”, “ser el final del partido”, “olvido”) vs. autonomia (“ser un viaje más”, “no querer morir como la oveja”, “meter un gol de corazón para gritarle al olvido”).

Conforme apontamos antes, além das predicções em torno da entidade protagonista, certos funcionamentos sintáticos nos parecem relevantes na construção de uma representação da crise econômica e política argentina do início dos 2000 em “El baile de la gambeta”. A reiteração de dois funcionamentos ao longo da textualidade da canção nos chamou atenção. Trata-se de orações condicionais e construções finais.

As condicionais irrompem em seis momentos da materialidade textual. Normalizando essas ocorrências, quando necessário, no padrão mais recorrente de “prótase + apódose”, teríamos os seguintes períodos:

1. Si sabemos gambetear para ahuyentar la muerte, vamo’ a bailar para cambiar esta suerte
2. Si no hay copa, que haya cope para la gente.
3. Si me voy así como de repente, es un viaje más para el que viaja siempre.
4. Si he de morir, no quiero como la oveja que cuando no da más lana el amo la degüella.
5. Si te quedás, ¿por qué no venís?
6. Si la suerte ya está echada y es el final del partido, meto un gol de corazón para gritarle al olvido.

Algo salta aos olhos quando analisamos essa listagem. Das seis formulações sob estruturas condicionais, poucas funcionam sob a forma de uma relação causal entre prótase e apódose segundo a qual a prótase expresse uma causa hipotética para o estado de coisas que se apresenta na apódose, isso é, sob a forma de uma condicional do enunciado. A nosso ver, os fatos mencionados nas prótases se assumem como dados, isso é, como parte de uma realidade conhecida de locutor e alocutário e, não, como hipóteses. Dessa forma, o próprio funcionamento sintático inscreveria ao intradiscurso o sentido de “crise” como pré-construído, como o já-lá.

Outros elementos ainda produzem o mesmo efeito e gostaríamos, para encerrar, de atentar ao seguinte: a textualidade da canção se abre com os versos que, no seu decorrer, se mostram o seu refrão. Entretanto, nessa irrupção inicial, funcionam sob um encaixe que não se repetirá ao longo da canção:

Por eso ahora vamo' a bailar,
para cambiar esta suerte
Si sabemos gambetear
para ahuyentar la muerte
Vamo' a bailar,
para cambiar esta suerte
Si sabemos gambetear
para ahuyentar la muerte

Trata-se do encaixe sob o funcionamento explicativo que o marcador “por eso” introduz. A canção tem início com um gesto enunciativo que supõe o já-dito. A interpelação que consiste no cerne da direção argumentativa do discurso é introduzida na textualidade como uma explicação ou consequência, impelindo toda essa materialidade textual a uma série de relações interdiscursivas desde o seu início.

6.8. *Zi zi zi*

Funcionando na rede de enunciados sobre a crise argentina da virada de século que compõe o álbum duplo *La argentinidad al palo*, a textualidade de “Zi zi zi” é marcada por certa inscrição a um gênero testemunhal. Entretanto, é numa disputa entre o relato de si e a descrição do entorno pela centralidade da narrativa que essa inscrição se dá. Desde sua primeira estrofe, isso é visível:

Aguantame nomá un minutito
Te voy a contar un problema
Yo tengo esposa e hijitos
Sus pancitas tengo que llenar
Me quieren echar si no pago
Debo cuatro meses
No llego ni a palo
Te juro soy buen argentino
Aquí no hay respiro... ¡es para llorar!

Da enunciação da experiência pessoal se passa, ao final da estrofe, a uma enunciação genérica calcada na predicação de um espaço designado como “aquí”. Ao longo da canção, vemos que o foco narrativo se direciona fortemente a essa predicação e a centralidade da narração se consolida na relação “yo” – espaço. Vejamos como isso se dá ao longo da canção.

No decorrer da textualidade de “Zi zi zi”, se arma uma cadeia correferencial através da qual se designa o espaço que constitui parte do foco narrativo: aos advérbios “aquí” (“*Aquí* no hay respiro... ¡es para llorar!”) e “acá” (“*Acá* tenés que irte a la mierda / Salir en la tele / O ganar el mundial”; “*Acá* el que no corre, vuela”) se soma o sintagma “esta tierra huérfana de amor”. As três designações que compõem essa cadeia, como

vemos, funcionam como traços da cenografia enunciativa, devido ao valor de dêixis locativa tanto dos advérbios (“aquí”, “acá”), como do adjetivo demonstrativo (“esta”). Atentando a essa cadeia correferencial advertimos, também, que das predicções que recebe o espaço designado como “aquí” ou “acá” se produzem os efeitos de disforia, distopia e desesperação, aos quais concorre a predicção “huérfana de amor” para o correferente “esta tierra”.

Como vemos, apesar de atuar na delineação da cenografia enunciativa e fazer irromper efeitos de sentido importantes para a narrativa da canção, o paradigma de designação do espaço descrito não o caracteriza diretamente como “Argentina”. Esta é uma determinação que se construirá sim ao longo do intradiscursos, mas a partir da constituição do locutor e dos personagens que habitam o espaço, assim como das ações e circunstâncias que se dão em seu interior.

Quanto ao locutor, temos já na primeira estrofe uma formulação explícita “Te juro soy buen argentino”, a qual precede inclusive a primeira designação do espaço (“aquí”). A relação entre objeto discursivo e territorialidade se projeta, assim, não apenas a partir da caracterização do locutor, mas de uma enunciação inscrita a aspectos do gênero testemunhal. A própria cenografia enunciativa é marcada por essa inscrição, por um lado, e pela representação de uma interlocução na fala encenada, por outro. Esta última se caracteriza, por sua vez, como “fala argentina” e, em certa medida, especificamente bonaerense, a partir tanto da irrupção de determinados itens léxicos (como, por exemplo, “boludo”), como da mobilização de um determinado paradigma de *voseo* e, ainda, da representação de traços diacríticos em “nomá un minutito” e “Ma ¿qué sé yo?”.

No nível dos personagens e ações ou circunstâncias representados, se multiplicam referências e significantes que inscrevem ao intradiscursos certas relações com uma memória histórica em torno da crise do final dos anos 1990 e início dos 2000: “Chupete”, alcunha pela qual era conhecido Fernando De la Rúa já desde o início de sua carreira como senador; “Antonito” como possível referência a Antonio Cafiero e ao episódio de compra de votos para a Reforma Trabalhista conhecido como “coimas del Senado”; os versos “Ladrones de Estados Unidos / comprando a nuestros dirigentes” e “Acá el que no afana es boludo”, remetindo às relações dos governos de “Ajuste e Reforma” de Menem e De la Rúa com o FMI, assim como aos escândalos de corrupção que envolveram as aprovações de leis em seus governos; a narratividade nos versos “Un gobierno por aquí / Un milico por allá” inscrevendo o sentido de crise institucional; os significantes “piquete” e “marcha” mobilizando o campo da memória relacionada à reação da população aos

eventos políticos, ao passo que “vuelto” e “mangazo” apelam a uma memória em torno desses próprios eventos⁹⁸. Em determinada passagem da segunda estrofe, essa referencialidade ao contexto da crise assume traços dramáticos:

Sigue el dolor de los chicos
Que a los muertos tienen que enterrar
Se hunde la luz, la paciencia
El viaje es muy largo y estallan cabezas

Diversos elementos fazem com que esses versos projetem uma representação da violência com que se desenrolou a crise política e institucional, especialmente entre o final de 2001 e a primeira metade de 2002. A repressão do Estado às mobilizações da população é evocada na narrativa dos dois primeiros versos – na imagem da dor de “tener que enterrar a los muertos” – e nos sentidos inscritos pela formulação “estallan cabezas”, que se abre à representação tanto do estado emocional produzido pela extrema tensão, como das execuções de civis por policiais⁹⁹. Um verso posterior na canção, “Acá el que no corre, vuela”, também pode ser lido a partir dessas relações interdiscursivas, evocando a imagem da perseguição no contexto da repressão policial às manifestações públicas.

Assumindo-se, então, que a textualidade da canção constrói uma representação da experiência da crise, gostaríamos de nos deter no funcionamento discursivo de duas passagens da narrativa:

Y andan por ahí
Millones de dilemas
Mucho robo por aquí
Un secuestro por allá
Y millones de tragedias
Mucha bronca por aquí
Un balazo por allá
Voy a quedarme en el horno
De esta tierra huérfana de amor (...)

Pero ¡por favor!
¡No me estás escuchando!
Un gobierno por aquí
Un milico por allá
Así, nos están exprimiendo
Una marcha por aquí
Un piquete más allá
Acá el que no corre, vuela
Y te digo un poco más
¡Hoy estoy por reventar!
La única bandera es la miseria

⁹⁸ Enquanto “vuelto” pode remeter aos casos de corrupção, “mangazo” consiste em formulação corrente para as situações de negociação do governo, tanto com o FMI como com o empresariado, para a arrecadação de fundos no contexto de extrema crise fiscal do Estado.

⁹⁹ Conforme abordamos no Capítulo 2, seção 2.2.

Un vueltito por aquí
Un mangazo por allá
Voy a quedarme en el horno
De esta tierra huérfana de amor

Essas são estrofes que evidenciam o que vínhamos sustentando sobre a disputa pela centralidade, na textualidade da canção, entre o relato de si por um locutor-argentino e a descrição do espaço que se constrói como “Argentina”. O verso inicial da terceira estrofe da canção, “Y andan por ahí”, dá início a um movimento que pautará a narrativa a partir de então: retratar um estado de coisas, isso é, os elementos que constroem a circunstância sob a qual se encontra o espaço representado. A enunciação de tais elementos, por sua vez, é marcada por dois funcionamentos que nos parece importante analisar.

Por um lado, o jogo que se estabelece entre as locuções adverbiais “por ahí”, “por aquí”, “por allá” e “más allá” produz um determinado efeito de sentido: uma espécie de abarcamento, como se a narrativa se construísse a partir de uma perspectiva que abrange todo o espaço representado, que é capaz de ver em todas as direções. Quando consideramos o tipo de elemento cuja existência se aponta na descrição do estado de coisas no espaço representado, esse efeito de abarcamento é ainda mais acentuado.

Ao que nos parece, os diversos elementos apontados ao longo da descrição compartilham um traço comum de conflituosidade. Entre os que surgem na terceira estrofe – “dilemas”, “tragedias”, “robo”, “bronca”¹⁰⁰, “secuestro” e “balazo” – esse traço nos parece inequívoco. Também na sexta estrofe (iniciada em “Pero, por favor...”), apesar de não necessariamente internos à carga semântica dos itens léxicos em si, o mesmo traço não deixa de funcionar na maneira como alguns dos itens irrompem no intradiscurso – no caso de “gobierno” e “milico” em “Un gobierno por aquí / Un milico por allá” – ou no tipo de relações interdiscursivas às quais se abrem – no caso de “marcha”, “piquete”, “vueltito” e “mangazo”.

O outro funcionamento que nos parece relevante para a projeção do espaço representado como um espaço conflituoso consiste no tipo de formação dos grupos nominais através dos quais se descreve a circunstância desse espaço. Esses grupos se

¹⁰⁰ Ressaltamos, por um lado, que nossa transcrição desse verso difere das disponíveis em diversas páginas da internet, inclusive a oficial da própria banda. A nosso ver, em lugar da versão que circula “Muchos muertos por aquí”, se dá “Mucha bronca por aquí”. Outrossim, consideramos que a irrupção de “bronca” no verso se vincula aos sentidos recolhidos na entrada do vocábulo no *Diccionario de Lunfardo*: “(pop.) Impaciencia (LCV)//pelea (JAS), incidente (JAS), bochinche (JAS)// estrilo (JAS), enojo (JAS), enfado, rabia, cólera, disputa, ira, altercado (YAC.), disgusto// animaversión// odio, resentimiento// regaño, reprensión áspera.” (DICCIONARIO LUNFARDO)

caracterizam, todos, pela estrutura “quantificador + substantivo” e possuem simetrias ainda mais acentuadas pela reiteração do mesmo quantificador ao ser aliado a distintos substantivos. O caso mais reiterado é o do numeral “un(a)”, mas se dão também as simetrias: *millones de* + “dilemas” / “tragedias”; e *mucho(a)* + “robo” / “bronca”.

Para além da formação desses grupos nominais, nos segmentos em que o estado de coisas no espaço-nação é descrito, os paralelismos de fato estruturam a textualidade, conforme buscaremos destacar a seguir evidenciando a correspondência entre distintas sequências discursivas (Sd):

Y andan por ahí
 Sd 1 *Millones de dilemas*
 Sd 2 *Mucho robo por aquí*
 Sd 3 *Un secuestro por allá*
 Sd 1a *Y millones de tragedias*
 Sd 2a *Mucha bronca por aquí*
 Sd 3a *Un balazo por allá*
 Voy a quedarme en el horno
 De esta tierra huérfana de amor (...)

Pero ¡por favor!
 ¡No me estás escuchando!
 Sd4 *Un gobierno por aquí*
 Sd3b *Un milico por allá*
 Así, nos están exprimiendo
 Sd4a *Una marcha por aquí*
 Sd5 *Un piquete más allá*
 Acá el que no corre, vuela
 Y te digo un poco más
 ¡Hoy estoy por reventar!
 La única bandera es la miseria
 Sd4b *Un vuelto por aquí*
 Sd3c *Un mangazo por allá*
 Voy a quedarme en el horno
 De esta tierra huérfana de amor

Há paralelismo, também, entre as próprias estrofes, com a reiteração dos mesmos dois últimos versos em uma e outra. Por fim, com respeito à sexta estrofe, outro fator incide ainda para o mesmo efeito. Há uma segunda realização sua na sequência da canção e, nela, a Sd 5 “Un piquete más allá” se desliza para Sd5a “Un quilombo más allá”.

Colocamos tamanha atenção à dimensão que o paralelismo possui na textualidade por acreditarmos que ele incide diretamente sobre a representação do espaço-nação. A caracterização do estado de coisas por meio do paralelismo produz, a nosso ver, um efeito muito preciso no que diz respeito à projeção dos sentidos de conflito e crise sobre o espaço representado: um efeito que chamaremos de desbordamento. Trata-se de uma

representação com forte caráter enrijecido: é como se não houvesse nada nesse espaço sobre o que dizer além de seu estado conflituoso e crítico.

Há aspectos na corporalidade da canção que, a nosso ver, concorrem para a produção desses mesmos efeitos de sentido. Em termos musicais, “Zi zi zi” transita claramente por padrões de um determinado gênero do rock, o hardcore. Esse aspecto incide, é claro, sobre a performance vocal, que se caracteriza pela frequência de registros inferiores da voz, assim como por um aspecto de aspereza e pela prolongação de frases finais. Entretanto, identificamos ao longo da canção uma característica particular: os três traços que apontamos – comuns à performance no subgênero hardcore – passam por um processo de intensificação. Quando comparamos a performance de determinadas passagens da textualidade que se repetem, entre uma repetição e outra é possível identificar a ascendência na intensidade de gravidade, aspereza e prolongação. Entendemos que essa intensificação produz um efeito semelhante à saturação que se produz pelos paralelismos na representação do estado de coisas. A performance vocal projeta os sentidos de estafa, aversão e sofrimento.

Pensando no cruzamento desses sentidos (desbordamento – sofrimento), parece-nos interessante colocar atenção a outro funcionamento na textualidade da canção: o tempo e aspecto verbais. Em “Zi zi zi”, a simultaneidade entre a fala e a situação descrita é um dos elementos que constroem a cenografia enunciativa, sendo dominante o tempo presente ao longo de toda a narrativa. Algo chamativo nessa cenografia é o seu contraste com respeito à que se constitui na canção “El viento trae una copla”, principalmente se consideramos quão semelhantes são os objetos discursivos construídos em cada uma. Desenvolveremos melhor esse contraste no próximo item, quando passaremos à outra canção, aqui iremos nos deter na informação aspectual que o presente carrega no decorrer da narrativa de “Zi zi zi” e seus efeitos de sentido. Para isso, necessitaremos percorrer outros aspectos da construção da cenografia enunciativa.

Voltemos aos versos iniciais da canção: “Aguantame nomá un minutito / Te voy a contar un problema”. A través deles, se encena uma determinada situação de enunciação: um locutor pede a paciência de um alocutário para lhe contar “un problema”. A partir desse enquadramento, se realizará, primeiramente, o relato de si, isso é, o segmento narrativo que se poderia tomar como referente mais direto de “un problema” – o qual corresponde ao restante da primeira estrofe. Posteriormente, se passa ao relato sobre o espaço em que está inserido esse “eu” – o que corresponde a todo o restante da textualidade, com exceção do refrão – e que também pode ser entendido como referente,

ainda que indireto, de “un problema”, ao menos segundo o que a análise até aqui, a nosso ver, nos permite interpretar.

Tanto o relato de si, como o relato sobre o espaço se realizam em presente. E não se trata apenas de um presente genérico, através do qual se enuncia aquilo que se poderia considerar propriedades ou estados característicos do locutor (“Yo tengo esposa e hijitos”, “soy buen argentino”) ou do espaço (“Acá el que no afana es boludo”¹⁰¹). Também as situações designadas pelo relato se enunciam em presente:

Me quieren echar si no pago
Debo cuatro meses
No llego ni a palo (...)
Me cuesta dormir por las noches
Lo intento de día y vuelvo a fracasar (...)

Chupete consulta a Antonito
Que posa en Miami
Con esa Shakira (...)
Se hunde la luz, la paciencia
El viaje es muy largo y estallan cabezas (...)

Do nosso ponto de vista, a configuração do tempo verbal em segmentos como esses dá mostras de que o presente em “Zi zi zi”, além de encenar uma simultaneidade do narrado com o momento da enunciação, carrega o valor de um processo em curso. Em dois momentos da narrativa, determinados advérbios inscrevem relações de sentido que, a nosso ver, reafirmam o funcionamento desse valor progressivo do presente narrativo:

No importa el esfuerzo que hagas
Nunca es suficiente
Sí, *ahora* soy taxista (...)

Y te digo un poco más
¡*Hoy* estoy por reventar! (...)

Ao que nos parece, essas formulações, em conjunto com outras que analisaremos em seguida, inscrevem marcas materiais de narratividade àquilo que poderia parecer – ao menos da terceira estrofe em diante – a caracterização de uma situação estável ou atemporal. Ao enunciar-se “Sí, ahora soy taxista” se delineia claramente, a despeito da dominância do tempo presente ao longo da canção, um antes e um depois no discurso. O advérbio “ahora” inscreve transversalmente um discurso sobre aquilo que se vivia *antes*. O presente dominante é, aí, claramente projetado como resultado de um processo. Outrossim, um funcionamento semelhante, ainda que menos evidente, pode ser observado

¹⁰¹ Quanto ao espaço não nos parece possível falar em presente genérico sequer neste caso e outros semelhantes que se dão ao longo da canção.

em “¡Hoy estoy por reventar!”, sobretudo se consideramos seu lugar no intradiscurso, em seguida ao comentário metaenunciativo: “Y te digo un poco más”. Nessa sequência, o locutor se projeta experimentando um estado que apresenta como *diferenciado* de outro, já vivido.

Em outras passagens, não são advérbios os elementos materiais que fazem irromper a narratividade, mas o aspecto verbal. Nos versos da segunda estrofe: “sigue el dolor de los chicos / que a los muertos tienen que enterrar”, esse efeito de sentido se dá pelo aspecto léxico do verbo “seguir” em tal formulação. Já ao longo da quinta estrofe da canção, a estruturação por meio de paralelismos, que já analisamos, se constrói também por incidência do traço imperfectivo que o presente narrativo assume:

Pero ¡por favor!
¡No *me estás escuchando!*
Un gobierno por aquí
Un milico por allá
Así, nos están exprimiendo
Una marcha por aquí
Un piquete más allá

Nas formulações destacadas, as perífrases de “estar + gerúndio” não apenas contribuem para o efeito de paralelismo visto antes, como inscrevem determinados sentidos ao nível da narratividade propriamente dita. Isso porque esse tipo de perífrase tem a característica de enfatizar um aspecto progressivo do tempo narrativo ao recortar o narrado de modo a destacar o desenvolvimento interno da ação, apresentando-a como começada, mas ainda não concluída. A perífrase “estar + gerúndio” tende a combinar-se com predicados que expressam processos durativos, é muito utilizada para a narração de ações em curso e recorta o narrado como atividade circunscrita a um momento, jamais enquanto ação habitual como, por exemplo, pode fazê-lo o tempo presente. É também uma forma comum para a expressão de estados acidentais e geralmente rejeitada para expressar estados inerentes ou caracterizadores. Dessa forma, entendemos que sua irrupção, sobretudo no interior de um segmento em que a descrição do estado de coisas no espaço-nação é o foco discursivo, projeta em toda a narrativa um forte aspecto de processo em curso.

Justamente por esse efeito, parece-nos importante analisar a narrativa construída nas duas formulações em que irrompe a perífrase. Note-se que de uma formulação à outra há um deslizamento tanto no que diz respeito à constituição do locutor, como da figura de um alocutário para a de um personagem. Entretanto, tanto em uma como na outra, a instância da locução – constituída no primeiro caso por uma 1ª pessoa singular e, no

segundo, por uma 1ª pessoa plural – é projetada no lugar de argumento verbal e, não, sujeito. A instância do alocutário, na primeira formulação, e a do personagem – cuja forma se abre a uma possível equívocidade quanto à sua constituição como personagem ou novo alocutário –, na segunda formulação, são as que ocupam esse lugar de sujeito. Assim, a instância da locução é projetada nesses versos numa posição passiva.

No primeiro caso, a formulação se abre, por relações intersequenciais entre “no me estás escuchando” e “aguantame nomá un minutito / te voy a contar un problema”, à cena de fala e escuta instaurada na canção, numa espécie de jogo metadiscursivo. No segundo, tanto o deslizamento na instância da locução, do “yo” ao “nosotros”, como a própria noção de “expressar”, inscreve a formulação em relações com outros versos da canção: “Ladrones de Estados Unidos / Comprando a nuestros dirigentes / Acá el que no afana es boludo / Como sea, ¡nos cogen igual!”, através dos quais a instância do “nosotros” se determina no intradiscurso não apenas como “argentinos” mas, poderia sustentar-se, como “pueblo argentino” – conforme explicaremos adiante – por meio de relações intersequenciais entre “soy buen argentino” e “nuestros dirigentes”.

De formulações que inscrevem à narrativa em torno do espaço representado o valor progressivo, isso é, de processo em curso e acidental – e, não, habitual ou inerente –, ressaltam-se, assim, duas coisas: por um lado, uma imagem de lucidez do locutor em contraposição à distração ou desinteresse do alocutário (“Pero, por favor... ¡no me estás escuchando!”) e, por outro lado, o sentido de exploração do “nosotros” por um participante ambíguo, que pode evocar desde “ladrones de Estados Unidos”, até “nuestros dirigentes”, “un gobierno” e “un milico” (“nos están exprimiendo”).

Devido à relevância desse sentido para a construção da crise como objeto discursivo em “Zi zi zi”, gostaríamos de nos deter ainda um pouco mais na análise de como a instância de “nosotros” se determina ao longo da canção, a nosso ver, como “pueblo argentino”. Entendemos que essa determinação se constrói por diversos movimentos da cenografia enunciativa. De certa forma, a projeção de um locutor-“buen argentino”, que se dá desde o início da textualidade, pode ser vista como articulação desses movimentos. Do relato de si, o discurso passa à descrição e narrativa do entorno, para então chegar a formulações em que a 1ª pessoa assume um caráter coletivo, como já vimos na estrofe:

Ladrones de Estados Unidos
Comprando a nuestros dirigentes
Acá el que no afana es boludo
Como sea, ¡nos cogen igual!

No importa el esfuerzo que hagas
Nunca es suficiente
Sí, ahora soy taxista
Acá tenés que irte a la mierda
Salir en la tele
O ganar el mundial

A constituição de uma instância coletiva de 1ª pessoa se dá por meio de uma formulação que, a um só tempo, faz funcionar uma diferenciação nacional, “Estados Unidos” ≠ “Argentina”, e discrimina “nuestros dirigentes” de “nosotros”. Pelas relações interdiscursivas às quais se abre o verso “Acá el que no afana es boludo”, ao fazer funcionar zonas da memória discursiva da política nacional e, especialmente, dos governos de corte neoliberal dos anos 1990, vemos na formulação “¡nos cogen igual!” uma ressonância da distinção “nuestros dirigentes” ≠ “nosotros”. Essa ressonância e o assentamento da determinação “nosotros” = “pueblo argentino” podem ser observados na sequência da estrofe, quando irrompe uma figura de alocutário própria à expressão da impessoalidade, uma 2ª pessoa singular genérica que é projetada como um ser que pode estar no mesmo lugar que o locutor e experimentar o mesmo que ele: “no importa el esfuerzo que hagas, nunca es suficiente”, “Acá tenés que irte a la mierda / Salir en la tele / O ganar el mundial”. Diferentemente de “dirigentes” esse *vos* assume no fio do discurso um lugar de solidariedade para com o locutor. Projeta-se a experiência de falência contida nos versos para além da vivência individual e é nessa representação coletiva que o “nosotros” se constitui, havendo total colinearidade entre tal representação e “Así nos están exprimiendo”.

Agora é preciso retomar por que nos detivemos numa análise dos sentidos que se inscrevem a partir dos dois versos onde a perífrase “estar + gerúndio” irrompe no intradiscurso. Voltamos nossa atenção a esses versos devido ao valor progressivo (de processo em curso) que eles inscrevem irremediavelmente à narrativa. Como sugerimos antes, encontramos uma relação entre saturação e sofrimento no funcionamento da narrativa a partir do tempo presente. “Zi zi zi” recorta o objeto discursivo “crise” a partir de uma narratividade que, apesar de esclarecer que há um *antes* – como vimos em “ahora soy taxista” e “hoy estoy por reventar” –, não projeta qualquer perspectiva de um *después*. A “crise” assume, assim, traços absolutos quando ocupa todas as direções para as quais se dirija o olhar – “por ahí”, “por aquí”, “por allá”, “más allá” – e é enunciada como um processo começado cuja finalização se mantém no silêncio. Podemos pensar, por

exemplo, numa espécie de condensação desses sentidos entre os versos: “Se hunde la luz, la paciencia / El viaje es muy largo y estallan cabezas”, na segunda estrofe.

Pensando nos aspectos levantados até aqui, gostaríamos de encerrar a análise da canção lançando uma pergunta: é ao valor progressivo ou genérico que tendem as formas em presente nos versos “Aquí no hay respiro”, “Acá el que no afana es boludo”, “Acá el que no corre, vuela” e, principalmente, “La única bandera es la miseria”? Em outras palavras, tais predicções são enunciadas apenas como circunstâncias do processo – de crise – em curso ou se inscreve a possibilidade de sua projeção como caracterização de traços estáveis do espaço-nação?

6.9. *El viento trae una copla*

Também essa canção pode ser lida no interior da rede de enunciados sobre a crise argentina na virada do século XXI, que se constrói desde antes na produção de BV, mas se consolida e prolifera no álbum *La argentinidad al palo*, em que foi editada. No item anterior chegamos a mencioná-la pelo contraste entre essa canção e “Zi zi zi” quanto à construção narrativa da crise e, ao longo da análise, buscaremos esclarecer esse contraste.

A textualidade de “El viento trae una copla” se compõe de uma narrativa desenvolvida por um locutor em 1ª pessoa singular. É possível perceber a existência de dois diferentes segmentos nessa narrativa, que se transparecem até mesmo pelo tempo das formas verbais. Num primeiro segmento, entre a primeira e a quarta estrofes, o relato se constrói em passado; ao passo que no segundo, entre a quarta e a sexta estrofes, ele se realiza em presente. Apesar de centrar-se na experiência individual do “yo”, a narrativa se compõe também da descrição do entorno, especificamente no primeiro segmento, quando irrompe inclusive um desdobramento desse locutor em uma 1ª pessoa plural:

El viento trae una copla
Recuerdos del huracán
que un día me partió un ala
y me hizo caer,
hasta acá me arrastré

Nuestra bandera flameaba,
en medio del temporal
Del norte el frío mataba,
se hizo dura la piel,
el terror fue la ley

Y no olvidé nada,
que plantamos ilusión
en la pampa mojada,

que sudaba como yo...
Inevitable ausencia...

Conforme as análises e considerações históricas que fizemos até aqui nos parecem permitir sustentar com clareza, a irrupção de “el huracán” nessa narrativa pode ser lida como uma forma de designação de “crise”, principalmente ao observarmos que, para além da própria carga semântica do item léxico, é na posição de causa em predicados que denotam destrutividade (“partirle el ala a alguien” e “hacerle caer a alguien”) que o significante irrompe.

Outras formulações compõem a construção da crise argentina como objeto discursivo da narrativa, seja por imagens que entram em relação com uma memória em torno da crise em si (“nuestra bandera flameaba en medio del temporal”, “el terror fue la ley”), seja por imagens que textualizam uma relação entre espaço narrativo e território argentino (“plantamos ilusión en la pampa mojada”). Ainda com respeito ao papel dessas formulações para a construção da crise como objeto de discurso, é importante notar o efeito de evidência que funciona nas designações “el huracán”, “el temporal” e “la pampa”, com a determinação dos substantivos pelos artigos definidos.

Ao considerarmos, a partir dos aspectos levantados, que esse primeiro segmento da narrativa de “El viento trae una copla” consiste numa textualização da crise de 2001, é possível ver claramente o contraste que antes apontamos entre a forma que assume tal textualização nesta canção e aquela que observamos em “Zi zi zi”. O tempo presente caracterizado por um aspecto progressivo, que analisamos ali, se contrasta ao tempo passado que vemos neste caso, principalmente quando consideramos que é sob um aspecto perfectivo, de ação concluída, que a maior parte do relato se dá. Dessa forma, diferentemente do que ocorria em “Zi zi zi”, no primeiro segmento de “El viento trae una copla” a crise é projetada como um evento terminado. Entretanto, a interpretação dessa projeção (da “crise” como evento terminado) no interior da canção como um todo requer a atenção a sua cenografia enunciativa.

Já a partir dos dois primeiros versos da canção, a enunciação se instaura de modo a designar a narrativa da crise, que se desenvolverá em seguida, como “recuerdos”. Esse significante irrompe no intradiscurso por meio de uma relação de correferencialidade com “una copla”, a qual, por sua vez é representada no interior de uma imagem que inscreve o sentido de deslocamento (“el viento *trae* una copla”). Atentando à noção de “recuerdo”, considerada em conjunto com o desenvolvimento de uma narração em passado, vemos que a enunciação do locutor se projeta como advinda de uma situação outra, posterior aos

eventos que se narram entre essas três primeiras estrofes. E não é apenas numa dimensão temporal que se demarca essa distinção na situação vivida pelo locutor.

Na mesma estrofe, ao enunciar os efeitos de “el huracán” sobre si, o locutor narra: “*hasta acá* me arrastré”. Importante elemento da cenografia enunciativa, essa locução adverbial tanto pode ser lida como determinação de um estado vivido pelo locutor – estando, nesse sentido, inserida na diferenciação passado/presente –, quanto entendida como marca propriamente de uma localização, sobretudo se a tomamos no interior de uma dicotomia que se arma transversalmente na canção entre esse verso e o que se formula na última estrofe: “dejé *allá* mi sangre”, ao qual voltaremos mais adiante.

O segundo segmento da narrativa que compõe a canção se inicia por uma estrofe de passagem entre o anterior e este:

Y no me saqué el anillo,
ni el cielo, la Cruz del Sur,
Ni mi titilar de grillo,
que por las noches canta,
porque extraña a su amor

Y sigo lavando copas
de gente mejor que yo
Si puedo, bebo las sobras
El mezcladito me enciende...

Y me pongo loco,
fantaseo con el mar,
de irme nadando,
de volverte a tocar
Y me pongo manco,
manos de inutilidad
Dejé allá mi sangre,
y hoy me tengo que inventar...
¡Si soy argentino!

Vemos que nesse segundo segmento narrativo, desenvolvido em presente, o locutor é projetado, por um lado, em uma situação de submissão (“sigo lavando copas de gente mejor que yo”) e precariedade (“si puedo, bebo las sobras”), e, por outro, de alijamento (“fantaseo con el mar, de irme nadando, de volverte a tocar”, “dejé allá mi sangre”) e invalidez (“me pongo manco, manos de inutilidad”). A partir dessa projeção, se enuncia um imperativo do presente, o qual se determina inclusive com um advérbio: “y *hoy* me tengo que inventar”.

A atenção a esses aspectos nos parece consolidar hipóteses que já apontávamos antes. “El viento trae una copla” narra o percurso de um locutor por um determinado processo a partir do qual se diferencia no relato uma situação passada de uma situação

presente. Essas situações parecem aliar-se, por sua vez, a espacialidades distintas, conforme nos indicam a dicotomia “acá” vs. “allá”, construída transversalmente na canção, e a textualização de uma vinculação entre travessia e retorno, nos versos iniciais da sexta estrofe (“fantaseo con el mar / de irme nadando/ de volverte a tocar”).

Tais elementos nos parecem inscrever um efeito de leitura bastante delimitado, segundo o qual o processo vivido pelo locutor consistiria numa migração. Por razões que iremos desenvolver a seguir, esse efeito de leitura pode ser melhor visualizado se considerados elementos da materialidade textual que desestabilizam o contorno do locutor como uma instância de 1ª pessoa singular e, principalmente, de sua enunciação como um relato de experiência individual.

A narrativa em “El viento trae una copla” se constrói de uma perspectiva marcadamente endocêntrica – muito mais do que no caso de “Zi zi zi”, por exemplo. No entanto, incidem na construção do relato três funcionamentos textuais que, a nosso ver, colocam em xeque a individualidade desse “yo” enquanto participante e experimentador da narrativa.

Um desses funcionamentos se dá na própria marcação de pessoa, uma vez que em duas passagens da narrativa o locutor se desdobra em uma 1ª pessoa plural. Na primeira delas, o plural irrompe no adjetivo possessivo que determina “bandera”, em “nuestra bandera flameaba en medio del temporal”. Na segunda, o “nosotros” se constitui como sujeito tácito da ação de “plantar”, em “plantamos ilusión en la pampa mojada”.

É importante ressaltar que, do nosso ponto de vista, não é a “simples” irrupção de marcas de 1ª pessoa plural que gera o efeito de desestabilização da individualidade da experiência narrada pelo “yo” a partir dessas passagens. Esse efeito se dá, na verdade, pelos contextos em que essa irrupção se dá. Notemos que em ambos os casos as formulações projetam uma relação entre a pessoa “nosotros” e um sentido de *nação*. Isso ocorre de forma mais evidente em “nuestra bandera”, devido ao próprio caráter de símbolo nacional que “bandera” pode supor, mas também de modo muito concreto no segundo caso.

Nele, são relações interdiscursivas mais próprias à história da sociedade argentina que funcionam para que o sentido de *nação* se inscreva. O predicado completo que tem “nosotros” como participante tácito é: “plantamos ilusión en la pampa mojada”. A formulação conjunta dos significantes “plantamos” e “pampa mojada”, principalmente por se dar numa relação sintática de verbo–argumento, faz com que não apenas se evoque uma representação de uma paisagem física característica de determinada região do

território argentino, mas ainda que esses versos se inscrevam em uma série de relações interdiscursivas que dizem respeito à estrutura econômica e social do país. Trata-se da centralidade histórica, em tal estrutura, da produção agropecuária, uma produção que se assenta, justamente, na região denominada como “pampa húmeda”. Essa centralidade tem efeitos materiais na conformação social da nação, como por exemplo em termos demográficos, tendo a população se concentrado em tal região em virtude da estrutura econômica; mas também efeitos simbólicos, conforme atestam diversos imaginários nacionais, entre eles o do “gaucho”, fundamental na constituição de um discurso nacional argentino.

Outro funcionamento textual que, a nosso ver, coloca em xeque a individualidade do “yo” quanto à experiência narrada diz respeito à segunda estrofe, que se caracteriza por deslocar o foco narrativo dessa experiência individual para uma descrição de seu entorno. Se atentamos a cada uma das entidades que são enunciadas ao longo da narrativa nessa estrofe, esse deslocamento se salienta: “nuestra bandera” (*flameaba*), “el frío” (*mataba*), “la piel” (*se hizo dura*) e “el terror” (*fue la ley*).

Nesse escopo, parece-nos especialmente relevante o verso “se hizo dura la piel”, por conter uma relação sujeito–predicado que expressa sensação colocando o foco na sensação em si e retirando-o do ser que a experimenta. É interessante analisar os aspectos internos a essa formulação em relação com certos aspectos de sua posição no intradiscurso. Notemos que é entre a descrição daquilo pode ser uma sensação física, “Del norte el *frío* mataba”, e o relato de algo que também expressa um estado emocional, “El *terror* fue la ley”, que a formulação se interpõe. O trânsito entre sentidos que se inscrevem ao campo do físico e do psicológico determina também, a nosso ver, a produção de significações a partir de “se hizo dura la piel”. Justamente por isso, se a impessoalidade já caracteriza as demais formulações – mantendo-se os afetados pelo “frío” e o “terror” no campo do implícito –, neste caso ela é ainda mais intensa, pois um corpo é projetado no sintagma “la piel”, mas a formulação “se hizo dura la piel” mantém o ser que sustentaria essa corporalidade numa presença–ausência.

Por fim, o terceiro funcionamento textual através do qual, a nosso ver, se desestabiliza a individualidade da experiência narrada em “El viento trae una copla” diz respeito ao argumento e à estrutura condicional do verso “¡Si soy argentino!”, ao final da sexta estrofe. Em relação ao argumento, é essencial notar que é apenas nessa altura da canção, no encerramento dos segmentos narrativos – uma vez que a partir daí a textualidade se compõe de uma vocalização acompanhada de ecos de fragmentos da

narrativa anterior –, que irrompe na superfície textual um significante que explicitamente remete a enunciação à territorialidade específica da Argentina. Dados os diversos aspectos que já analisamos quanto à textualidade, essa predicação da instância locutora como “argentino”, num movimento de conclusão narrativa, termina produzindo um efeito de elucidação. Ou seja, aquilo que se inscrevia ao longo da narração por meio de certas relações interdiscursivas – algumas delas produzindo uma vinculação bastante concreta da instância de enunciação com o território argentino, como as que funcionam em “plantamos ilusión en la pampa mojada” –, no encerramento narrativo se explicita na superfície do discurso por meio de um gentilício.

Agora, esse efeito de elucidação relacionado à autodeterminação “soy argentino” não está descolado da sintaxe sob a qual tal caracterização do locutor se enuncia. Assim como observávamos na textualidade de “El baile de la gambeta”, nos parece que nesse verso de “El viento trae una copla” a estrutura condicional pouco se relaciona, na verdade, à expressão de um sentido estritamente hipotético. Tal como afirmamos para o caso da outra canção, aqui também nos parece que a formulação que corresponderia à prótase da estrutura condicional (*Si soy argentino*) se inscreve antes como fato dado que como hipótese. Nesse caso, inexistente inclusive uma relação clara entre prótase e apódose no intradiscurso, sendo até mesmo difícil admitir a formulação “Si soy argentino” como prótase, uma vez que a especificação de sua apódose é carregada de equivocidade. A formulação termina assim distanciando-se do valor de prótase condicional, a despeito da incidência da conjunção “si”. Outros fatores ainda contribuem para esse efeito, a nosso ver: a entonação dessa formulação como exclamação e a sua irrupção como encerramento de um curso narrativo, gerando-se um efeito de retroatividade, antes que de introdução – tal como costuma acontecer com a formulação de uma prótase condicional.

Segundo nos parece, tanto o efeito de elucidação que o significante “argentino” encerra, como os aspectos apontados sobre a sintaxe aparentemente condicional do último verso da sexta estrofe produzem um determinado efeito de leitura nesse verso: em lugar de hipótese, *evidência*. Se em “El baile de la gambeta” o funcionamento condicional – muitas vezes pseudo-condicional – nos parecia inscrever ao intradiscurso o sentido de “crise” como pré-construído, aqui a inscrição de um pré-construído se dá, a nosso ver, na caracterização da trajetória que se relata ao longo dos segmentos narrativos de “El viento trae una copla” como uma trajetória de um ser *evidentemente* “argentino”. Entendemos que essa interpretação se sustenta pela relação entre esse pré-construído e uma memória histórica e discursiva.

Ao levarmos em consideração que o processo histórico da crise econômica, política e social que afeta a Argentina na entrada do século XXI tem como um de seus desdobramentos um movimento migratório massivo, de proporções inéditas na história do país e caracterizado por um certo padrão de destino (Estados Unidos e Espanha, principalmente)¹⁰², ganha força a interpretação de que a textualização de uma experiência de migração em “El viento trae una copla” é determinada no discurso como aquela que se vive nesse contexto histórico específico. Buscando melhor sistematizar tal interpretação, podemos expô-la a partir dos diferentes níveis de representação da migração como objeto discursivo na canção.

Por um lado, temos a dimensão dêitica, à qual já fizemos referência anteriormente. Funciona no intradiscursos uma dêixis espaço-temporal que distribui cada uma das circunstâncias representadas – que passamos a ler como a da terra natal, de um lado, e a do exílio, de outro – em um paradigma específico: “acá” – presente vs. “allá” – passado; uma distribuição que ressoa no verso inicial e título da canção, devido ao aspecto léxico do verbo “traer”.

Por outro, em uma dimensão léxica, temos a irrupção de três significantes, para nós, extremamente expressivos na projeção de uma representação da migração e do exílio. Significantes que, a partir de inúmeras relações interdiscursivas, ajudam a inscrever na superfície discursiva o sentido de desarraigo tão dramaticamente projetado pela formulação “inevitable ausencia”, à qual voltaremos mais adiante. Trata-se dos significantes *extrañar*, *irse* e *volver* cujo efeito de sentido se produz sobretudo devido ao fato de que, no intradiscursos, as três ações têm como protagonista o locutor – ainda que no caso de *extrañar* essa condição possa se ver mediada pelo efeito comparativo da formulação: “ni [sacó el cielo] mi titilar de grillo que por las noches canta porque extraña a su amor”.

Especialmente quanto aos polos opostos do movimento migratório, *irse* e *volver*, é interessante notar que a sua irrupção no intradiscursos tem, em alguma medida, um efeito de contra expectativa. Se consideramos que, para além de outras tantas relações interdiscursivas, esses significantes entram em relação com uma memória discursiva sobre a emigração e, devido a outros aspectos da canção, especificamente da emigração massiva no contexto da crise argentina de 2001, a cadeia de sentidos mais imediata nessa memória sofre algum abalo no intradiscursos da canção. Afinal, considerando sobretudo o

¹⁰² Sobre tal desdobramento no processo histórico, rever Capítulo 2, seção 2.2.

contexto recente da migração massiva pela crise¹⁰³, enquanto no interdiscurso o significante *irse* entra em relação parafrástica com *dejar el país/la Argentina, salir del país/de la Argentina, emigrar, exilio, migración*; no intradiscurso é na direção contrária que funciona, pois ao enunciar “Y me pongo loco, fantaseo con el mar, de irme nadando, de volverte a tocar”, o locutor projeta o desejo de abandonar o espaço do presente – portanto, aquele que seria o da circunstância de exílio – e *volver* – esse, sim, um significante que funciona no interdiscurso na mesma direção – ao espaço do passado, o “allá”.

Acreditamos que o efeito desse abalo na relação com o interdiscurso pode incidir na direção argumentativa da canção quanto à representação do exílio massivo de argentinos nos primeiros anos do século XXI. Essa direção argumentativa, contudo, somente pode ser lida a partir de outra dimensão da representação do exílio como objeto discursivo, aquela a partir da qual ele é determinado no discurso como a experiência histórica desse início de século argentino. Trata-se de determinadas relações intersequenciais que se estabelecem no fio do discurso. A través delas, aquilo que se determina como “el huracán”-“el temporal” ocasiona (“me hizo caer y hasta acá me arrastré”) a circunstância relatada na quinta estrofe: *lavar copas de gente mejor que uno mismo e, si se puede, beber las sobras*.

Antes apontamos que essa representação da circunstância presente projetava o locutor numa posição de submissão e precariedade. É, justamente, numa relação com a memória histórica e discursiva em torno do exílio massivo de argentinos nos primeiros anos 2000 que esses sentidos se inscrevem de maneira mais evidente. Conforme já retomamos a partir de Palomares et. al. (2007), os destinos preferidos dos que emigraram nesse contexto eram Europa ou América do Norte e, mais especificamente, Espanha e Estados Unidos. Dois dos trabalhos que já citamos nesta tese acerca de tal migração massiva, Actis & Esteban (2007) e Viladrich (2007), se centram inclusive nesses dois casos, respectivamente, dada a relevância que tiveram nesse fluxo migratório. As cifras apresentadas em tais estudos chegam até mesmo a impressionar. Entre 2000 e 2005 o fluxo migratório de população nascida na Argentina para a Espanha aumentou 174% (Actis & Esteban, 2007: 229). Já no outro caso, um dado que dá mostras da intensificação

¹⁰³ Recordemos que a canção é editada num álbum de 2004, *La argentinidad al palo*. Nesse contexto, não apenas eventos de 2001-2002 são recentes, como o próprio fluxo migratório relacionado à crise institucional desse período se encontra ainda em curso, conforme os dados levantados por Actis & Esteban (2007) e Viladrich (2007) demonstram.

do fluxo Argentina – Estados Unidos, em curva ascendente desde o início da década de 1990, consiste no número de cidadãos argentinos detidos na fronteira do país norte-americano com o México, comparativamente, ao longo de 4 anos: de outubro de 2001 a setembro de 2002, foram 70 detidos; ao longo de 2002, o número subiu para 207; e, em 2005, chegou a 252 (Viladrich, 2007: 270). Entretanto, não são essas cifras em si o que nos permite a leitura de uma referência, na quinta estrofe de “El viento trae una copla”, à migração argentina massiva a países como Estados Unidos e Espanha nas esteiras da crise de 2001.

Os mesmos estudos citados enfatizam o fato de que essa migração esteve marcada por problemas legais – a maioria dos argentinos se transformava em imigrantes ilegais nesses países – e, conjuntamente, materiais. Um dos principais fatores de impulso à emigração da Argentina no período era, como se sabe, econômico, além da busca por contextos de maior estabilidade política e, pretensamente, segurança pública. Entretanto, a situação irregular da imigração, entre outros fatores, levava a que a grande maioria dos emigrados ocupassem postos de trabalho, senão informais e subvalorizados social e monetariamente, ao menos aquém de seu nível de formação profissional e acadêmica. Além disso, em termos sociais, e pensando no processo histórico desses fluxos migratórios inclusive desde antes do contexto de crise entre as décadas de 1990 e 2000, se nos Estados Unidos os argentinos padeciam de uma grande invisibilidade em meio à significativa comunidade imigrante latino-americana, na Espanha, desde a segunda metade dos anos 1970, eles adquiriram, em conjunto com uruguaios e chilenos, um determinado status social com a pejorativa designação de “sudacas”.

Entendemos, então, que é na rede de enunciados que conforma essa memória histórica e discursiva que se inscrevem as formulações “Y sigo lavando copas de gente mejor que yo / Si puedo, bebo las sobras”, sobretudo através de dois elementos materiais específicos: a predicação da “gente” à qual serve esse locutor-emigrado com o atributo “mejor que yo” e o argumento verbal de *beber*, “las sobras”. Da conjunção desses dois elementos que projetam o sentido nítido de hierarquia, por um lado, e de carência, pelo outro, se produz um efeito de representação altamente significativo para a determinação do objeto discursivo: o de dependência.

Assim, o aspecto da perífrase verbal “*seguir* + gerúndio de *lavar*” assume, para nós, um papel relevante quanto índice de uma direção argumentativa do discurso, principalmente se lido em conjunto com outros dois fatores: o efeito de ruptura que a formulação do verbo *irse* na sexta estrofe promove com respeito ao assentado no

interdiscurso; e a projeção da crise enquanto evento terminado, a partir do tempo passado de aspecto perfectivo no primeiro segmento narrativo da canção.

Aquilo que estamos buscando ressaltar quanto à direção argumentativa do discurso pode ficar mais claro se pensamos no efeito de contraexpectativa que se pode ler entre o primeiro segmento narrativo e o segundo, atentando sobretudo ao aspecto verbal. O relato que enuncia “el huracán” e “el temporal” como parte de um passado concluído, como eventos que, na circunscrição desse passado, teve fortes efeitos sobre o sujeito projetado (“un día me partió un ala y me hizo caer, hasta acá me arrastré”), gera a expectativa de que, na efetivação de um relato sobre o presente, a situação desse sujeito seja *outra*. O segundo segmento narrativo vem romper com qualquer traço dessa expectativa: é numa situação de submissão e precariedade que se encontra, no presente, o locutor. Em alguma medida, funciona um sentido de continuidade entre esses tempos e espaços marcadamente diferenciados. O aspecto perifrástico em “sigo lavando” pode ser lido, também, enquanto ressonância dessa continuidade. Outro efeito de contraexpectativa pode ser lido entre a descrição do passado-lá “el terror fue la ley” e do presente-aqui “Y me pongo loco, fantaseo con el mar, de irme nadando, de volverte a tocar”. O sujeito do discurso projeta o desejo de voltar ao espaço em que experimentou o terror. Na passagem de um segmento narrativo ao outro, uma formulação que resta ressoando traços desse contrassenso: “inevitable”.

6.10. Otra sudestada

Conforme buscaremos esclarecer e sustentar ao longo da análise que apresentaremos a seguir, em “Otra sudestada” a determinação do local no discurso passa pela construção da vulnerabilidade social como objeto discursivo, a qual, por sua vez, se dá por meio de uma série de relações interdiscursivas cuja legibilidade prescindem de uma experiência social própria ao espaço representado. É interessante atestar como a inacessibilidade a certas zonas de memória discursiva pode produzir um efeito de leitura a partir do qual uma prosopopeia da natureza que funciona na textualidade da canção é tomada apenas como um modo de representação do político. Por mais que esse efeito não deixe de se inscrever – e trataremos dele – a natureza se constrói na canção como verdadeira personagem da narrativa, além de alocutária do discurso, e recorta um objeto muito específico.

No nível textual, a canção tematiza claramente o objeto “sudestada”, sendo importante notar que o nome, quando irrompe no intradiscurso, no início e ao final da

textualidade, é sempre qualificado pelo adjetivo “otra”. Em conjunto com a narrativa que se desenvolve, essa forma de designação inscreve a canção em uma série de relações interdiscursivas. O significante “sudestada” supõe uma clara inscrição a uma memória discursiva estreitamente vinculada a um território: o Río de la Plata, num abarcamento, a princípio, tanto de regiões da Argentina como do Uruguai. Trata-se de um significante que busca denominar um fenômeno natural mas que, ao irromper, inscreve o discurso a uma série de relações que dizem respeito, na verdade, às consequências desse fenômeno na vida humana.

Em termos naturais, “sudestada” é a forma pela qual se conhece nessas regiões uma determinada incidência de ventos da direção sudeste, geralmente acompanhados de precipitações, de maior ou menor volume, que, por influir no fluxo da desembocadura do Río de la Plata no Oceano Atlântico, frequentemente gera inundações, sobretudo nas costas baixas da bacia, sendo as regiões ribeirinhas da Província de Buenos Aires das mais afetadas pela subida de maré. É nessa medida que as “sudestadas” designam também uma realidade social:

En Buenos Aires, las estadísticas climatológicas expresan desde el siglo pasado la recurrencia de precipitaciones torrenciales concentradas en los meses que van de diciembre a mayo. Es un fenómeno físico normal, habitual y previsible. En las últimas décadas, la ciudad se inunda por lo menos dos veces al año generando desastres; ello se debe a dos causas. Una, se asocia con el estado de la red de desagües y la otra con fuertes vientos del sector sudeste, "Sudestadas", que producen un crecimiento del río de la Plata muy por encima de su media normal y sus aguas se introducen en el territorio anegando las zonas costeras, entre ellas, con mayor gravedad, los barrios de La Boca y Barracas (zona Sur) en los que se asienta población de escasos recursos. A veces, se generan ambos procesos de manera simultánea y la inundación reviste mayor gravedad. (HERZER; DI VIRGILIO, [1996] 2014, s/p)

A nosso ver, é dessa dimensão social do fenômeno climático que a textualidade de “Otra sudestada” projeta uma representação e diversos aspectos da materialidade discursiva podem ser considerados para colocar em evidência essa projeção.

Acreditamos que um dos mais evidentes consiste na configuração do dispositivo enunciativo no interior da textualidade. Ao longo do curso narrativo da canção, se projeta, por um lado, uma posição de alocutário ocupada, em determinados momentos, pela figura da própria inundação e, mais concretamente, da água; por outro, uma posição de locutor se constrói como figura humana, afetada pelos resultados do fenômeno natural. O início da segunda estrofe consiste na passagem de maior evidência dessa configuração enunciativa no nível narrativo:

Estabas ahí, parada en el cordón
 Con la cabeza gacha, como pidiendo perdón
 Al otro día estás en el umbral
 Por el olor sabía que estaba todo mal
 Miré con odio al cielo y pronto blasfemé
 Porque lo que traías era todo nuestro descarte
 Nuestras pestes, plástico, hedionda polución, miseria,
 Abortos de millones de corazones hechos mierda
 Mientras más subías, me dio por escapar
 Me fui para el techo, no quedaba otro lugar

A construção narrativa de um paulatino e crescente movimento de “subida”, tecida entre os três primeiros versos e os dois últimos, em conjunto com a projeção da reação do locutor – “Por el olor sabía que estaba todo mal”, “Miré con odio al cielo y pronto blasfemé” – e da ação da alocutária – “lo que traías era todo nuestro descarte”; tudo nesse segmento da canção instaura no nível narrativo o diálogo entre um cidadão afetado pela enchente e a própria enchente.

Por mais que em certas passagens da textualidade da canção, essa configuração possa se ver desestabilizada, sua incidência é constitutiva, a nosso ver, da inscrição de efeitos de sentido. Na narrativa do segmento citado, a projeção de um diálogo entre cidadão e enchente se vincula àquilo que parece ser a representação de uma situação de opressão do ser humano pela ação da natureza. Algo de efeito semelhante pode ser identificado no início da canção.

Os primeiros versos da canção se organizam de um modo que iremos denominar como “sintaxe cavalgada”¹⁰⁴: ao final de um verso se introduz – ou em posição de argumento verbal ou adjunto adverbial – o elemento material que funcionará na posição de participante – ou sujeito passivo – no verso que lhe segue:

Viene el olor a otra sudestada
 Adjunto adnominal no argumento verbal

[*Otra sudestada*] *Trae* el olor a leche cortada

Se intuye un sol naciente, incipiente
 Argumento verbal

Detrás del nubarrón ni se *siente* [*un sol naciente, incipiente*]
 Adjunto Adverbial

Y [*el nubarrón*] se *drena* como una bruma infectada
 Adjunto adverbial

[*Una bruma infectada*] *Trae* explicaciones lacrimógenas

¹⁰⁴ Na tentativa de definir que o último constituinte de cada verso é o sujeito sintático do verso seguinte, evocamos aqui, na expressão “sintaxe cavalgada”, a figura de “cavalgamento”, empregada na estilística para denominar a continuidade de um sintagma de verso a verso.

Essa sintaxe que estamos denominando como “cavalgada” produz uma certa circularidade no discurso por força do constante movimento anafórico que o avançar do intradiscurso, tal como se configura nesses versos, exige. Agora, é importante ressaltar que no interior desse funcionamento sintático, a posição de sujeito sintático – no caso das passivas “se siente” e “se dreña” – é ocupada por elementos da natureza (“olor a otra sudestada”, “otra sudestada”, “un sol naciente, incipiente”, “el nubarrón”, “una bruma infectada”). Nos dois contextos semânticos onde se pode supor mais fortemente uma intervenção humana, esta somente se observará na inespecificidade de formas impessoais: “Se intuye un sol naciente”, “Detrás del nubarrón, ni se siente [un sol]”. Para além da conexão entre o efeito de circularidade produzido pela sintaxe dos versos e uma representação da natureza em termos semânticos, relacionada ao tempo cíclico, a relevância de elementos naturais na posição de sujeitos sintáticos, em contraposição à ausência da figura humana nessa mesma função, parece-nos relacionada ao efeito de sujeição do ser humano à ação da natureza.

Outros fatores ainda incidem para a inscrição desse efeito, como, por exemplo, o silenciamento de significantes como “inundación” ou “anegamiento” no intradiscurso. Como vimos no segmento narrativo da segunda estrofe que citamos antes, a enchente é projetada como alocutária do discurso em versos como: “Estabas ahí parada en el cordón”, “Al otro día estás en el umbral”, “todo lo que traías era nuestro descarte”, “Mientras más subías, me dio por escapar”. Entretanto, sua designação jamais é trazida explicitamente à superfície do discurso. Em contrapartida, diversos dos elementos naturais que compõem a realidade da enchente são enunciados: a própria “sudestada”, “nubarrón”, “bruma”, “viento”, “trueno ronco”, “temporal”.

Para além da instância do *vos* e desses elementos, que em alguma medida funcionam num sentido metonímico, “inundación” ou “anegamiento” somente irrompem na canção por meio de uma paráfrase, à qual gostaríamos de colocar atenção. Trata-se do segmento que sucede a narrativa do movimento de subida da água, na segunda estrofe:

Flameaba mi bandera blanca y celeste
Ya sin paz ni cielo
El paraíso se hizo peste
Todo lo que tirás al río, vuelve
La pólvora mojada de otro temporal
Para nada sirve el sol
No va a evaporizar
Millones de litros de lágrimas

A formulação “millones de litros de lágrimas” projeta uma imagem de inundação, mas o faz a partir da atividade humana e, não, da natureza. Essa projeção se conecta a uma representação da pátria por meio de uma personificação da bandeira nacional da Argentina. Personificação que se inicia na descrição circunstancial, “Flameaba mi bandera blanca y celeste / Ya sin paz ni cielo”, e passa a uma narrativa que fixa o cenário como ambiente de ruína, “El paraíso se hizo peste”, para então chegar ao comentário que se apresenta à modo de interpelação: “Para nada sirve el sol, no va a evaporizar millones de litros de lágrimas”.

O efeito de interpelação dessa formulação se deve, por um lado, à sua própria configuração, uma vez que tanto o determinante “el” no sintagma “el sol”, como a topicalização do complemento “para nada” supõem uma inscrição explícita do intradiscurso ao campo do já-dito. Por outro lado, a sequência da qual provém essa formulação incide também sobre a projeção, nela, de um enfrentamento entre o dizer do locutor e o dizer de outrem. Em “todo lo que tirás al río, vuelve” a instância de 2ª pessoa parece descolar-se da personagem-alocutária enchente, uma vez que se textualiza justamente por meio da alocação a responsabilidade humana sobre esse evento. A formulação entra em relação intersequencial com versos anteriores:

Porque lo que traías era todo nuestro descarte
Nuestras pestes, plástico, hedionda polución, miseria,
Abortos de millones de corazones hechos mierda

Como se vê, o objeto de movimentação enunciado a partir dos verbos “traer”, na interlocução com a água, e “volver”, na interlocução com o ser humano, designa-se profusamente, compondo-se uma cadeia correferencial entre “todo nuestro descarte” e: “nuestras pestes, plástico, hedionda polución, miseria, abortos de millones de corazones hechos mierda”. Na formulação mais adiante, que estamos analisando, “todo lo que tirás al río” consiste num elemento mais dessa cadeia. Note-se que há uma reiteração do indefinido “todo”, primeiro na posição de adjetivo e depois na de pronome, enfatizando-se a extensão daquilo que é descartado. Além disso, esse objeto é, desde sua primeira designação, qualificado por uma relação com determinada instância de pessoa: “nuestro descarte”. Essa adjetivação imprime à locução um traço de determinação: a coletividade de uma instância plural – a qual já havia irrompido no início da canção em “Si una estrella nos guía, no se ve”. Aqui, essa coletividade se conecta no intradiscurso ao sentido nacional, uma vez que é no desdobramento da narrativa em que o objeto adjetivado com “nuestro” irrompe – isso é, no relato da fuga extrema do “yo” diante da subida, “Me fui

para el techo, no quedaba otro lugar” – que se localiza a circunstância no âmbito nacional, através da imagem da bandeira.

Retomando, então, o segmento comentativo em que essa bandeira é personificada, os versos “Para nada sirve el sol / No va a evaporizar / Millones de litros de lágrimas” se inscrevem a uma série de relações interdiscursivas e, por isso, sua configuração pode assumir-se como a de uma interpelação. Uma forma de visualizar o que estamos sustentando é colocar essa formulação em relação com outro enunciado em que a personificação dos elementos da bandeira nacional argentina funciona no relato de uma situação política nacional:

Ha caído la noche sobre la ciudad. ¡Y cayó para siempre sobre los satánicos emisarios de la traición! Y el sol de la bandera resplandece en nuestros corazones y en toda nuestra tierra, disipadas las tinieblas de un instante dramático. ¡Ejército, Pueblo y Patria son la unidad indestructible de este día de gloria, construido sobre el dolor! (ARNOUX, 2006, p. 62)¹⁰⁵

Não estamos, é claro, sustentando que haja uma relação direta entre esses enunciados, apenas atentamos ao fato de que se podem estabelecer relações interdiscursivas. Nesse enunciado, a personificação do sol que compõe a iconografia da bandeira argentina funciona de modo a estabelecer, no intradiscorso, determinadas relações de sentido entre pátria e vida política. Ali, o sol “resplandece”, “las tinieblas” estão “disipadas”. Essa é uma imagem que serve à projeção de uma relação entre projeto patriótico e paz social no discurso peronista.

Na canção “Otra sudestada” é justamente a serventia do sol enquanto garante de estabilidade o que se nega. A imagem de um sol poderoso, resplandecente, dissipador das trevas é explicitamente interpelada pela afirmação de sua incapacidade diante de um quadro desalentador: “millones de litros de lágrimas”. A formulação produz, assim, um efeito de refutação sobre a fórmula “pueblo y patria”, objetando a efetividade da política nacional em promover o bem-estar social. Poder-se-ia até mesmo sustentar que a formulação projeta como dicotomia os termos dessa fórmula.

A atenção a essa passagem nos ajuda a entrar no percurso da direção argumentativa que acreditamos possuir o discurso na canção, pois serve de entrada à contestação de um efeito de sentido que antes, a partir de determinados elementos, interpretamos que se produzia em “Otra sudestada”: o de opressão do ser humano pela

¹⁰⁵ Este consiste num dos comentários ao evento do bombardeio à Plaza de Mayo em 1955, publicado no jornal oficial peronista *Democracia*, no dia seguinte ao ocorrido, analisados por Elvira Arnoux em seu trabalho.

ação da natureza. A partir dessa passagem, podemos abordar a relação de contradição entre essa representação e a da opressão da pátria sobre o povo. A nosso ver, outros elementos do intradiscursos concorrem à projeção dessa última forma de opressão, para além dos versos em que a bandeira nacional é personificada.

A canção se abre por uma estrofe que, tanto em termos textuais, como musicais e performáticos, vai produzindo no seu decorrer um efeito de suspense para, ao final, ter essa suspensão resolvida por meio do efeito de explosão. O texto se conjuga a uma musicalidade caracterizada – inclusive pela quantidade de instrumentos – por um volume e uma altura muito baixos ao início que vão se intensificando até o ápice ao final da estrofe. A performance se realiza de igual maneira, numa curva ascendente, tanto em volume e altura como em expressividade, conjugando-se a entoação do significante “revolución”, prolongada e marcada por um tom entre raivoso e de repulsa, com o efeito de explosão na materialidade sonora.

A evolução final dessa estrofe consiste numa sequência discursiva que se repetirá, com deslizamentos, na segunda parte da canção. Nela, projeta-se uma relação entre locutor-cidadão e alocutária-enchente que desestabiliza a fixidez de uma representação da ação opressiva da natureza sobre o ser humano:

Remolinos de semillas
Buscando tierra para florecer
Y yo te ofrendo esta bronca
Pa' que la lleves al mar
Pa' que no lloren los míos
Rodillas en la ciudad
Y yo te pido esa fuerza
Toda tu cruel decisión
Pa' que este sueño partido
¡Despierte revolución!

A ação da natureza – enunciada por meio da figura da “sudestada” ou, mais especificamente, da enchente como alocutária – não deixa de estar representada nessa sequência como violenta e impiedosa, seja pelos atributos da própria alocutária (“esa fuerza”, “tu cruel decisión”), seja por seus efeitos sobre a realidade do locutor (“esta bronca”, “pa' que no lloren los míos / rodillas en la ciudad”). Entretanto, o locutor se apresenta diante da alocutária numa posição de reverência: “Yo te ofrendo”, “Yo te pido”. A força potencialmente destrutora da alocutária é reconhecida mas, ao mesmo tempo, admirada e desejada. Nos dois últimos versos o discurso irá explicitamente formular, sob uma sintaxe de finalidade, a razão da reverência e da demanda pela incorporação dessa força cruel: “Pa' que este sueño partido / ¡Despierte revolución!”. Essa é a formulação

que se desliza na repetição da sequência na segunda parte da canção: “Pa’ que este sueño perdido / ¡Despierte revolución!”.

A relação parafrástica entre *partido* e *perdido* nos parece, ao mesmo tempo que evidente, complexa pelo feixe de relações que abre ao considerarmos qual o nome predicado por essa saturação. A nosso ver, se estabelece no intradiscurso uma relação entre os sintagmas “este sueño”, nessas formulações, e “el paraíso”, na sequência em que a bandeira nacional se personifica e projeta um discurso sobre a pátria: “Flameaba mi bandera blanca y celeste/ Ya sin paz ni cielo / El paraíso se hizo peste”. Essa relação intersequencial tem base material na determinação do substantivo “sueño”, uma vez que o valor dêitico do demonstrativo “este” abre o sintagma a uma relação com o espaço ocupado pelo locutor; mas também na própria colinearidade semântica entre “sueño” e “paraíso”, produzida por uma série de relações interdiscursivas, algumas delas inclusive especificamente inseridas no campo político em que funciona uma discursividade patriótica. E, sendo assim, pode-se sustentar o funcionamento dos sentidos de *perda* e *partição* sob as formulações “sin paz ni cielo”, “el paraíso se hizo peste”.

A consideração do encaixe de finalidade a partir do qual se organizam no intradiscurso o sintagma “este sueño partido/perdido” e o significante “revolución”, com relação à incorporação da fora cruel da “sudestada, passa necessariamente, a nosso ver, pela consideração de tais relações intersequenciais. Por meio delas se inscrevem relações de sentido específicas a partir do significante “revolución”, ou seja, vemos aí o funcionamento de determinadas zonas do interdiscurso. Para trabalha-lo, recuperaremos algumas considerações sobre o processo histórico.

Em 1996, Hilda María Herzer e María Mercedes Di Virgilio, em trabalho que já citamos, dedicado ao tema da vulnerabilidade social a partir da realidade das inundações, recuperam algo do processo de urbanização de Buenos Aires para contextualizar a situação presente naquele momento:

Si observamos cuáles son las localidades más castigadas por las inundaciones en Buenos Aires desde 1985 hasta la fecha, podemos ver que se trata de poblaciones que se asentaron en las zonas calificadas como de “máxima inundación registrada”, zonas bajas de los municipios del conurbano donde se han producido numerosos asentamientos espontáneos de pobladores que se ven restringidos en sus opciones de acceso a una vivienda. Dichas zonas coinciden generalmente con las llamadas “áreas de desagües ineficientes” y “áreas con más del 50% de los hogares con necesidades básicas insatisfechas”. (Herzer & Di Virgilio, [1996] 2014: s/p)

É claro, portanto, que funciona no processo de crescimento urbano a correlação entre vulnerabilidade econômica da população e seu assentamento em zonas não apenas mais sujeitas à inundação, mas de precária urbanização, o que potencialmente intensifica os efeitos de uma enchente. Isso posto, as autoras apontarão a existência de tendências especialmente advertidas no processo urbano a partir da passagem dos anos 1980 aos 1990 quanto à relação entre pobreza e vulnerabilidade diante das inundações, na região metropolitana de Buenos Aires. As autoras entendem a acentuação dessas tendências como parte das consequências do período de implementação de políticas neoliberais, em virtude, sobretudo, da pauperização da população durante esse período, por um lado, e da situação do investimento público por parte do Estado mínimo neoliberal e suas consequências para o quadro das condições urbanas nas proximidades dos anos 2000, por outro.

A recuperação do impacto das políticas neoliberais de toda a década de 1990 sobre as condições das cidades argentinas, e especificamente da Grande Buenos Aires, é essencial para a análise do que se textualiza na canção “Otra sudestada”. Por um lado, nos permite recuperar a dimensão material da experiência projetada na narrativa da canção e, por outro, ter presente como essa narrativa compõe também a rede de enunciados sobre a situação argentina na virada de século.

Inscrevendo-se a essa série de relações interdiscursivas, a irrupção do significante “revolución”, também em função das relações intersequenciais que antes apontamos haver entre essa formulação e outras na canção, textualiza o desejo de transformação diante de um Estado em ruína. É interessante notar que em apresentação ao vivo, conforme o registro no DVD *La argentinidad al palo* nos mostra, essas relações se estabelecem através de outra materialidade ainda: a visual.

Compõe a cenografia do palco um grande telão em que são projetadas imagens e, durante a execução de “Otra sudestada”, o diálogo entre projeção e canção é nítido. Ao início, se intercalam imagens de enchentes que ora focalizam o volume das águas, ora a submersão das casas por estas, ora as pessoas se enfrentando à inundação: andando pelo alagamento, esperando sobre o teto das construções, locomovendo-se em botes sobre as ruas inundadas. Ao longo do vídeo, vão se focalizando cada vez mais as pessoas, que passam a aparecer inclusive em situações fora da enchente, mas situações em que vemos indícios de que foram afetadas por ela: pela disposição desordenada de móveis e utensílios, por estarem organizando pertences, como roupas. Entre as pessoas focalizadas, há crianças e idosos, e há uma ênfase em cenas que transparecem carência ou pobreza.

Do verso “Remolinos de semillas” em diante passam a se intercalar também imagens de manifestações públicas. No palco, ao entoar o último verso, “¡Despierte revolución!”, Gustavo Cordera se levanta do banco onde estava sentado cantando e o ergue de modo enérgico. Nesse momento, a projeção mostra imagens de águas e ventos em fúria e, a partir daí, se mostra uma sequência de imagens de protestos, focalizando-se cartazes com dizeres como “Los inundados. Juicio y castigo” ou “Seguimos inundados en nuestra mente”.

6.11. *Andan yugando*

A partir de sua reflexão sobre o processo histórico argentino, em trabalho que citamos no Capítulo 2 desta tese, Daniel Míguez entende que a cultura delitiva de setores jovens na Argentina do fim dos anos 1990 acompanha a série de transformações que a aplicação de políticas neoliberais desencadeia no país:

(...) estos procesos de transformación estructural y cultural parecen haber producido una progresiva modificación de las prácticas sociales y “comprensiones compartidas” de la realidad de diversos integrantes de la sociedad argentina. Aunque en la década del ochenta la transgresión no se manifiesta aún como el emergente más notorio de este tipo de transformaciones, las tendencias durante la década del noventa, particularmente en su segunda mitad, sí parecen indicar que la degradación de las pautas culturales compartidas (desorden) finalmente culmina en un incremento de la transgresión en sectores juveniles. (MÍGUEZ, 2002, p. 315-316)

O autor apresenta dados com respeito à Grande Buenos Aires considerando-os mostras – não conclusivas – dessas tendências. Entre outros índices, Míguez cita a evolução das taxas de desemprego, com discriminação por faixa etária, e da abertura de processos assistenciais ou penais envolvendo jovens ou crianças, entre 1983 e 1999; também o levantamento da evolução intergeracional da profissão com respeito a 117 jovens em conflito com a lei, entrevistados pelo autor no início dos anos 2000. O sociólogo vai desenvolvendo, assim, a hipótese de um crescimento combinado de desemprego e delinquência juvenil na segunda metade dos anos noventa argentinos. Igualmente, aponta o aumento da tendência a uma nova cultura de delito por parte dessas novas gerações, no interior da qual passa a funcionar um maior improviso na atividade criminal, além do ressentimento como motivação ao delito, o que o autor conjectura incidir sobre um maior nível de violência. Ao abordar essa nova cultura, Míguez passa a utilizar uma designação que afirma provir dos próprios jovens, como autodesignação e referência identitária: “pibes chorros”.

A canção “Andan yugando”, editada no álbum *Testosterona*, de 2005, projeta uma representação desses personagens e, a nosso ver, a materialidade textual se conforma de tal maneira que a superfície do discurso faz aflorar uma série de relações interdiscursivas que em muito se relacionam com o abordado por Míguez. Trataremos de focalizar nossa análise aqui nos elementos, a nosso ver, mais significativos na textualização do interdiscurso. Estes consistirão: no paradigma designacional dessa figura social que na canção assume o lugar de personagem central; no aspecto verbal que caracteriza a narrativa que constitui a canção; e em dois elementos da cenografia enunciativa, o espaço e a locução.

Ao longo da canção, a designação da figura protagonista é reiteradamente configurada por uma determinação que, pelo valor dêitico do adjetivo demonstrativo, a torna um elemento que compõe a própria cenografia enunciativa: “estos pibitos” – “estos chiquitos” – “estos atorrantes”. Essa configuração não deixa de funcionar em uma projeção metonímica do personagem, em versos finais da canção: “esas caritas”. E, tampouco, no sintagma em que o nome central, “pibes” deixa de ser determinado pelo demonstrativo: “los pibes de esta ciudad”. Entendemos que tal aspecto da cadeia correferencial através da qual o protagonista é designado indica que a própria configuração do personagem funciona, necessariamente, por meio do interdiscurso. A delimitação da identidade desse personagem prescinde de uma memória discursiva. Entender quem é o participante no relato depende tanto da narrativa que constitui o intradiscurso, como do já-lá que funciona a partir de certas zonas do interdiscurso: as interações cotidianas nas grandes concentrações urbanas argentinas do final dos anos 1990 em diante; talvez certas discursividades jornalísticas, assim como artísticas, a partir do mesmo contexto histórico.

Para essa nossa interpretação concorre tanto a determinação nominal por meio do demonstrativo, como a ocorrência – mais insistente – da memória do significante “pibes” e, ainda, o fato de que a textualidade se inicia e se desenvolve por seis versos mantendo a designação do personagem no silêncio, a despeito de sua presença como referente dos predicados:

Andan pungueando por los mercados
A algún colgado que no es de acá
Andan fumando humo pesado
Para rajarse de la ciudad
Por un ratito cierran los ojos
Y hasta se olvidan de sus hermanos

<i>los pibes</i>	están	pidiendo lo que le sobra a esta sociedad
	ya	conocen lo que es sufrir
	ya	distinguen la distanciada clase social muy fácilmente
		cierran los ojos por un ratito
		[hasta] se olvidan de sus hermanos
		no tienen nada
		la tienen clara
		andan detrás de los imposibles
		son los modelos que va dejando esta mortal globalización
		van para adelante
nadie		va a regalar nada <i>a los pibes</i>
(vos)		ves <i>a los pibes</i> yirando de cartoneros
(yo)		prefiero ver chicos jugando a la bolita en la placita
esta herida		tiene <i>a los pibes</i> mal
(nosotros)		vamo' a ayudar a estos atorrantes para que salgan de ese lugar
		vamo' a encontrar la otra cara de la verdad en esas caritas

A nosso ver, essa serialização ajuda a visualizar diversos aspectos que gostaríamos de ressaltar em nossa análise. Por um lado, evidencia como a construção do personagem protagonista passa, antes, pela enunciação das situações vividas por este – seja como agente, seja como paciente ou experimentador – que pela predicação do ser através de atributos. Em outras palavras, o personagem é menos descrito por atributos ou qualidades e mais através de como age, dos processos que experencia ou de como é atingido por ações de outrem. O cerne está nos eventos de que fazem parte, no que fazem e no que se faz com “estos pibitos”. Acreditamos que tal aspecto precisará ser retomado quando abordemos elementos da cenografia enunciativa, inclusive porque nos parece produzir um efeito na construção do objeto discursivo na canção.

Neste ponto da análise, ressaltaremos apenas que numa textualidade marcada por tal característica – a saliência dos processos, em detrimento da descrição dos estados, atributos ou qualidades – o tempo presente é absolutamente dominante, alternando apenas com a projeção de uma posterioridade. Além dessa dominância, é relevante a atribuição de determinado traço aspectual ao presente: a focalização no desenvolvimento interno, isso é, a representação de uma situação em progressão ou de um processo em curso. Esse traço se inscreve materialmente quando os predicados de ação que têm “los pibes” como participante se constroem através de perífrases de gerúndio, o que é reiterado na textualidade, conforme a serialização acima deixa visível. Além disso, o mesmo traço aspectual se inscreve na ocorrência do gerúndio em função de complemento predicativo, numa passagem em que “los pibes” são argumento verbal: “(vos) los ves (a los pibes) yirando de cartoneros”.

Especificamente quanto às ocorrências perifrásticas, é notável, além de sua reiteração, o fato de que em praticamente todas elas as perífrases se formam com o verbo “andar” na posição de auxiliar e um verbo de ação na posição principal, havendo apenas um caso com o verbo “estar” como auxiliar. Se ambas as perífrases, “*andar + gerúndio*” e “*estar + gerúndio*”, apresentam uma situação como começada mas não concluída, somente a com “andar” projeta a representação de uma ação/situação que se realiza de modo intermitente. Ao atentarmos aos predicados formulados sob o aspecto do gerúndio, vemos que se trata de um relato que recorta a “*situación de calle*” de “*estos pibitos*”: *punguear, fumar humo pesado, pedir una moneda, dormir en los umbrales, yirar de cartoneros, yugar por cualquier lado, lavar autos, llevar carros a contramano, buscar la vida entre las bolsas del basural, bailar sobre el cemento*. É interessante notar que estas ações especificamente – enunciadas quase todas por meio da perífrase de gerúndio com o verbo *andar*, a exceção do caso “*los ves yirando de cartoneros*” – podem ser remetidas mais concretamente ao cotidiano do adolescente ou criança que vive por fora do padrão família, escola e trabalho. Ao passo que *pedir lo que le sobra a esta sociedad*, única perífrase de gerúndio formada com o verbo *estar*, somente se projeta como um juízo a respeito da situação representada. Para além disso, o comentário interpretativo possui fortes traços de uma voz exterior, ele dificilmente faria parte de uma autodescrição do personagem, enquanto muitas das formulações com a perífrase “*andar + gerúndio*” se caracterizam por traços contrários: por mais que materialmente o relato jamais passe à voz do personagem representado, diversos aspectos nas formulações estruturadas pela perífrase “*andar + gerúndio*” parecem aproximá-las dessa voz. Em síntese, percebemos na canção um efeito de diferenciação entre o que se formula sob a perífrase de gerúndio com o verbo *andar* e o que se formula sob essa perífrase com o verbo *estar* como auxiliar. A alternância na configuração perifrástica é um traço material dessa diferenciação.

Entendemos que a narrativa em presente, principalmente por apresentar-se sob o aspecto progressivo, é relevante enquanto elemento da textualização do interdiscurso na canção. Lembremos os dados estudados por Míguez quanto ao crescimento e transformações da delinquência juvenil ao longo da década de 1990, sobretudo na segunda metade do decênio. Recuperemos especificamente a reflexão proposta pelo autor a respeito do processo histórico desse crescimento: as correlações entre o desmantelamento de um Estado de Bem-estar, o crescimento do desemprego estrutural e o aumento da delinquência e desamparo juvenil. Num discurso do início dos anos 2000 sobre a situação dos “*pibes chorros*” – designação que não emerge mas tangencia a

textualidade de “Andan yugando” – a realização da narrativa em presente é um modo de inscrição à memória histórica e discursiva. Os parâmetros sociais da violência estão, há poucos anos, em intenso processo de mudança, sendo a realidade juvenil especificamente representada na canção um dos elementos chave nesse processo. O presente e, sobretudo, a ênfase no aspecto progressivo é uma forma de textualizar isso.

Esse aspecto da textualização do processo histórico pode nos levar, assim, ao terceiro e último elemento que gostaríamos de analisar em “Andan yugando”: a cenografia enunciativa. Quando tratamos do paradigma designacional do personagem protagonista da canção, terminamos tocando já a questão da cenografia. E, se em “estos pibitos”, “estos chiquitos” e “estos atorrantes” a situação da qual a enunciação anuncia provir é essencial na construção do personagem, os elementos que delimitam o espaço cenográfico da enunciação são igualmente relevantes: “acá”, “la ciudad”, “Corrientes”, “esta sociedad”, “por aquí” (“auto importado de algún jerarca de por aquí”), “este cielo”, “esta ciudad”. Notemos que é profusa a demarcação da dêixis locativa e, especificamente, de uma que projeta o espaço cenográfico como aquele ocupado pela instância de locução. Nesse sentido, o efeito de oposição entre toda essa série de marcas espaço-circunstanciais e os sintagmas “esas caritas” e “ese lugar”, nos versos finais da canção, é acentuado.

É justamente em tais versos que a instância de locução se explicita por meio de uma 1ª pessoa plural:

Vamo' a ayudar a estos atorrantes
Para que salgan de ese lugar
Vamo' a encontrar en esas caritas
La otra cara de la verdad
Bajo este cielo hay un infierno
Para los pibes de esta ciudad
Vamo' a ayudar a estos atorrantes
Para que salgan de ese lugar [Oh, oh... Ay, ¡qué pena!]
¡De ese lugar!

A irrupção dos demonstrativos de 2ª série, “ese” e “esas”, principalmente no sintagma “ese lugar”, que será repetido três vezes entre poucos versos, nos parece funcionar no sentido de demarcar o contorno da voz a partir da qual se fala sobre los “pibes chorros” em “Andan yugando”. O sintagma “ese lugar” nos interessa especialmente por entrar, a nosso ver, em relação parafrástica com “un infierno”. Notemos que ao enunciar-se “bajo *este cielo* hay un *infierno* para los pibes de *esta ciudad*”, se projeta uma cisão do espaço ocupado, “esta ciudad”, em duas realidades opostas: “cielo” e “infierno”. A determinação de “cielo” pelo adjetivo demonstrativo “este” pode ser tomada como marca da perspectiva de uma instância de locução que se

projeta na dêixis locativa, isso é, um ser representado como experimentador do “cielo”. Por sua vez, a delimitação projetada pelo adjunto “para los pibes de esta ciudad”, a qual faz com que funcione o enunciado transversal “es para los pibes que hay un infierno en esta ciudad”, demarca também muito claramente o experimentador desse “infierno”. As realidades vividas, os lugares ocupados pela voz narrativa e o personagem, no interior desse espaço cindido, são opostos, o que se projeta materialmente no sintagma “ese lugar”.

Em passagem anterior da canção, essa diferenciação entre voz narrativa e personagem representado já se inscrevia, a partir de outros funcionamentos textuais:

¿Por qué correr por la cornisa?
Para el abismo no tengo prisa
Prefiero ver en la placita
Chicos jugando a las bolitas... ¡Vamos!

Nessa estrofe, a emergência da voz de um “yo” bem contornado se conjuga à representação de uma acentuada objeção diante da situação em que foram até então representados “estos pibitos”/ “estos chiquitos”. Essa acentuação se dá, por um lado, por força da reiteração: além de se apresentar sob três distintas formas, há entre as duas primeiras – a interpelação (“¿por qué correr por la cornisa?”) e o autorretrato (“para el abismo no tengo prisa”) – um alto grau de saturação. A terceira expressão da objeção imprime, por sua vez, outra ênfase ao gesto. A carga semântica de *preferir* se projeta sobre uma formulação que também satura outra: o forte paralelismo entre “ver chicos jugando a las bolitas” e “ver a estos pibitos yirando de cartoneros” faz com que essa projeção do *preferir* estabeleça uma clara relação intersequencial. A imagem de “chicos jugando” – e, especialmente, “a la bolita” – entra em conflito direto, não apenas com aquela que se formula em estrutura paralela, mas a todo o conjunto de situações que intermitentemente “los pibes” estão vivendo. A nosso ver, o efeito de oposição produzido por esses versos pode ser inclusive lido na chave de temporalidades distintas. O jogo das bolas de gude, ocorrendo pacificamente “en la placita”, parece projetar não apenas *outra infância* com respeito à descrita ao longo da canção, mas uma *infância de outro tempo*.

Em alguma medida, o que essa projeção nos diz em termos de cenografia enunciativa se conjuga ao que iremos abordar no fechamento de nossa análise. Trata-se da interpelação que constitui a instância de locução na textualidade, especialmente relevante, para nós, em dois momentos: no refrão “Oh, oh... ¡ay, qué pena! Y sin acuarela / Oh, oh... que es pecado mirar al costado”; e nos versos finais que antes citamos, a

irrupção de uma 1ª pessoa plural em “Vamo’ a ayudar estos atorrantes para que salgan de ese lugar” e “Vamo’ a encontrar en esas caritas la otra cara de la verdad”.

Vemos que é constante nesses versos a demarcação da diferenciação entre uma instância – ambígua no caso do refrão, quanto à sua configuração como locutor ou alocutário – de enunciação e a instância do personagem protagonista. Essa diferenciação se conjuga a uma expressão da piedade e da caridade: “ay, qué pena”, “es pecado mirar al costado”, “vamo’ a ayudar”, “esas caritas”. Entretanto, há um aspecto performático que intuimos inscrever uma determinada relação interdiscursiva e, de certo modo, embaralhar a fixidez de um locutor-caridoso que olha para a realidade de “los pibes chorros”. Esse aspecto é a entonação do significante “atorrante”, nos últimos versos.

Apesar de, no espanhol atual da Argentina, poder consistir numa maneira de dirigir-se em tom de confiança a uma criança ou jovem que se considera travesso, o que poderia nos fazer remeter ao personagem protagonista, a entonação com que o sintagma “estos atorrantes” é cantado, em conjunto com o fato de que esse é um termo que destoa da cadeia correferencial que trabalhamos no início da análise (“estos pibitos” – “estos chiquitos” – “estos atorrantes”), nos leva à hipótese de que é no sentido de vagabundo que o significante é mobilizado no intradiscurso. Assumindo essa hipótese, tal designação se inscreveria a determinadas relações interdiscursivas e projetaria uma determinada visão de “estos pibitos”. Uma visão que destoaria tanto da disposição de piedade e caridade que vimos antes, como do conteúdo da interpelação que se dá nos últimos versos, considerando especialmente as formulações “[encontrar] la otra cara de la verdad” e “para que salgan de ese lugar”, especialmente pela reiteração entoada em tom mais agressivo: “¡De ese lugar!”. Dessa forma, entrevemos na formulação “estos atorrantes” uma interpelação a determinada parcela da população. É interessante notar, ainda, que sendo essa parcela a que ocupa as classes mais favorecidas economicamente e melhor posicionadas numa hierarquia social, tratar-se-ia de um lugar social que poderia se ver identificado com as discursividades religiosas às quais se inscrevem: a noção de que seria “pecado” não se apiedar da situação de desamparo de “los pibes”, a compreensão da desigualdade e da exclusão social na realidade urbana em termos de “cielo” e “infierno” e o discurso caritativo ao qual se inscreve “vamo’ a ayudar”.

Por fim, atentemos a outra sequência do intradiscurso que faz transparecer como a construção do personagem “pibes chorros” em “Andan yugando” se realiza pela inscrição a diversas e distintas zonas do interdiscurso. Trata-se da sequência inicial da última estrofe:

Andan buscando su propia vida
Entre las bolsas del basural
Andan bailando sobre el cemento
Pero la bronca se junta igual
Porque el orgullo seguirá vivo
Y la historia no se acabó
Son los modelos que van dejando
Esta mortal globalización
Pero igual van para adelante
Porque esta herida los tiene mal

A qual é sucedida pela sequência que já havíamos referido antes:

Vamo' a ayudar a estos atorrantes
Para que salgan de ese lugar
Vamo' a encontrar en esas caritas
La otra cara de la verdad
Bajo este cielo hay un infierno
Para los pibes de esta ciudad

Neste momento, queremos centrar nossa atenção na irrupção do significante “globalización” no intradiscurso, sobretudo no que diz respeito às condições intradiscursivas dessa formulação e sua determinação para a inscrição de determinadas relações interdiscursivas.

Começamos relatando o que se deu em nossa experiência pessoal de escuta, nos primeiros contatos que tivemos com a canção. A irrupção de “globalización”, pelo significante em si mesmo e pela forma como funciona no discurso, era para nós surpreendente e produzia até mesmo um efeito de estranhamento. Esse efeito tem origem, certamente, na incidência de certas zonas da memória discursiva em nossa relação com o objeto discursivo da canção. Acreditamos que a própria comparação entre os casos de BV e CSNZ, que estamos buscando estabelecer neste trabalho, dá indicações do que procuramos referir aqui. A construção da situação dos “menores abandonados” – uma das formulações que circulam na sociedade brasileira buscando designar essa condição social – como objeto do discurso, principalmente quando incide na materialidade discursiva a determinação desse objeto por meio de traços que o localizam territorial e socialmente como índice de uma realidade “local”, assim como acontece em “Andan yugando”, não parece fazer prever, a partir de discursividades brasileiras, a enunciação, na superfície mesma do discurso, de uma relação de causalidade entre “globalização” e “meninos de rua” – outra das formulações que aqui circulam.

As causalidades esperáveis para nós se relacionariam, antes, com passagens como: “Estos pibitos no tienen nada / Y nadie se lo va a regalar”, “Estos chiquitos están pidiendo / Lo que le sobra a esta sociedad”, “Andan lavando auto importado / De algún jerarca de

por aquí”, que inscrevem o intradiscurso a uma memória discursiva sobre a relação entre desigualdade e marginalização de certos setores sociais, sem que se explicitem processos políticos e econômicos mais amplos, a partir dos quais se entende a raiz da desigualdade mesma. Interpretávamos relações interdiscursivas semelhantes em uma passagem como:

Andan detrás de los imposibles
Llevando carros a contramano
Como eslabones de una cadena
En la codicia de los humanos
El cuerpo activo agresivamente
Va a pelear siempre por el lugar
Y los que tengan mejores piernas
Esta carrera van a ganar

A irrupção da formulação que nos chama a atenção na última estrofe, “Son los modelos que va dejando esta mortal globalización”, no entanto, nos leva a reconsiderar essa interpretação. A sequência em que “los pibes” são comparados a “eslabones de una cadena en la codicia de los humanos”, conforme pudemos notar apenas sob o efeito da forma como irrompe “globalización” no intradiscurso, parece inscrever a representação da marginalização desse setor social em outras redes de memória discursiva. O caráter genérico dessa enunciação é demarcado fortemente no sintagma “la codicia de los humanos”, que pode atualizar tantos campos diversos do já-dito, desde o religioso até o filosófico. Esse viés genérico, a nosso ver, se projeta sobre o segmento seguinte, em que se narra, em tom quase proverbial, o comportamento do indivíduo (“el cuerpo activo”) ao longo de um processo denominado como “esta carrera” e que pode ser entendido, no interior desse segmento, como paráfrase de “vida”. O segmento ganha assim contornos de uma textualização do destino humano em um sistema capitalista: *pelear siempre por el lugar y los que tengan mejores piernas van a ganar*.

A percepção desses contornos nos leva, então, a ver nesses segmentos condições intradiscursivas para a posterior irrupção de uma caracterização do personagem protagonista como “los modelos que va dejando esta mortal globalización”. Mas, é preciso refletir sobre as condições mais amplas de enunciabilidade dessa caracterização. Sua irrupção se enquadra num segmento que também se inscreve, a nosso ver, ao interdiscurso sobre o capitalismo. Retomemos a passagem:

Andan buscando su propia vida
Entre las bolsas del basural
Andan bailando sobre el cemento
Pero la bronca se junta igual
Porque el orgullo seguirá vivo
Y la historia no se acabó
Son los modelos que va dejando

Esta mortal globalización
Pero igual van para adelante
Porque esta herida los tiene mal

Ao considerarmos como a construção do objeto discursivo “pibes chorros” pode, em “Andan yugando”, passar também pela inscrição do intradiscorso ao já-dito sobre o capitalismo, a sequência: “Porque el orgullo seguirá vivo y la historia no se acabó” cobra especial relevância a nossos olhos. Num discurso em que irrompe a formulação “mortal globalización”, no interior de uma relação de causalidade com a marginalização de determinados setores da sociedade argentina, a formulação “la historia no se acabó” remete com força à teoria sobre o “fim da história” a partir da hegemonização do capitalismo pós-industrial, após a dissolução da bipolaridade entre capitalismo e comunismo no sistema mundial. E é pelo gesto de refutação absoluta que emerge esse interdiscurso, como se assenta na apenas na negação em si (“no se acabó”), mas ainda no encaixe que se dá entre “juntarse bronca”, “seguir vivo el orgullo” e “no acabarse la historia”. A formulação “el orgullo seguirá vivo”, numa sintaxe linear sujeito – verbo – argumento e com o valor de futuro, é extremamente assertiva e, a nosso ver, entra em relação com o segmento de que há pouco tratamos.

Quando consideramos que funciona no intradiscorso da canção o interdiscurso sobre o capitalismo no processo histórico, e uma refutação explícita a determinadas discursividades (“la historia no se acabó”, “mortal globalización”), é possível ver uma projeção da assertividade de “el orgullo seguirá vivo” sobre uma sequência que, conforme vimos, também se abre a relações interdiscursivas quanto ao objeto “capitalismo”:

El cuerpo activo agresivamente
Va a pelear siempre por el lugar
Y los que tengan mejores piernas
Esta carrera van a ganar

Nossa hipótese aqui é a de que esse segmento interpela também uma memória discursiva sobre a construção do Estado nacional argentino, em especial de discursividades em torno do Estado de Bem-Estar a partir do peronismo. Por tudo o que vimos, é evidente que esse segmento irrompe sob a forma de uma heterogeneidade discursiva, compartilhando do efeito de refutação que se evidenciará mais adiante no intradiscorso. A naturalização da vida social entendida como uma “carrera” que se deve “ganar”, o discurso transversal que se inscreve sobretudo a partir de “los que tengan mejores piernas” entra em confronto direto com a premissa de um Estado provedor de direitos sociais, cujas políticas vão no sentido de diminuir o nível de desigualdade social,

que funciona sob diversas discursividades em torno do Estado argentino a partir do peronismo. Até mesmo o sentido de nacionalidade e defesa de soberania nacional, que igualmente funciona em tais discursividades, se pode entrever no intradiscorso, na formulação “el orgullo seguirá vivo”.

6.12. *En la ribera*

A canção tem como objeto a vida em determinado espaço, recortado no discurso tanto enquanto espaço físico, como social. Partir dessa interpretação como premissa é interessante para a definição da direção analítica que queremos desenvolver: abordar o modo de construção do espaço e dos personagens na textualidade da canção. Começaremos por algo específico desse modo de construção.

Parece-nos haver, na superfície discursiva da canção, um relevo tal da “ribera” que estabelecer-se-ia uma espécie de tensão entre a sua projeção como espaço e como personagem. O próprio sintagma, que insistentemente repetido ao longo da canção, se apresenta como seu título, pode ser tomado como um dado material dessa tensão. Pelo próprio tipo de grupo preposicional em que consiste – preposição “en” + determinante + nome de elemento topográfico – o sintagma se projeta como um adjunto locativo, o que lhe conferiria um papel complementativo e, não, argumental no discurso. Entretanto, é ele que dá nome à canção e é ele que mais repetibilidade apresenta no interior de sua materialidade textual.

Por mais que o elemento do título em uma canção, enquanto gênero oral, não tenha a mesma relevância que possui em qualquer gênero escrito no qual se realize, acreditamos que tampouco pode ser considerado irrelevante. Entendemos que esse elemento também incide sobre a inscrição de sentidos. E sobretudo, talvez, na música popular da virada de século (XX-XXI), contexto de intensa circulação de informação por meios audiovisuais, o que acentua as possibilidades de que o título de uma canção se conheça também visualmente e, não, apenas por meio da escuta. Consideramos, então, esse elemento um dado pertinente para pensar os efeitos de sentido da canção.

“En la ribera”, sendo um sintagma que se projeta como adjunto locativo mesmo quando enunciado isoladamente, ao compor o título da canção produz, a nosso ver, dois efeitos de sentido importantes: a sugestão de um protagonismo da “ribera” na canção, uma vez que é ela o núcleo da enunciação; e, por outro lado, devido à estrutura de adjunto locativo, a expectativa pela enunciação daquilo/daqueles que existe(m) ou do que acontece “en la ribera”. Vemos, assim, por que a tensão que antes apontávamos, acerca

do papel da “ribera” como personagem ou espaço narrativo, se instaura já desde a formulação do título. Mas, ao longo da textualidade, outros elementos fazem ressoar essa ambiguidade.

Um deles é a repetibilidade do sintagma, imprimindo um efeito tal na instância da escuta que pode se tornar um dos principais elementos retidos pela memória. A repetição ocorre ao longo de toda a canção, mas tem em determinados momentos um funcionamento mais específico:

En la ribera
En la ribera hay hormonas
Hay redoblonas (...)

En la ribera
En la ribera se culea
El parapléjico te mueve (...)

Em outra passagem é como eco propriamente que a reiteração se inscreve, quando na quarta estrofe o sintagma é entoado pela voz central apenas uma vez, mas reiterado em seguida por um coro que o entoa por detrás da sequência que a voz central dá ao discurso. Nos casos que citamos acima – e ressalte-se que o segundo se repete, pois se trata da estrofe que tem funcionamento de refrão na canção – a reiteração não parece funcionar exatamente como eco, inclusive no aspecto performático. Há uma pausa entre a primeira formulação e a segunda. Com isso, se inscreve mais a intermitência que o eco. Textualmente, esse funcionamento termina projetando uma espécie de topicalização. O adjunto, que teria a princípio papel acessório, é acentuado, pontuado, se coloca ênfase nele para então dar sequência ao discurso.

Aliado à repetição material, outro funcionamento constante na textualidade reforça o efeito de repetibilidade: a frequente inscrição imaginária do adjunto locativo mesmo em contextos nos quais não é enunciado. Esse aspecto nos parece inclusive constitutivo da textualidade da canção. Em toda ela, apenas em uma passagem encontramos uma formulação que, a nosso ver, poderia, em uma de suas interpretações, não suportar essa inscrição imaginária: “No hay peor delito que dejarse basurear” – a ela voltaremos posteriormente. Assim, mesmo quando não é enunciado, o adjunto locativo sempre pode estar virtualmente inscrito.

Em determinados contextos, entretanto, essa inscrição é polêmica, mas tampouco deixa de funcionar a possibilidade de protagonismo de “ribera”, sendo na verdade até maior essa possibilidade. Em duas sequências essa polêmica nos parece muito presente.

Uma delas consiste em parte da estrofe que tem funcionamento de refrão, de modo que se trata de uma sequência repetida na canção:

Rebelión indigente
Regala vida el agujero
Flores del riachuelo

Aqui, nos parece possível, dentre outras, tanto a interpretação da inscrição virtual do adjunto locativo, “en la ribera”, às duas formulações centrais da sequência (“rebelión indigente” e “regala vida el agujero”); como a interpretação de “la ribera” inscrita virtualmente no papel de sujeito: *la ribera es rebelión indigente*. Essa segunda interpretação acentuaria, então, o efeito de “ribera” como personagem, ao dar-se um contexto em que sintaticamente essa possibilidade de sentido se inscreve. Algo semelhante ocorre, a nosso ver, em sequência do segmento inicial da canção:

En la ribera
Cloaca de la historia
Negros de la Boca
O Avellaneda
O Laferrere
O la Matanza, que todavía duele

O encadeamento entre “en la ribera” e “cloaca de la historia” tanto pode inscrever virtualmente o enunciado *En la ribera hay una cloaca de la historia*, como pode supor o funcionamento de “cloaca de la historia”, formulação interposta no enunciado *En la ribera hay negros de la Boca o Avellaneda...*, como um aposto que qualificaria “ribera”, inscrevendo-se virtualmente: *la ribera es una cloaca de la historia*¹⁰⁶.

Por outro lado, a expectativa em torno da enunciação daquilo/daqueles que existe(m) ou do que acontece “en la ribera” – que, conforme antes sustentávamos, se inscreve como efeito do título – se confirma no delineamento de um determinado conjunto de personagens, bem como na vasta enunciação acerca de suas ações no interior desse espaço. Notemos, inclusive, que até mesmo nos segmentos em que se descreve o que conforma o espaço narrativo através de verbos apresentacionais (explícitos ou inscritos virtualmente na superfície do discurso), não é a existência de elementos de paisagem física o que se enuncia, mas elementos que denotam existência ou atividade humana:

En la ribera
En la ribera hay hormonas

¹⁰⁶ Ressaltamos que a proposição, tanto do enunciado *En la ribera hay una cloaca de la historia*, como *En la ribera hay negros de la Boca o Avellaneda...* se fundamenta intradiscursivamente, por se tratar de uma sequência que sucede os versos iniciais: “En la ribera / En la ribera hay hormonas / Hay redoblonas / Negras caderas, que cinturean la miseria”, a partir dos quais se assenta a projeção de uma construção adscritiva nos versos seguintes.

Hay redoblonas
Negras caderas, que cinturean la miseria
En la ribera
Cloaca de la historia
Negros de la Boca
O Avellaneda
O Laferrere
O la Matanza, que todavía duele (...)

Es una cámara de fotos, comida del día (...)

En la ribera
El sexo es barato (...)

La púa es como una antigua lanza guerrera
La nueva arma del urbano cazador
Parece ser que envenenarlos no es violencia
Y es violencia su desesperación (...)

Ribera, ¡qué bonita es la ribera!
Los buenos vientos, los buenos aromas
El buen sentimiento, el amigo, el vino, el café
El tango, el rock, el cuarteto (...)

Essa regularidade através da canção pode ser lida como indício material de um protagonismo humano, o que desestabilizaria a possibilidade de protagonismo do espaço. Entretanto, acreditamos que esses sentidos se cruzam fortemente. Entender por que temos essa hipótese exige uma análise mais detida da configuração dos personagens humanos no papel de participantes, ou melhor, da enunciação da atividade humana ao longo da textualidade.

Ocorre que, para nós, é chamativo nessa enunciação o quanto se retira individualidade dos participantes. Isso se dá através de duas dinâmicas centrais, uma de conteúdo verbal e outra de conteúdo nominal. A de conteúdo verbal se expressa pela extrema dominância da impessoalidade nos predicados, seja por meio da ocorrência de orações impessoais com o pronome “se”, seja pela incidência de sujeitos tácitos cuja interpretação pode ser inespecífica:

Solo se arroja basura
Se aspira pimienta blanca
Los corazones supuran
Y murguean
Danzas guerreras
Bailan al hambre
Cantan a la peste (...)¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ainda que se possa interpretar a projeção do sujeito “los corazones” a todo o restante da estrofe, o que conferiria ao sujeito tácito marcado na flexão em 3ª pessoa plural, nos versos seguintes, um caráter mais específico, entendemos que esse sintagma compartilha, em alguma medida, das características que iremos

No hay peor delito que dejarse basurear (...)

En la ribera
El chaperío revienta
Crecen más de la cuenta
El indio no desapareció
En la ribera
Cuelgan de a diez en las tetas (...)

Si no se mueren de hambre
Es que algo queda en la sangre
Que el viento no, no, no se llevó
Y cumbean
Todas las noches cumbean
Cuentan historias que
Ni el más cruel, cruel imaginó
Mastican rabia (...)

A dominância dessa dinâmica de conteúdo verbal é tamanha que a outra, de conteúdo nominal, afeta fundamentalmente apenas três contextos, nos quais os predicados não são impessoais, mas os sintagmas que correspondem ao papel de sujeito possuem características que, a nosso ver, os relacionam a um valor de inespecificidade ou generalidade. Dois desses contextos se encontram no interior da estrofe que tem funcionamento de refrão:

En la ribera
En la ribera se culea
El parapléjico te mueve
Los abuelos te voltean
Y se culea (...)

Sendo interessante notar que na repetição do segmento, mais à frente na canção, ele sofre um deslizamento que diz respeito ao que estamos trabalhando aqui:

En la ribera
En la ribera se culea
El parapléjico te mueve
El abuelo te chorea
Y se culea

Entendemos que tanto o sintagma “el parapléjico” como “los abuelos” ou, mais acentuadamente, “el abuelo” – os quais correspondem nesse segmento a sujeitos da ação – podem ser interpretados no intradiscorso como grupos nominais genéricos. Além de fatores internos aos sintagmas, acreditamos que a consideração de suas relações intradiscursivas é importante para a possibilidade de sua interpretação genérica.

abordar ao referir-nos à dinâmica de conteúdo nominal que também retira, na nossa interpretação, individualidade do ser agente na narrativa de “En la ribera”.

A nosso ver, nenhum indício no intradiscorso permite a individualização dos seres designados, “el parapléjico” o “el/los abuelo/s”. Pelo contrário, é sob o efeito de uma impessoalidade que eles irrompem. Afinal, é como parte da narrativa enquadrada por “en la ribera *se culea*” que as formulações “el parapléjico te mueve” e “el abuelo te chorea”/“los abuelos te voltean” se inscrevem. O contexto intradiscursivo e a conformação interna dos sintagmas podem levar, assim, à interpretação de “el parapléjico” e “el abuelo”/“los abuelos” como *tipos de individuos*, mais que indivíduos em si, como *parte da* entidade genérica suposta sob a oração impessoal com “se”.

O outro contexto em que a não individualização do ser tem uma dinâmica de conteúdo nominal nos dá entrada, por sua vez, a uma série de relações interdiscursivas que funcionam na textualidade de “En la ribera”. Trata-se do verso “El indio no desapareció”, no interior do qual o sintagma que cumpre a função de sujeito apresenta traços totalmente paralelos aos que encontramos em “el parapléjico” e “el abuelo”/“los abuelos” no que diz respeito ao valor genérico. É também como *tipo*, e não indivíduo, que “el indio” se inscreve nessa formulação. Novamente, há relações intradiscursivas que sustentam essa interpretação, uma vez que “el indio” se projeta sobre um relato realizado a partir de predicados impessoais cujo sujeito tácito é marcado pela flexão em 3ª pessoa plural:

En la ribera
El chaperío revienta
Crecen más de la cuenta
El indio no desapareció
En la ribera
Cuelgan de a diez en las tetas
Son las condecoraciones
Que ningún genocida cargó
En la ribera
Si no se mueren de hambre
Es que algo queda en la sangre
Que el viento no, no, no se llevó
Y cumbean
Todas las noches cumbean
Cuentan historias que
Ni el más cruel, cruel imaginó
Mastican rabia
Como en antiguas reducciones
Sin siquiera saber
De dónde viene su piel

O conteúdo das ações predicadas pelo sujeito tácito em 3ª pessoa plural é essencial para o estabelecimento de um nexos entre essa pessoa cuja especificidade se silencia e o

sintagma “el indio”. E é por meio desse nexos que se constroem relações interdiscursivas bastante palpáveis nessa estrofe.

O enunciado *el indio no desapareció en la ribera* interpela uma memória discursiva acerca do extermínio dos povos originários das terras, num processo que teria se iniciado com a invasão espanhola e se mantido até a consolidação da Argentina como Estado nacional. A formulação intervém nessa memória pela inscrição a outras zonas do interdiscurso, a partir das quais o extermínio não se conclui com o genocídio, restando a esses povos a histórica exclusão social: “en la ribera”, isso é, *nas zonas da pobreza e da precária urbanização*, “el indio no desapareció”. No desenvolvimento dessa interpelação, se formulam na superfície discursiva inclusive imagens de descendência: “algo queda en la sangre que el viento no se llevó”, “sin siquiera saber de dónde viene su piel” – sendo inadvertida a descendência neste último caso.

Além disso, a irrupção de outros significantes, que consistentemente remetem o dito a um interdiscurso sobre “el indio” na formação histórica argentina, ocorre de modo a presentificar aquilo que a partir do discurso do “extermínio” se poderia localizar apenas em um passado: “en la ribera cuelgan de a diez de las tetas, son las condecoraciones que ningún genocida cargó”. Em “mastican rabia como en antiguas reducciones” essa presentificação se alia, ainda, a determinado encaixe sintático: a comparação, que ao expor paralelismos, reforça a projeção de dois tempos em contraposição.

De modo geral, nessa estrofe, se enuncia o entrecruzamento entre um discurso sobre a pobreza e marginalização social e um discurso sobre o lugar do “indio”, enquanto categoria social, na formação da sociedade argentina. A sintaxe da comparação é uma marca acentuada disso, ao imprimir, na superfície discursiva, um movimento que projeta ser uma explicitação de determinada direção argumentativa do discurso. Mas a textualidade de “En la ribera” se encontra atravessada por diversas formulações que podemos remeter a um interdiscurso que diz respeito à formação do Estado argentino.

Um dos efeitos que essas formulações produzem é o de animalização do humano que se projeta como aquele que habita “la ribera”, especialmente projetado por “el indio”. Logo na estrofe inicial, a primeira irrupção de uma imagem humana na descrição de “la ribera” consiste em: “hay hormonas”, na qual o humano é recortado a partir de funções fisiológicas, o que o torna comparável a diversas espécies de animais. Na segunda estrofe, por sua vez, a formulação se realiza propriamente como comparação quando, no interior de uma narrativa sobre o roubo enquanto forma de subsistência, se descreve a posição do participante: “como manada acechando a sus presas”. Em outra passagem é o aspecto

demográfico de “la ribera” que se recorta a partir de uma formulação que animaliza o humano representado: “cuelgan de a diez de las tetas”. Já em uma formulação que é reiterada com profusão ao longo da canção, “se culea”, o sentido de ter relações sexuais, inscrito pelo registro grosseiro no espanhol argentino, projeta um viés animalesco na imagem sobretudo quando consideramos o grau de repetibilidade da formulação ao longo da canção, uma vez que dele pode emanar um efeito de dominância dessa atividade, a sexual, por sobre qualquer outra, nesse espaço, por parte desses humanos.

Além do efeito de animalização que se produzem a partir dessas formulações, a textualidade da canção projeta, de outras formas, um sentido *selvagem* à representação do humano que habita “la ribera”. Nestes versos, é por uma metáfora por comparação que essa projeção se dá:

La púa es como una antigua lanza guerrera
La nueva arma del urbano cazador
Parece ser que envenenarlos no es violencia
Y es violencia su desesperación

É interessante notar que, neste caso, o discurso se apresenta como comparação através de mais de uma marca. Temos, de forma mais evidente, a própria a formulação com o advérbio “como”. Como parte da comparação projetada por ele, desdobra-se uma dicotomia de tempos entre “*antigua* lanza guerrera” e “*nueva* arma del urbano cazador”. Por fim, há ainda a inscrição de um discurso transversal, na passagem do terceiro para o quarto verso, que funciona como comparação implícita, numa contraposição com valor adversativo: “envenenarlos no es violencia” *pero sí lo es* “su desesperación”.

Ainda como parte da projeção de um sentido *selvático* à personagem humana que habita “la ribera”, temos versos que introduzem, em certa medida, uma metalinguagem sobre o fazer criativo na representação desse espaço social:

Y murguean
Danzas guerreras
Bailan al hambre
Cantan a la peste
Cueste lo que cueste
Es el arte de la pelea [¡La pelea!]

A metalinguagem é acentuada por um aspecto performático, uma vez que essa estrofe, no interior da qual a *murga* entra em relação parafrástica com *danza guerrera* e *arte de la pelea*, projetando-se como parte de um cenário de “hambre” e “peste”, é encerrada pelo eco do significante “pelea” entoado por um coro típico de *murga*.

Todos os aspectos que fomos relevando quanto à representação da figura humana na canção “En la ribera” parecem-nos passíveis de leitura a partir de uma interdiscursividade: o racismo social argentino. A irrupção de “negras caderas” e “el indio” na superfície do discurso como nomeações dos habitantes da “ribera”, em conjunção com a representação animalizada e selvática desses habitantes nos parecem relacionáveis ao interdiscurso sobre o lugar do índio e do negro na Argentina do século XIX, que poderíamos evocar especificamente a partir, por exemplo, de *El matadero*, relato-chave na discursividade sobre a formação do estado argentino¹⁰⁸.

Justamente pelo feixe de relações interdiscursivas que podemos vislumbrar a partir de uma referência como esta, torna-se especialmente relevante um aspecto cenográfico da canção: a inscrição de uma instância de interlocutor a partir de marcas genéricas de segunda pessoa, em “el parapléjico te mueve”, “el abuelo te chorea” e “los abuelos te voltean”. À tal instância, o locutor parece falar em tom de advertência e “explicando” algo que esse interlocutor não saberia. Trata-se de uma alocução que, principalmente a partir das relações interdiscursivas que apontamos, nos permitem sustentar a inscrição de uma interpelação, na canção, a determinadas posições de sujeito. Aquelas que podem ser ocupadas na formulação de um discurso sobre “la chusma”, uma posição de hegemonia, classista e racista, na história do Estado argentino.

6.13. A desigualdade social e o “local” em BV

A partir do percurso que fizemos por esse pequeno corpus de canções de BV já foi possível notar algumas regularidades no que diz respeito à construção do “local” no discurso em sua relação com a tematização da desigualdade social. Tentaremos neste tópico final do capítulo apresentar em linhas gerais em que consistem as que podemos identificar.

Acreditamos, em primeiro lugar, que pudemos mostrar ao longo deste capítulo como se materializa no corpus a hipótese geral que articulou o desenvolvimento deste

¹⁰⁸ *El matadero* é um conto escrito entre 1835 e 1840 por Esteban Echeverría, um dos principais nomes daquela que é considerada a primeira geração de intelectuais argentinos, membro da elite cultural de Buenos Aires e, portanto, do grupo político conhecido como “unitários”. O texto é escrito durante o comando “federalista” – grupo político oposto – de Juan Manuel Rosas. A narrativa, que carrega na representação da violência, relata a passagem de um jovem oligarca unitário por um “matadero” localizado nas *afueras* de Buenos Aires. O conto narra, basicamente, o enfrentamento entre esse personagem e os trabalhadores do estabelecimento, federalistas e *rosarinos*. Estes últimos são caracterizados no relato de maneira grotesca, sendo absolutamente animalizados. Trata-se, então, da construção de um discurso oligárquico a respeito de uma “plebe” selvagem e bárbara, apoiadora de um governo tirânico, em sua visão centralista e civilizada/civilizatória.

eixo analítico. Ao longo das análises fomos colocando ênfase, justamente, na construção de determinados objetos de discurso, do nosso ponto de vista, relacionáveis à tematização da desigualdade: a pobreza e a miséria, a violência criminalizada e de Estado, formas de contestação ou de transformação direta da ordem social, acreditamos que passamos por todos esses objetos no olhar mais detido às doze canções analisadas.

Sua construção pode ser entendida, também, no contexto de processos de regularização discursiva. No que diz respeito à cenografia enunciativa, parece-nos patente a importância dos lugares de saber atribuídos às entidades pessoais, sendo especialmente sistemática a projeção de um locutor-visionário – muito próprio do campo do rock no mundo e de desdobramentos próprios no caso do “rock argentino” – em conjunto, muitas vezes, com a interpelação disfórica – que também se verifica em outros domínios discursivos do “rock nacional”, desde o paradigma do “primeiro progressivo” (Fanjul, 2017b), bem como de outros campos da MP argentina, como, por exemplo, o tango, na passagem descrita por Menezes (2017) do tango *cupletero* à cenografia da alocação.

Mais especificamente no que diz respeito a esses aspectos cenográficos, percebemos que é regular também a identificação ou empatia do locutor projetado com respeito a uma posição subalterna na disputa social. Assim como é regular, na configuração da interpelação disfórica que mencionamos, a irrupção da figura do Estado, interpelado sobretudo enquanto responsável pela degradação do espaço representado. No nosso entender, inclusive, apenas em “Caroncha” essa irrupção pode ser considerada ausente. Nas demais canções analisadas, a interpelação ao Estado, geralmente recortado claramente como Estado argentino, acontece – ainda que com menor evidência em “Shit, shit, money money” e “El baile de la gambeta”. No que diz respeito a essa interpelação específica, é evidente também a importância que a chamada “crise de 2001” adquire, especialmente no álbum *La argentinidad al palo* (2004), enquanto objeto de discurso – ressaltamos que das doze canções analisadas, cinco foram lançadas nesse álbum.

Ainda quanto à cenografia, é importante enfatizar, sobretudo em vista do objetivo deste eixo de análise em torno da construção do “local” no discurso, que há regularidades também quanto à topografia. Diríamos que ela transita entre alguns momentos especificada como Buenos Aires e, de forma mais regular, Argentina. O efeito de trânsito ou paráfrase/metonímia entre um espaço geográfico e outro nos parece, também, identificável.

Por fim, atentamos à recorrência da explicitação de relações de sentido no interior do intradiscurso, ao considerarmos o corpus analisado neste capítulo. Diversas de nossas

análises se articularam a partir da atenção ao encaixe sintático e seus efeitos de sentido no discurso. De certa maneira, acreditamos que isso justifique inclusive a extensão que essas análises adquiriram no presente capítulo. Trata-se de uma questão menos presente, como veremos, no caso de CS(NZ), que abordaremos no próximo capítulo, o que nos suscita a indagação em torno desse dado, se diz respeito mais à materialidade discursiva na produção de BV e seus processos de regularização ou ao gesto interpretativo da analista, para quem a língua espanhola é uma língua estrangeira e suscita, assim, outro tipo de relação com essa materialidade textual.

Capítulo 7. Chico Science & Nação Zumbi / Nação Zumbi

Como anunciamos na introdução desta Parte III, e de modo paralelo ao que apresentamos quanto a BV, para este capítulo recolhemos e analisaremos detidamente um corpus de canções de CSNZ e NZ em que é regular a tematização daquilo que optamos por denominar como “desigualdade social”.

Se no caso de BV a observação dessa regularidade, nos estudos já realizados sobre a produção da agrupação, se dá de modo mais generalizante – como comentamos ao final do capítulo anterior –, no caso que trabalharemos neste capítulo, ela é ampla e sistemática. A tematização da desigualdade social na fase inaugural da agrupação CSNZ consiste em algo já apontado por distintos autores¹⁰⁹, além de reconhecida pelos próprios integrantes da banda¹¹⁰ e em outros tipos de discursos sobre sua produção¹¹¹.

Acreditamos que a contribuição que nosso trabalho pode realizar, nesse sentido, se relaciona à perspectiva discursiva de análise das canções. Em outras palavras, assentada a premissa de que essa tematização ocorre na produção de CSNZ, outras autoras e autores se perguntaram por tal tematização a partir de perspectivas como a da História Social, Teoria Literária ou Geografia Humana. Nós nos perguntamos pela constituição discursiva dessa tematização, no interior de um corpus de canções. Outra diferenciação que nos parece possível estabelecer entre trabalhos já realizados e o que fizemos neste capítulo consiste em analisar como a mesma tematização é construída no discurso já na segunda fase da agrupação, quando, após a morte de Chico Science, se torna apenas NZ. Buscaremos, inclusive, analisar como regularizações distintas ocorrem em cada fase quanto ao recorte dessa temática no discurso.

O capítulo apresenta treze tópicos, sendo o último dedicado à apresentação das conclusões às quais a análise de cinco canções da primeira fase da agrupação, CSNZ, e seis da segunda fase, NZ, nos levaram.

¹⁰⁹ Cf. Neto (2003), Neta (2007) e Ferraz (2018), entre outros trabalhos.

¹¹⁰ Em entrevista recolhida para o programa Mosaicos – A arte de Chico Science, da TV Cultura, que citamos ao longo do Capítulo 4, o guitarrista de CS(NZ) Lúcio Maia afirma: “Eu acho que o Chico [Science] não seria quem ele foi se ele tivesse sido rico. Precisava ter morado na periferia. Precisava ter convivido com os pés dentro do mangue. Aquela era a nossa situação, entendeu? É a gente fala até hoje: Recife em 1990 era, foi considerada a 4ª pior cidade do mundo para se viver”.

¹¹¹ Por exemplo, a certa altura do – também já citado no Capítulo 4 – programa documental *Movimento Manguebeat*, exibido pela TV Cultura em 1995: “Degradação, favela, pobreza e fome. As mazelas sociais que castigam o Recife transformaram-se em letra e cristalizam a estética do mangue.”

7.1. A cidade

“A cidade” projeta a representação de um espaço urbano, patente em seu título, a partir de suas contradições. A formulação que dá nome à canção, na qual o determinante “a” confere ao espaço um traço não apenas de especificidade, mas de familiaridade, consiste na principal forma pela qual se nomeia o espaço descrito. Apenas na última estrofe se enuncia:

Num dia de sol, Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior

É verdade que a irrupção do nome próprio “Recife” produz um efeito de determinação “retroativa” do espaço, até então referido como “a cidade”, o que se reforça inclusive pela entoação do refrão (“A cidade não pára, a cidade só cresce...”) ainda uma vez na canção, após esses versos. Entretanto, parece-nos que esse efeito não anula outro, produzido pelos aspectos descritos quanto a esse espaço ao longo da canção, além da própria manutenção da formulação “a cidade” mesmo após essa determinação retroativa. Tratar-se-ia de um efeito reverso ao de determinação do espaço enquanto “Recife”: o de generalização/indeterminação do espaço urbano referido. “A cidade” seria, assim, não apenas a capital pernambucana, mas *qualquer cidade* que compartilhe da realidade contraditória que se descreve no discurso.

De fato, a descrição do espaço ao longo da canção nos parece incidir especialmente na produção desse efeito de sentido, uma vez que o seu foco está na enunciação de contradições:

E a cidade se apresenta centro das ambições,
Para mendigos ou ricos, e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô,
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

Cria-se um jogo de oposições formulado tanto na estrutura alternativa com “ou”, em “mendigos ou ricos”, como na posterior justaposição dos opostos. Aos lugares sociais em oposição (“mendigos”/ “trabalhadores”/ “camelôs” *versus* “ricos”/ “patrões”/ “policiais”), se somam elementos que produzem a oposição público *versus* privado: “coletivos”/ “metrô” *versus* “automóveis”/ “motos”. Como ecos dessas oposições, se formulam na canção enunciados de descrição direta da desigualdade, colineares entre si:

A cidade não para, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
[...]
E a situação sempre mais ou menos,
Sempre uns com mais e outros com menos

Novamente, assim como em “Rios, pontes e *overdrives*”, a representação da desigualdade se constrói numa dimensão de espacialidade: “o de cima” e “o de baixo”, *subir* e *descer*, em ressonância com os planos projetados pelas pontes, de um lado, e os mocambos, de outro, naquela canção.

Se, por um lado, elementos como a determinação inespecífica em “a cidade”, “o de cima” e “o de baixo”, e a irrupção de “sempre” – sobretudo em “Sempre uns com mais e outros com menos” –, inscrevem um possível efeito de generalização absoluta e de referência a organizações sociais em torno do modo de produção capitalista, de modo geral; há na descrição d’“a cidade” representada elementos que a determinam de modo bastante mais específico. Buscaremos colocar em evidência tais elementos para entender essa especificidade.

Os versos iniciais da canção dizem:

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas
Não importa se são ruins, nem importa se são boas

A canção que terá como eixo a descrição de um espaço é aberta com uma imagem de amanhecer, de alvorada, no interior da qual o objeto de atenção parece ser descortinado. Entretanto, chama a atenção o fato de que é sob a forma de “pedras evoluídas” que tal objeto é formulado nessa cena inicial. Na mesma cena, “cavaleiros” operam como figuras policiais, denominadas explicitamente dessa maneira poucos versos adiante.

A nosso ver, essas imagens dizem sobre a especificidade da cidade que se busca textualizar. Tanto as *pedras*, em “O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas”, como os *cavaleiros*, em “Cavaleiros circulam vigiando as pessoas”, parecem-nos fazer funcionar zonas do interdiscurso diferentes daquelas às quais se inscreve a descrição do espaço como um “centro das ambições” que “não para” e “só cresce”, onde há “automóveis, motos e metrô”. Vemos nas imagens das pedras e dos cavaleiros, quando tomadas na sua interrelação, um efeito de “evocação arcaica” que é, entretanto, ressignificado por outros elementos do intradiscurso: as “pedras evoluídas” cresceram “com a força de pedreiros suicidas”; os “cavaleiros circulam vigiando as pessoas”, como os policiais aos camelôs. Os traços arcaicos são forjados ou forjam lógicas modernas: o trabalho proletário, o aparelhamento estatal para a manutenção da propriedade privada. A cena que instaura “a

cidade” como cenário é marcada, assim, pelo embate de temporalidades e historicidades distintas.

Esta é uma entre as contradições que caracterizam esse cenário e a vemos como um traço de especificidade do espaço descrito, pois inscreve sua representação ao já-dito sobre a “modernização conservadora”¹¹² enquanto processo histórico característico de uma sociedade. “A cidade” pode não ser apenas Recife, mas tampouco seria *qualquer* cidade. Descreve-se um espaço de historicidade específica: aquele que, de formação colonial, não tem sua estrutura transformada a ponto de superar a dependência e as estruturas que a sustentaram, independente de seu grau de inserção à modernidade.

A segunda estrofe da canção, após a primeira realização do refrão, também possui elementos de especificação do espaço representado:

A cidade se encontra prostituída,
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares
No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal

Por um lado, funcionam formulações que inscrevem essa representação, novamente, a zonas distintas do interdiscurso: tanto à memória discursiva de colonização, com a irrupção de “além dos mares” ao ser determinado o alcance que pode atingir “a cidade e sua fama”; como à mais contemporânea memória de um alinhamento do “local” a uma tendência “global”, em “No meio da esperteza internacional / A cidade até que não está tão mal”.

Por outro, o espaço é determinado por um sentido econômico de contorno bastante específico: a prostituição. Além disso, se enuncia um determinado participante da exploração desse espaço: “aqueles que a usaram em busca de saída”. O lugar dessa formulação no intradiscurso, ao que nos parece, inscreve a possibilidade de uma vinculação entre “saída” e “mares”, sobretudo levando-se em consideração o processo histórico específico de Recife e sua função de escoamento da produção açucareira originada nos diversos engenhos da região da Zona da Mata, potencializada com a implantação das usinas na própria região da cidade¹¹³. Em alguma medida, se textualiza

¹¹² Com essa expressão nos referimos à manutenção de uma estrutura social arcaica no que diz respeito às hierarquias sociais conjugada à crescente urbanização e inserção de novas tecnologias na vida material.

¹¹³ Consideremos, por exemplo, o apontado por Thiago Pereira Francisco: “Estou falando num estado que tinha como a principal atividade produtiva a indústria canavieira, mas que amargava um declínio desde o século XIX e deixara de ser a referência internacional na atividade. Contudo, com a introdução das usinas e o crescimento da competitividade, a circulação de capital impulsionou as atividades envolvidas, como a

assim a histórica constituição de uma economia de dependência, baseada num modelo agroexportador, inclusive em suas vicissitudes, uma vez que ao determinar “a cidade” como “ilusora de pessoas de outros lugares” o intradiscurso da canção se inscreve a domínios de memória que dizem respeito à migração massiva ao centro urbano a partir da decadência da cultura da cana de açúcar nas zonas rurais pernambucanas e da desocupação de enormes contingentes de trabalhadores negros ex-escravos, a partir de 1888.

7.2. Rios, pontes e *overdrives*

Nessa canção, duas representações opostas de um mesmo espaço – como se verá, a cidade de Recife – se constroem, a partir do embate entre os versos:

Rios, pontes e *overdrives*
Impressionantes esculturas de lama

E a cena que os da estrofe seguinte constroem:

E a lama come mocambo e no mocambo tem mulambo
E o mulambo já voou, caiu lá no calçamento, bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o mulambo ficou lá

No primeiro caso, se faz alusão ao urbanismo da cidade que, ao longo da canção, se denominará propriamente, através da imagem das pontes, intervenção constante em Recife sobre um espaço físico repleto de rios e mangues. O aspecto da intervenção humana sobre a paisagem natural é reforçado no verso subsequente com o que poderíamos ler como uma paráfrase de “pontes”: “Impressionantes esculturas de lama”.

Quando passamos ao segundo caso, é como se a perspectiva se transferisse de “cima” (do nível da ponte, por onde transitam os automóveis, que passam *sobre* os rios, *sobre* os mangues), para o nível de “baixo”: o plano do mocambo. O mocambo se tornou a nomeação comum na região de Recife para o tipo de construção que supriu o déficit habitacional que a capital foi crescentemente vivendo em seu processo de expansão

do porto. A relação da atividade portuária sempre teve uma forte presença na cidade, e suas obras apontariam para o crescimento industrial do Recife. Essas fábricas se beneficiariam das vantagens tributárias do governo e da mão-de-obra barata ofertada, o que também contribuiu na precariedade presente no operariado recifense, este mal-assalariado e subalimentado; foram fatores que estiveram relacionados à opção do trabalhador em recorrer para uma moradia mais barata, à concentração urbana em torno das fábricas e à economia deficitária entre os segmentos populares, com baixo poder de consumo numa cidade com alta concentração de renda.” (FRANCISCO, 2013 p. 19-20). O quadro delineado pelo pesquisador é interessante também por nos permitir conectar a questão da urbanização de Recife e o crescimento da habitação popular precária, que ficou conhecida nesse processo, das primeiras décadas do século XX, como “mocambos”, significante central na representação da desigualdade social na produção musical de CSNZ, em diálogo com Josué de Castro, e será trabalhada a seguir na análise de “Rios, pontes e *overdrives*”.

demográfica, desde o fim do século XIX: casebres, ou mesmo barracos, construídos em terrenos alagadiços e áreas precariamente aterradas, às margens dos rios e adentrando os próprios mangues.

Francisco (2013) recupera um detalhado histórico a respeito desse fenômeno da urbanização de Recife, abordando o seu desenvolvimento a partir de uma explosão demográfica na cidade, entre o final do século XIX e início do XX. Tratou-se de uma explosão motivada, entre outros fatores, pela combinação da instalação de usinas na região de Recife, atraindo a chegada de mão-de-obra operária para a localidade, e o afluxo, a partir das regiões rurais, de uma massa de população desempregada, formada em sua maioria por ex escravas e escravos. Sabe-se que a abolição da escravidão no Brasil, em 1888, contribuiu à manutenção de um racismo estrutural no país, ao garantir a marginalização da população ex-escrava pela ausência de qualquer política pública de integração social dessa população. É possível localizar no crescimento da habitação popular em Recife uma das manifestações dessa ausência. Conforme descreve Francisco, essa população pobre recém emigrada para a cidade se encontra com um panorama em que o mercado imobiliário se aproveita do afluxo migratório para obter lucros altos, tendo para isso as garantias do Estado. Conformam-se, a partir disso, ao longo das primeiras décadas do séc. XX, duas classes de habitação popular: os cortiços e os mocambos. Esta era a mais precária, tanto pela construção em si dos casebres, como pelas áreas em que se instalavam: à beira de mangues e rios, sofrendo com alagamentos constantes e sem contar com qualquer estrutura de saneamento básico – algo que tampouco era regular no caso dos cortiços. Francisco detalha como a perspectiva modernizante higienista, assumida pelas classes dominantes de Recife naquele momento, aborda a realidade da habitação popular. Sem que os problemas estruturais que dizem respeito ao direito ao trabalho, à renda e ao saneamento, bem como à especulação imobiliária, se resolvam, assenta-se um discurso de higienização da cidade e da população – pobre – que irá culminar já no período do Estado Novo (1930-1945) com a formação da *Liga Social contra o Mocambo*. A respeito dela, afirma o autor:

(...) no Recife, a intervenção estadonovista na produção de moradias com o apoio à *Liga Social Contra o Mocambo* reiterava o discurso do governo preocupado com o trabalhador quanto à sua vontade de ter a casa própria salubre e sólida, no entanto repercutiria numa transferência do morador de mocambo para áreas mais distantes do centro, em condições, por vezes, precárias. Como a construção das vilas de casas individuais, ainda que em áreas isoladas, foi posta como o ideal ao trabalhador, e de que maneira na omissão intencional com a periferia se permitiu que o mocambo combatido nas áreas especuladas fosse

explorado e perpetuado nos morros da cidade, deixando na sua autoconstrução o caminho para a produção da moradia no Recife. (FRANCISCO, 2013, p. 21)

Além da recuperação desse histórico, parece-nos interessante ressaltar algo apontado por M^a Amélia Vilanova Neta a respeito da recuperação, na produção de CSNZ, do termo “mocambo”. De fato, a partir da periferização de Recife apontada por Francisco, as favelas começam a ganhar espaço sobre os mocambos na geografia da exclusão social da capital pernambucana. Nos anos 1990 o próprio termo já estaria em desuso, provavelmente há cerca de três décadas. A autora dá relevo à essa recuperação do “mocambo”, como parte de um diálogo entre as canções de CSNZ e a obra de Josué de Castro e, então, propõe:

(...) o Movimento Mangue, aqui representado por Chico Science, recorre ao que chamamos de símbolos espaciais. os rios, os mangues, as pontes e os mocambos, para construir metáforas espaciais através das quais uma dada identificação territorial se faz possível. É nesse contexto que se insere a retomada de um termo já em desuso para representar a habitação popular, o mocambo, para integrar a representação espacial do movimento. Se há necessidade de se resgatar o que é tradicionalmente associado à cidade, cultural e espacialmente, para depois lhe conferir uma nova significação, os mocambos, outrora tão freqüentes na paisagem urbana recifense, não podem ser menosprezados. A ressurreição do termo mocambo significa, numa primeira aproximação analítica, o resgate das raízes sociais, culturais e econômicas da cidade do Recife.

O resgate do mocambo representa também a possibilidade de dar luz à exclusão social que também parece ter se tornado imperceptível na Região Metropolitana do Recife. De fato, as condições sócioeconômicas que permitiram o surgimento e o desenvolvimento dos mocambos ainda persistem, embora o nome dado à habitação popular tenha sido modificado ao longo das décadas. Dados recentes da Fundação Getúlio Vargas mostram que cerca de 50% da população pernambucana e 36% da população da capital vivem em situação de indigência, o que significa contarem com menos de 80 reais mensais (menos de 50 dólares) para seu sustento (...). (NETA, 2007, p. 33)

A consideração daquilo que a autora denomina “ressurreição do termo” nos parece muito relevante. Trata-se de uma operação discursiva que, como vemos, inscreve a representação da exclusão social a determinadas zonas da memória discursiva. Uma representação que irá, então, plasmar uma relação muito estreita entre denominação da pobreza e topografia recifense, no plano da memória discursiva. Algo bastante relevante para a construção de um sentido de “local” no discurso.

Feita essa digressão que nos permite ter em conta a materialidade histórica e o processo discursivo em torno do funcionamento do significante “mocambo” no Recife,

voltemos à análise da imagem que se cria em “Rios, pontes e *overdrives*”. Vínhamos apontando que há uma transferência, na canção, da perspectiva de “cima” (do nível da ponte), para o nível de “baixo”: o plano do mocambo. Estamos aqui no plano da própria lama e não acima dela. Se o plano superior das pontes era representado como “impressionantes esculturas de lama”, nesse plano inferior “a lama come mocambo”. Em lugar da imagem de elevação, no sentido de verticalidade e de superioridade, uma imagem de invasão, destruição, ataque. Sentidos colineares à memória discursiva que se evoca com a própria imagem do “mocambo”.

O “mangue”, tão repetidamente entoado por um coro de vozes, tem funções diferentes nos distintos patamares de representação. Sintaticamente, a “lama” passa de complemento nominal de “esculturas” a sujeito de comer. E é no plano em que o mangue, passando a sujeito, assume um papel de participante que irrompe a única figura humana de “Rios, pontes e *overdrives*”, o “mulambo”. Apesar disso, é sob um forte traço de desumanização desse personagem que a narrativa se constrói, como podemos ver desde a formulação “e no mocambo tem mulambo”, onde o uso do verbo “ter” aliado à falta de qualquer determinante junto a “mulambo” reforça a sua coisificação. A sequência da narrativa vai ressaltando esse aspecto, mantendo o mulambo num lugar de passividade próprio ao de um objeto: “já voou, caiu lá no calçamento”. Nessa sequência, aquilo que vinha se configurando como dois planos opostos e diferenciados se transforma num enfrentamento direto, com a supremacia e violência do plano superior sobre o inferior: “O carro passou por cima e o mulambo ficou lá”.

A representação da cidade de Recife na canção se dá, assim, através de uma narrativa sobre a desigualdade social e, sobretudo, a opressão dos setores pobres que essa desigualdade enseja. A oposição “pontes” – “impressionantes esculturas”/“carro” *versus* “mocambo”/“mulambo” se replica ao longo da listagem de bairros e localidades da cidade na penúltima estrofe da canção, momento no qual a referência à cidade se dá por meio de nomeações explícitas:

É Macaxeira, Imbiribeira, é Bom Pastor, é o Ibura, Ipseb, Torreão, Casa Amarela, Boa Viagem, Jenipapo, Bonifácio, Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
É Cais do porto, é Caxangá, é Brasilit, é Beberibe, é CDU, Capibaribe, é o Centrão

Quando se consideram os aspectos econômicos e sociais de tais localidades, a partir, por exemplo, de índices como a distribuição racial de sua população, a quantidade de lares sustentados por mulheres e a renda média mensal por domicílio, vemos que a

tônica dessa longa lista é a desigualdade, a disparidade das condições materiais de vida de seus habitantes.

Entretanto, como já apontamos, a canção não se atém a apontar a desigualdade, há na narrativa a representação dessa desigualdade enquanto opressão dos setores mais pobres pelos mais ricos, como vimos nos versos que narram o atropelamento do mulambo. Reforçando a sua significação, essa representação é o que encerra a canção:

Mulambo, boa peça de pano pra se costurar mentira
Mulambo, boa peça de pano pra se costurar miséria
Mulambo, boa peça de pano pra se costurar mentira
Mentira, mentira
Mulambo, boa peça de pano pra se costurar miséria
Miséria, miséria

Ao considerarmos que tais versos são encabeçados e seguidos por “Mulambo eu, mulambo tu, mulambo eu, mulambo tu”, verso que se repete aqui tendo surgido pela primeira vez na canção após a narrativa do atropelamento, acreditamos haver aí um aspecto relevante no que diz respeito à cenografia enunciativa e que gostaríamos de explorar. Para isso, voltaremos à estrofe antes analisada:

E a lama come mocambo e no mocambo tem mulambo
E o mulambo já voou, caiu lá no calçamento, bem no sol do meio-dia
O carro passou por cima e o mulambo ficou lá
Mulambo eu, mulambo tu, mulambo eu, mulambo tu

Irrompendo em um discurso até então realizado em 3ª pessoa e, portanto, de uma perspectiva aparentemente onisciente sobre o espaço e os personagens descritos, de que maneira funcionam na cenografia enunciativa as pessoas “eu” e “tu”? Seriam, por exemplo, indicadores de que a enunciação na canção é a de um locutor-mulambo?

A nosso ver, não. Em primeiro lugar, porque a reivindicação de uma identificação do enunciador e do interlocutor com a posição social que o mulambo supõe no interior da cenografia da canção convive com a manutenção de uma perspectiva que não se adere a nenhum dos opostos representados. Acreditamos que a enumeração de bairros, já referida anteriormente, é coerente com a manutenção de uma perspectiva descolada tanto do “carro” quanto do “mulambo”. Uma visão panorâmica do Recife desigual, esse parece ser o ponto de vista do enunciador que exclama, em seguida ao passeio pelos bairros: “Eu falei”.

Por outro lado, o verso “mulambo eu, mulambo tu...”, uma vez que se inscreve a tal cenografia e ao ser marcado pela repetição, nos parece abrir-se a um determinado efeito de sentido: em lugar do contorno de uma instância de 1ª pessoa aderida à posição

de sujeito-mulambo, a generalização dessa posição no jogo de repetição “eu” – “tu”, tornando possível o funcionamento de um enunciado transversal como “mulambo eu, mulambo tu, mulambo *todos nós*”. Acreditamos que esse efeito pode ser melhor analisado quando consideramos a configuração dos versos antes citados, próximos ao encerramento da canção:

Mulambo, boa peça de pano pra se costurar mentira
Mulambo, boa peça de pano pra se costurar miséria

No encerramento de uma cena ao longo da qual se narrou o lugar de miséria e opressão vivenciado pelo “mulambo”, se sucedem formulações marcadas por uma estrutura e um efeito de definição, que determinam o que/quem é o mulambo a partir de uma construção do tipo “mulambo = *x*”, “mulambo = *y*”. Em si próprio, esse efeito de definição desestabiliza – assim como os aspectos que apontamos antes – a adesão da enunciação à perspectiva/voz do sujeito-mulambo.

Além disso, há traços nas próprias formulações que recortam o que/quem é o mulambo que contribuem para o efeito de oscilação ou indiferenciação do contorno da perspectiva a partir da qual se enuncia essa determinação. Nesse sentido, nos parece central que a definição – formulada a partir de uma noção de utilidade: *para que serve o mulambo* – se enuncie por meio de uma construção passiva “se costurar mentira/miséria”. Quem costura mentira-miséria com/no mulambo? O apagamento dessa agentividade, aliado ao efeito de generalização da repetição “mulambo eu, mulambo tu”, servem à delimitação de uma cena de desigualdade na qual a opressão é representada em sua extensão: atinge a muitos, aparentemente a “todos”, e é tão onipresente que sequer se determina o seu participante.

7.3. Da lama ao caos

De forma paralela ao que ocorre em “A cidade”, com a imagem do “sair da lama e enfrentar os urubu”, e “Rios, pontes e *overdrives*” com a cena do mocambo, em “Da lama ao caos” a “miséria” – que nessa canção é propriamente formulada por meio desse significante – é representada sob o enquadramento de uma “cena do mangue”:

O sol queimou, queimou a lama do rio
Eu vi um chié andando devagar
E um aratu pra lá e pra cá
E um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue e virou gabiru

Ô Josué, nunca vi tamanha desgraça

Aqui, o mangue é representado não apenas através da lama e do rio, mas também de sua fauna. Nessa representação, a cena é instaurada a partir de uma imagem de secura, com o sol queimando a lama do rio, a qual se desdobra na movimentação dos crustáceos que habitam o espaço e desemboca na saída de um deles para transformar-se em outro ser: um “gabiru”. Tal cena do mangue é enunciada a partir de uma instância de 1ª pessoa que, em seguida, interpela “Josué” para testemunhar uma correlação entre desgraça-miséria-ameaça.

A interpelação se constitui numa referência a Josué de Castro, autor do emblemático *Geografia da fome* (1947) e do romance *Homens e caranguejos* (1967), a quem já nos referimos no Capítulo 4, ao abordar a canção “O cidadão do mundo”. Por outro lado, o processo de transformação que se delineia nessa cena, a transmutação do “caranguejo” em “gabiru”, evoca uma releitura da obra desse autor, realizada por Tarciana Portella, Daniel Aamot e Zelito Passavante poucos anos antes da composição da canção de CSNZ:

Na década de 1990, vem à tona o resultado de duas novas leituras da obra de Josué de Castro. Uma delas, seguindo os passos do homem caranguejo, lança um novo olhar sobre a cidade, descobre e cataloga uma nova espécie: o homem-gabiru (PORTELLA et alii, 1992). Com as mudanças ocorridas no espaço urbano, guiadas pela lógica capitalista, os mangues foram sendo aterrados. O homem do campo, expulso da terra pelo latifúndio, passa a integrar outra paisagem, troca o mocambo pela favela, levando sempre consigo a velha companheira: a fome. Na verdade, a nova metáfora homem-gabiru constitui uma hipérbole da metáfora original homem-caranguejo, pois o mangue “transbordou”, “ganhou o asfalto” e, por isso, o “homem-caranguejo transmutou-se em homem-gabiru” (PORTELLA et alii, 1992, p. 19). (FILHO, 2003, p. 65)

Apesar da cenografia enunciativa em “Da lama ao caos”, diferentemente do que vimos em “Rios, pontes e *overdrives*” e “A cidade”, ser dominada por uma voz em 1ª pessoa, ainda não se pode afirmar que aqui se contorna uma instância demarcada. A mesma voz assume, ao longo da canção, lugares sociais de dizer distintos. O “eu” corresponde a, pelo menos, dois diferentes locutores.

Na primeira metade da canção, trata-se de um locutor caracterizado pela percepção do quadro de miséria, mais que por sua experimentação. Esse locutor vê: “Eu vi um chié andando devagar...”, “nunca vi tamanha desgraça”. Ao mesmo tempo, se constitui como um locutor que percebe a possibilidade de mudança sem ter ainda passado à ação: “Posso sair daqui pra me organizar / Posso sair daqui pra desorganizar”.

Já na segunda metade da canção, o locutor assume o lugar do que experimenta a miséria, numa posição muito semelhante à do caranguejo descrito na primeira metade, uma vez que ambos são *impelidos* à ação e transformados em “gabirus”: o caranguejo, antes, pela ação do sol; o “eu”, aqui, por obra da fome:

Peguei um balaio, fui na feira roubar tomate e cebola
Ia passando uma véia e pegou a minha cenoura
“Aê, minha véia, deixa a cenoura aqui
Com a barriga vazia, não consigo dormir”
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
Que eu me organizando posso desorganizar

Os versos da estrofe inicial da canção são aqui reconfigurados. Se lá a dimensão da ação se delineava com uma projeção de possibilidade (“Posso sair daqui para me organizar/desorganizar”), aqui essa dimensão se reveste de um maior sentido de iminência e, ainda que por meio de um discurso transversal, é exposta numa relação de causalidade com a mitigação da fome (“com o bucho mais cheio comecei a pensar / Que eu me organizando posso desorganizar...”), mitigação essa que se pôde alcançar por meio do “roubar”.

Ainda a respeito dessa dimensão da ação, é interessante notar que sua formulação através dos significantes “organizar-se” e “desorganizar”, além de estabelecer determinadas relações com o interdiscurso que em seguida abordaremos, entra numa relação intradiscursiva com o verso que contém o título da canção e do álbum em que se insere: “Da lama ao caos, do caos à lama”. No nível intradiscursivo, organizar-se/desorganizar podem estar relacionados com “caos” por meio dos sentidos vinculados à noção de “ordem”. Entretanto, essa é uma relação complexa, pela constituição da formulação em jogo e pelos aspectos interdiscursivos que incidem sobre ela.

A formulação do tipo “de x a y ” supõe, em primeiro lugar, uma diferenciação de x e y , isso é, x não é igual a y , por isso podem ser formulados como dois pontos distintos pelos quais se passa ou se pode passar. Por outra parte, ao formular-se como “de x a y , de y a x ”, se produz uma relação de sentido mais específica: ainda que sejam eles diferenciados, a passagem por esses elementos, x e y , supõe algum grau de homogeneidade. Tal especificidade se projeta sobre o verso seguinte: “Um homem roubado nunca se engana”. O nó sintático da homogeneidade que estamos apontando se encontra em “nunca”. A nosso ver, funcionaria aí um enunciado virtual, que poderia ser formulado como: *Seja na lama ou no caos, um homem roubado nunca se engana*, ou:

Passando tanto pela lama como pelo caos, um homem roubado nunca se engana. Agora, restam as perguntas: a partir de que sentidos “lama” e “caos” se diferenciam? E, a que sentidos se vincula “um homem roubado” e de que maneira esses sentidos inscrevem “enganar-se” como possibilidade?

Para trabalharmos a primeira dessas perguntas, um bom caminho consiste em recuperar trechos do texto que originalmente Fred Zero Quatro publicou como “1º manifesto manguebit” em 1991 e, com alterações, compõe o encarte do álbum “Da lama ao caos”, de 1994:

[...] Emergência! Um choque, rápido, ou o Recife morre de enfarto. Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido, também, de enfartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer então para não afundar na depressão crônica que paralisa a cidade? Há como devolver o ânimo, deslobotomizar/recarregar as baterias da cidade? [...]
Simples, basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.
O objetivo é engendrar um “circuito energético” capaz de conectar alegoricamente as boas vibrações do mangue com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama.

Em tal fragmento de um texto fundamental da cena “mangue” em que a produção e circulação do álbum “Da lama ao caos” se insere, a lama é projetada muito marcadamente com os sentidos de “fertilidade” e “boas vibrações”. Nessa relação interdiscursiva, podemos reconhecer um sentido de diferenciação entre “lama” e “caos”.

No que diz respeito à segunda pergunta antes formulada, na dimensão intradiscursiva, é um elemento central da cena constituída pela canção a imagem do “roubo”, que atravessa o personagem do “gabiru” e a narrativa do segundo locutor que antes analisamos, que rouba para deixar o “bicho mais cheio” e assim poder dormir e pensar. Contudo, há no verso de que agora nos ocupamos uma reconfiguração de posições bastante relevante: “Um homem roubado” supõe outra posição que não a do personagem gabiru e do locutor-gabiru. Esse homem é o espoliado e, não, o que espolia. Mesmo assim, jamais “se engana”.

Esse verso, cuja enunciação se caracterizaria pelo apagamento de um lugar social do dizer, sendo possível reconhecer até mesmo seu tom proverbial, parece-nos possuir uma centralidade na canção, ao tratar-se de uma formulação que organiza a sua discursividade. Ela tece a ressonância entre a narrativa sobre/da miséria e a narrativa da

conscientização sobre a possibilidade de transformação dessa realidade. Nesta última, as noções de “organizar-se para desorganizar” e “desorganizar para organizar-se”, a nosso ver, descristalizam certas memórias discursivas. Abalando o funcionamento de uma dicotomia do tipo *ordem vs. desordem* como pré-construído, as noções de “organizar-se” e “desorganizar” não se projetam como sentidos opostos, mas convergentes: a *organização* como paráfrase de *mobilização* e a *desorganização* saturando algo como *revolução*.

7.4. Antene-se

Como em “A cidade”, essa canção apresenta um quadro da cidade de Recife sem se constituir de cenas propriamente narrativas, como sim ocorre em “Rios, pontes e ovedrives” e “Da lama ao caos”. Além disso, em “Antene-se” a cidade divide o protagonismo na canção com outro personagem, o “mangueboy”, que se constitui entretanto a partir da descrição do espaço.

Ao longo da canção, Recife é determinada de três diferentes formas, sendo que através delas se especifica marcadamente o espaço referido:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens caranguejos (...)
Recife, cidade do mangue
Onde a lama é a insurreição
Onde estão os homens caranguejos (...)

Recife, nomeada na canção, é determinada como a “quarta pior cidade do mundo”, verso que evoca um dizer que circulava no início dos ’90 através do discurso jornalístico (JORNAL DO COMMERCIO, 1990), também mobilizado no texto-manifesto “Caranguejos com cérebro”. Além disso, é representada como “cidade do mangue”, “incrustada na lama dos manguezais”, “onde estão os homens caranguejos” e “onde a lama é a insurreição”.

Considerando-se que a primeira dessas determinações se dá num desdobramento da imagem dos “mocambos”, “entulhados à beira do Capibaribe”, é saliente o sentido de pobreza e precariedade que atravessa essa menção a uma posição num ranking mundial. E quanto a essa formulação, é interessante notar que a determinação da pobreza recifense é feita por meio de sua localização no contexto global.

Por outro lado, a cidade é determinada por meio da rede de imagens-palavras característica da primeira produção de CSNZ e o contexto de enunciação de um “movimento mangue”. Aqui, uma formulação central é *Recife = cidade do mangue*. Nela, a falta de determinante para “cidade” e o uso do definido “o” em “mangue”, produz um efeito discursivo que em alguma medida subverte o funcionamento sintático: em lugar do adjunto conferir um atributo à cidade, parece ser ela um atributo do mangue. “O mangue” possui uma cidade e essa cidade é Recife.

Num território onde os estuários e manguezais às suas margens são múltiplos, a formulação “o mangue” instaura de forma inequívoca um sentido de conceitualização. Não produz referência específica aos vários lodaçais sujeitos à inundação da maré que povoam essa cidade. Constrói, isso sim, uma entidade que, por mais que tenha a sua representação revestida de traços próprios à paisagem dos mangues, significa algo para além dela.

Como sabemos, essa significação se constitui no interior de uma rede de enunciados produzidos no interior do chamado “manguebeat”, especialmente tecida entre o “1º manifesto” (reproduzido com alterações no encarte de *Da lama ao caos*), canções de CSNZ em seus dois álbuns iniciais (*Da lama ao caos* e *Afrociberdelia*) e diversas declarações dos artistas em entrevistas e documentários contemporâneos a essa produção.

Em “Antene-se”, “o mangue” é recortado a partir de quatro elementos: os mocambos, o rio Capibaribe, “a lama” e “os homens caranguejos”. A atenção a esses recortes ajuda a evidenciar que essa entidade, “o mangue”, apesar de revestida de imagens próprias à paisagem física do lodaçal – como “a lama”, por exemplo –, se constitui enquanto representação de uma realidade social: a desigualdade “na quarta pior cidade do mundo”, projetada nas canções de CSNZ reiteradamente através da figura do mocambo e, aqui, também por meio de outra remissão à Josué de Castro, os “homens caranguejos”.

Nesse contexto, formula-se: “Recife, cidade do mangue / Onde a lama é a insurreição”, irrompendo um novo elemento. Intrometem-se ao quadro de pobreza, precariedade e desigualdade os sentidos de rebelião, revolta, sublevação. Mais que isso, esses sentidos determinam um elemento chave para a entidade “o mangue”: a lama. Diferentemente dos sentidos de abertura à representação da desigualdade para além dos limites de Recife, como ocorre em “A cidade”, esses versos promovem um efeito de especificação: nesse espaço, “a lama é insurreição”, a pobreza se subleva, se revolta, se rebelde. Há aí, portanto, uma relação interdiscursiva forte entre “Antene-se” e “Da lama ao caos”.

Após nota-la, cabe-nos voltar a uma questão trabalhada nesta e nas outras canções que analisamos anteriormente: a cenografia enunciativa. Em “Antene-se”, a descrição da “cidade do mangue” é entremeada a uma autodeterminação de si acompanhada de uma interpelação, presente desde o seu título.

A instância do “eu” se desenha nos versos: “Minha corda costuma sair de andada/ No meio da rua, em cima das pontes”, numa imagem que se vincula à dos “homens caranguejos”. Isso porque, por um lado, “corda” consiste na denominação de um modo tradicional de estocar e transportar caranguejos capturados dos manguezais para serem comercializados: amarrados em pequena quantidade a uma mesma corda e, em caso de que se transporte um volume maior, amarrando-se diversas dessas cordas umas às outras. Além disso, a vinculação à figura dos “homens caranguejos” se dá também porque a “andada” é a forma como popularmente se conhece um fenômeno próprio ao período reprodutivo do animal:

Nos períodos reprodutivos, (...) estes animais costumam sair de suas tocas em grandes quantidades e perambular pelo mangue (fenômeno conhecido como “andada” ligado à procura do par para acasalamento e/ou à desova das fêmeas), tornando-se presas fáceis dos caranguejeiros. (NORDI, 1994, p. 41)

A imagem dos “homens caranguejos”, grupo ao qual se inscreve o locutor nesses versos, saindo de andada pelas ruas e pontes da “cidade do mangue”, produz uma relação de sentido que se relacionará à imagem de que, nessa cidade, “a lama é a insurreição”. Ao desenhar-se uma cena na qual a “corda” sai de “andada”, o sentido de libertação da “andada” investe contra a imagem de aprisionamento e captura da “corda”.

Em seguida, se descreve:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Procurando antenar boas vibrações
Preocupando antenar boa diversão

Justapostos à cena em que a corda dos homens caranguejos sai de andada, acreditamos que esses versos respondem ou dialogam com tal cena. Como vimos, a partir dela se produzia um sentido de insurreição. Aqui, se enuncia a definição de um ser: “uma cabeça equilibrada em cima do corpo”. Introduzida por “é só”, essa definição pode reportar aos homens caranguejos que se insurgiam saindo de andada pelas ruas e pontes. “A insurreição” ressignificada por “é só” passa a restringir-se à procura por “boas vibrações” e preocupação por “boa diversão”. A força de uma corda de homens caranguejos que se libertava saindo de andada é ressignificada pelo sentido de fragilidade que “uma cabeça equilibrada em cima do corpo”, principalmente introduzida por “é só”,

produz. Vemos, assim, que “a insurreição” acaba sendo recortada na canção, um sentido político cultural acaba se sobrepondo ao político social.

E é nesse recorte que se enfatiza o traço de coletividade que compõe esse sentido de insurreição. Primeiramente, no interior do refrão que se segue aos versos que vínhamos analisando, durante o qual se alternam em diálogo: um coro que entoa o verso “Sou, sou, sou... sou sou” e uma voz individual cuja textura é marcada pela distorção, que exclama “Mangueboy!”. Posteriormente, pela reelaboração que a anterior definição de um ser – que adquire traços de definição de si com esse refrão – passa numa segunda realização na canção a constituir-se como conselho:

É só equilibrar sua cabeça em cima do corpo
Procure antenar boas vibrações
Procure antenar boa diversão

Esses versos entram, assim, em relação intradiscursiva com o nome da canção “Antene-se”. Nessa relação, completa-se um movimento na textualidade da canção através do qual ela se inscreve a uma discursividade própria de um manifesto. A insurreição dos homens caranguejos que saem de andada procurando boas vibrações e boa diversão é significada por um tom exortativo. É importante para esse movimento textual-discursivo a presença do significante “mangueboy”, instaurado pelo “1º manifesto manguebit” e que é formulado apenas nesta canção e, com um aspecto de citação, na canção “Malungo” (do álbum *CSNZ*, de 1999), que analisamos no Capítulo 4.

7.5. Banditismo por uma questão de classe

A representação do “banditismo” na canção possui dois aspectos centrais. Por um lado, se compõe de um movimento que poderíamos entender como de definição. Por outro, se constrói pela encenação do enfrentamento entre duas posições: “bandidos” e “polícia”.

Esse movimento que estamos considerando de definição tem sua formulação mais explícita nos seguintes versos:

Em cada morro uma história diferente
Que a polícia mata gente inocente
E quem era inocente hoje já virou bandido
Pra poder comer um pedaço de pão todo fudido

Emoldurado por uma enunciação que busca apagar os rastros de sua localização social, o “banditismo” é definido a partir de suas raízes, da explicação daquilo que o motiva. Entre esses versos se tece uma determinada textualização não apenas para a

desigualdade social como causa da conduta criminosa, como também para a organização do Estado em função da manutenção dessa desigualdade. Nessa textualização, enquanto “a polícia” *mata*, o “bandido” rouba *pra poder comer*. Nela, “bandido” não é uma definição, mas um estado gerado por um processo: “gente inocente”, a mesma que é alvo do extermínio pelas mãos do Estado, *vira* “bandido” como forma de subsistência.

Para a delimitação da posição “bandido” e para a representação do “banditismo” como resultado de um processo de exclusão social funciona também a configuração dos espaços que habita ou pelos quais circula o sujeito-bandido construído na canção. Nos versos que citamos, essa configuração está concentrada no “morro” mas, apesar disso, sua textualização “cada morro diferente” indica o funcionamento de um pré-construído importante: o de que esse espaço se multiplica, é recorrente. Alguns versos antes, a textualização desse pré-construído se dá de outra forma, na justaposição de uma série de elementos que inclusive possuem, entre si, um determinado grau de permutabilidade:

Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela
A polícia atrás deles e eles no rabo dela

Vemos também que o movimento de definição do “banditismo” – que, como antes sugerimos, constitui a canção – corresponde à textualização de uma determinada forma de oposição entre a violência criminalizada e a violência de Estado. Essa oposição irrompe pela primeira vez entre esses dois versos, onde a narrativa supõe a situação de caça mútua entre “a polícia” e “bandidos”, no interior de uma cenografia enunciativa, a nosso ver, bastante complexa.

A instabilidade é intensa quando consideramos que, ao ser estruturado a partir da interjeição “Oi”, o primeiro verso possui traços de uma alocação por se abrir ao sentido de realização de um chamado ao interlocutor. O discurso vacila, assim, enormemente entre a narrativa da perseguição, na qual “a polícia” e os “bandidos” se enunciam como personagens (“A polícia atrás deles e eles no rabo dela”), e a interlocução com esses mesmos personagens (“Oi, sobe morro, ladeira, córrego, beco, favela”). *Subir* irrompe aí como forma imperativa ou do presente do indicativo? Parece-nos que essa indeterminação é marcante na constituição do intradiscurso.

Indo além na análise da textualização de uma oposição entre violência criminalizada e de Estado ao longo da canção, é interessante notar como o primeiro campo é denominado através de dois procedimentos básicos:

- i. a generalidade ou não-especificidade, presente nas formulações: “bandidos” (“se falava *em bandidos*”), “bandido” (“quem era inocente hoje *já virou bandido*”),

“eles” (“A polícia atrás deles e eles no rabo dela”) e “outros” (“o que ele falava outros hoje ainda falam”); e

- ii. o nome próprio, mobilizado através de Galeguinho do Coque, Biu do Olho Verde e Lampião.

A violência de Estado, por outro lado, é nomeada ao longo da canção essencialmente através da formulação “a polícia”, surgindo em uma cena específica, à qual voltaremos adiante, a paráfrase “um bando de macaco”. Quando pensamos na oposição entre a formulação “bandido” / “bandidos” e “a polícia”, produz sentido a ausência de determinante em um caso e a sua presença em outro.

Com o artigo definido “a”, se individualiza e especifica o participante de repressão, que é o que está atrás, que persegue, que “mata gente inocente”. Que efeito de sentido isso produz sobre a nomeação “bandido” / “bandidos”? Acreditamos que a dispersão com que se denomina essa posição se vê afetada pela individuação que caracteriza a posição rival no enfrentamento. Uma dispersão que se vincula ao sentido de disseminação, multiplicação. O segundo procedimento que antes apontamos, de mobilização de nomes próprios, para a denominação da posição “bandido” / “bandidos”, não deixa de atuar nessa direção. Esses nomes não apenas individualizam e especificam, mas parecem produzir, ao mesmo tempo, um efeito de exemplificação com respeito a uma condição disseminada.

Paradoxalmente, as mesmas denominações que geram esses efeitos de individuação *versus* exemplificação, também parecem produzir uma oposição entre invisibilidade e evidência. Afinal, frente à concretude que encerram os nomes próprios, resta a obscuridade de quem, nominalmente, é “a polícia”? Essa figura se reveste, então, de um sentido de “mão invisível”, de onipresença e onipotência, o qual opera de modo muito acentuado no verso “E a polícia mata gente inocente”.

Outro aspecto a que podemos nos atentar na análise da canção como textualização de uma oposição entre violência criminalizada e violência de Estado consiste no jogo entre temporalidades distintas. A canção se abre com a formulação “Há um tempo atrás” e, na estrofe seguinte, mobiliza personagens que ganharam fama e repercussão midiática por suas trajetórias ligadas à marginalidade e à violência entre os anos 1970 e 1980 na região metropolitana do Recife. Ao fazê-lo, a narrativa se formula em passado: “Galeguinho do Coque não *tinha* medo”, “Biu do Olho Verde *fazia* sexo”. Na estrofe seguinte, se dá uma comparação entre contextos históricos no intradiscurso dos versos:

Acontece hoje e acontecia no sertão,

quando um bando de macaco perseguia Lampião
E o que ele falava outros hoje ainda falam
“Eu carrego comigo: coragem, dinheiro e bala”

É interessante notar que o paralelismo construído a partir do primeiro verso acima transcrito não tem seu eixo em temporalidades, mas em contextos distintos. O que “acontece” *hoje*, “acontecia” *no sertão*. Acreditamos que tal forma de irromper no intradiscurso encontra uma colinearidade no verso “E o que ele falava outros hoje ainda falam”, textualizando-se uma determinada relação interdiscursiva. A falta de textualização de dois *tempos* diferentes ressoa na irrupção do advérbio *ainda*. Ao atentarmos a isso, podemos evidenciar uma determinada relação de sentido. Essa sequência se inscreve a um espaço de memória comum àquele que funcionava na canção “A cidade”: o já-dito sobre a “modernização conservadora”.

Pensando esse aspecto, podemos reler a formulação que dá início à canção: “Há um tempo atrás se falava em bandidos” enquanto índice significativo de uma posição sujeito a partir da qual se constrói uma narrativa sobre o “banditismo”, o que de certa forma se confirma no intradiscurso, ao atestarmos que é na sequência inaugurada por este primeiro verso que se inscreve a única aparição de um locutor explicitado:

Há um tempo atrás, se falava em bandidos
Há um tempo atrás, se falava em solução
Há um tempo atrás, se falava em progresso
Há um tempo atrás, que *eu* via televisão

Levando-se em consideração o que vínhamos levantando, há na inscrição desse “eu” ao discurso um gesto que podemos denominar irônico, ou mesmo cínico, uma vez que a narrativa delineada ao longo da canção produzirá relações de sentido que concorrem à indistinção entre passado e presente.

Parece-nos relevante ressaltar essa irrupção de um “eu” para considerar os versos finais da canção, nos quais, a nosso ver, se inscrevem três diferentes relações interdiscursivas à materialidade textual:

Banditismo por pura maldade
Banditismo por necessidade
Banditismo por uma questão de classe

Após uma narrativa na qual se textualizou, como vimos, uma determinada oposição entre a violência criminalizada e a violência de Estado enquanto produtora, em conjunto com a desigualdade social, do “banditismo”, se justapõem três formulações que produzem, também, essa “explicação”. Entretanto, três formulações que o fazem, necessariamente, a partir de três distintas posições de sujeito. Em oposição clara e aberta,

“por pura maldade” e “por necessidade” supõem lugares sociais de dizer contrapostos e até mesmo em enfrentamento. Poder-se-ia argumentar que haveria, contudo, entre “por necessidade” e “por uma questão de classe” uma convergência e contestar a afirmação de que se tratam de duas posições de sujeito distintas as que permitem essas formulações. Acreditamos, pelo contrário, que aspectos intra e interdiscursivos permitem sustentar claramente sua diferenciação.

Os enunciados *O crime é cometido pelos pobres por necessidade* e *O crime é cometido pelos pobres devido à sua condição de classe*, apesar de formularem, ambos, justificativas para a criminalidade que produzem um efeito de empatia para com o indivíduo representado como “bandido”, questionando assim essa própria condição, se vinculam a zonas bastante distintas do interdiscurso. Enquanto o primeiro pode se vincular tanto a zonas do discurso caritativo-religioso, como demagógico-político das mais variadas, o segundo se inscreve muito claramente a um discurso filosófico-político bastante específico, o marxista.

Além disso, essas relações interdiscursivas são, por sua vez, acentuadas por aspectos intradiscursivos da canção. Tanto pela materialidade verbal, na qual o extremo paralelismo dos três versos evidencia o efeito de diferenciação do terceiro com a presença do determinante “uma”, como pela performance da canção, na qual os dois primeiros são entoados como um bloco em separado do terceiro, a distinção se vê materializada intradiscursivamente.

7.6. Maracatu de tiro certo

Essa canção consiste num dos momentos do corpus de canções de CSNZ em que mais é evidente a violência como objeto do discurso. Inclusive porque sua construção se difere daquela que caracteriza “Banditismo por uma questão de classe” ou “Sangue de bairro”, por exemplo. A violência é protagonista de “Maracatu de tiro certo” sem que esse protagonismo esteja marcado evidentemente por sua determinação a partir da desigualdade social. Essa é a tônica do desenvolvimento da canção, o qual se compõe de um mesmo núcleo textual que se realiza duas vezes, com pequenas variações da primeira para a segunda vez. Esse núcleo textual está formado por três movimentos diferentes.

O primeiro deles vacila da descrição para a narratividade:

De tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira

O morto!
Ê, foi certoiro
Ó se foi

A estrofe se inicia com uma formulação de predicação (“De tiro certoiro, é de tiro certoiro”) que, no seu decorrer, se estende com a especificação apenas da própria qualidade atribuída, sem jamais ser formulado o ser ou a coisa à qual se está atribuindo tal qualidade. A configuração textual desse movimento de predicação funciona à maneira de uma corda pela qual se puxa, do último fio, o próximo. O “tiro certoiro” é comparado a uma “bala que já cheira sangue”, a qual, por sua vez, é explicada como a bala de um “gatilho tão frio quanto quem tá na mira” quando esse alvo se torna “o morto”.

Ao final dessa amarração, se narra: “Ê, *foi certoiro*”. Novamente, se inscreve ao intradiscurso o ser ou coisa que se está predicando como ausência. Aqui, o ser/coisa predicado/a se encontra enquadrado/a no interior de uma narrativa que parece remeter à amarração anterior. Completa-se um ciclo, volta-se à formulação “certoiro” no interior dessa cena que remete à narrativa/descrição da bala que sai de um gatilho tão frio quanto o morto que se produzirá. Mais do que retorno, “certoiro” assume um traço de reforço, ênfase acentuada com o comentário “Ó se foi”.

A partir de então, a enunciação, que tendia a apagar os rastros de sua localização social, se aproxima ainda mais de um enunciador genérico:

O sol é de aço, a bala escaldante
Tem gente que é como o barro
Que ao toque de uma se quebra
Outros não!
Ainda conseguem abrir os olhos
e no outro dia assistir tevê

No interior da descrição-narrativa do ser/coisa “certoiro”, se inscreve uma formulação que faz outra coisa que não predicá-lo, deslocando o foco para outros elementos do ambiente ou cenário. Primeiramente, “o sol” e “a bala”, que são qualificados através de imagens de inclemência enunciadas de forma inversa às qualificações “logicamente estabilizadas” para esses elementos (“o sol é escaldante” e “a bala é de aço”). Em seguida, irrompe na descrição a figura da “gente”, através de uma oposição entre a gente extremamente vulnerável à bala (“que é como o barro” e que “ao toque de uma se quebra”) e a gente totalmente refratária à bala (que “ainda conseguem abrir os olhos / e no outro dia assistir tevê”). Vemos que, diferentemente do que ocorre em “o sol” e “a bala”, a figura humana é formulada a partir de determinações inespecíficas: “tem gente que” e “outros”.

Atentando ainda à configuração desse movimento de descrição-narratividade, é interessante notar o deslizamento que ocorre entre “bala que já cheira a sangue” e “a bala [é] escaldante”, uma vez que enquanto na primeira formulação “bala” passa por um processo de especificação/individuação (se está representando um determinado tipo de bala, a que já cheira a sangue), na segunda, “bala” é determinada de modo a transformar-se em uma categoria generalizante (toda e qualquer bala é escaldante). Esse deslizamento permite ressaltar que, embora siga produzindo-se o efeito de ausência do ser/coisa que se predica ao longo desse movimento inicial de descrição, contorna-se um evidente protagonismo para “a bala” em tal movimento.

O segundo movimento que compõe o núcleo do desenvolvimento textual da canção se configura como a encenação de um diálogo, enquadrada pela perspectiva de um locutor que se explicita:

Mas comigo é certo, meu irmão
Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa
Seus olhos estão em brasa
Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando!
Fumaçando! Fumaçando!
Fumaça!
- Não saca a arma, não
- Arma não?
- Arma não!
- Arma não?
- Arma não!
- Já ouvi, calma!

A encenação do diálogo se inicia por uma inscrição do locutor marcada pelo gesto de diferenciação que a formulação “*Mas comigo é certo*” produz, em relação às categorias de “gente” antes formuladas. Aquelas categorias diziam respeito à suscetibilidade da figura humana ao enfrentar “a bala”. Aqui, o locutor vai se construindo como figura que estaria no outro polo: o de quem dispara “a bala”. Delineada desde a descrição da exasperação (“Não encosta em mim que hoje eu não tô pra conversa”), essa construção se dá na forma de um continuum, passando dessa exasperação à imagem dos olhos “em brasa”, “fumaçando”, até chegar à possibilidade de outra “fumaça”, a do gatilho de uma arma cuja utilização é objeto de debate entre as vozes que dialogam.

Nesse sentido, é relevante considerar que estamos denominando esse movimento como de encenação de um diálogo não apenas pela configuração da materialidade textual. É na performance dessa materialidade na canção que a cenografia enunciativa se contorna de tal maneira. A interpelação “meu irmão” e o imperativo “Não encosta em mim” se

conjugam à irrupção de uma outra voz – como tessitura, na performance – que dialogará com a voz performática do locutor. A entonação das falas de cada voz, num jogo entre exclamações-pedidos e interrogações, também produz o efeito de diálogo, especificamente um diálogo polêmico, marcado por uma ascendência de tom e velocidade, que se encerra com o consentimento do locutor “Já ouvi, calma!”. Por outro lado, é preciso notar que essa cenografia enunciativa tem seus contornos desestabilizados de início e irá se precisando, justamente, ao longo do jogo que produz esse diálogo polêmico. A instabilidade inicial surge da ambiguidade da referência em “seus olhos estão em brasa” – se se trata dos olhos do locutor ou interlocutor, já interpelado como “meu irmão” – e é reforçada pela performance da reiteração do gerúndio “fumaçando” que, parafraseando “em brasa”, ao ser entoado no contraponto das duas vozes performáticas, difunde ainda mais essa ambígua referência aos olhos.

Encerrado, como comentamos, pelo aparente arrefecimento da posição belicosa do locutor, esse diálogo polêmico é seguido pelo terceiro movimento do núcleo textual da canção:

As balas já não mais atendem ao gatilho, já não mais atendem ao gatilho
e já não mais atendem...
Porque é de tiro certo, é de tiro certo
Como bala que já cheira a sangue
Quando o gatilho é tão frio
Quanto quem tá na mira
O morto!
Ê, foi certo
Ó se foi
Ah...

A enunciação novamente se desloca. Voltamos a uma perspectiva externa, que parece ver de fora a situação de locutor e interlocutor antes, e parece vê-lo realmente na sua dimensão ampla, para além desses personagens especificamente. Um dos indícios materiais dessa amplitude está em um novo deslizamento na formulação da protagonista da canção, que agora passa ao plural: “as balas”. Narra-se a falta de contenção, o descontrole sobre a situação de violência. A imagem de que o gatilho já não controla o disparo das balas produz esse efeito principalmente ao se formular numa repetição cujo sentido de reiteração se reforça na suspensão promovida pela última repetição.

Instaurada essa representação de um ambiente de violência incontrolável, irrompe a conjunção “porque”, com o qual se gera a expectativa de esclarecimento não apenas em torno do descontrole dessa situação, como da própria violência, a qual, ao longo desse núcleo textual que estamos analisando, tampouco se explica e sequer se especifica. A

explicação ou causa que irrompe, contudo, promove um retorno ao já conhecido no intradiscurso: “é de tiro certo”. Numa discursividade cíclica, a violência se explica pela própria violência, sendo efetivamente reposta a descrição-narratividade que antes analisamos, com uma pequena variação: irrompe, ao final, a interjeição “Ah...”. Sendo vocalizada num tom calmo e de forma a distende-la bastante, essa interjeição rompe com a velocidade e a altura da performance ao longo de toda a estrofe.

7.7. Manguetown

Uma vez mais, nessa canção se mobiliza a rede semântica em torno do “mangue” para a representação da cidade, nesse caso de uma experiência específica dela, e se faz isso a partir de uma cenografia enunciativa na qual o “eu” irrompe como uma instância que se vincula a uma posição social do dizer caracteristicamente subalterna.

Essa cenografia é instaurada na primeira estrofe recuperando-se uma contraposição que funcionava em “A cidade”:

Tô enfiado na lama
É um bairro sujo
Onde os urubus têm casas
E eu não tenho asas
Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas
Vou pintando, segurando a parede no mangue do meu quintal
Manguetown

O locutor e a personagem dos urubus se diferenciam como duas hierarquias opostas na cenografia representada. Enquanto o “eu” *está* em determinadas condições (em “Tô enfiado na lama” e “estou aqui em minha casa”), os urubus *possuem* propriedades (“têm casas” e “têm asas”). Além disso, o que os urubus possuem é o mesmo que o “eu” não possui: as asas e as casas. E, indo mais a fundo, quando nos atentamos à sintaxe dos versos, vemos que as propriedades dos urubus são enunciadas por meio de construções relativas que indicam os locais nos quais possuem algo. Esses locais dizem respeito à realidade do “eu”: o “bairro sujo” e a sua casa. Com isso, mais que um contraste entre o possuir e o não possuir, termina produzindo-se um efeito de expropriação do “eu” pelos urubus.

Quando a canção passa ao refrão, a cenografia enunciativa se reconfigura e a instância do “eu” se desfoca:

Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge ao cheiro sujo

Da lama da Manguetown
Andando por entre os becos
Andando em coletivos
Ninguém foge à vida suja
Dos dias da Manguetown

Os contornos definidos de um “eu” se dispersam na figura inespecífica e generalizante do “ninguém”. Entretanto, resta a pergunta: esse “ninguém” abarcaria inclusive os urubus representados antes? Acreditamos que a constituição da cena no refrão permite sustentar que não. Apesar de seu traço de inespecificidade e generalização, o “ninguém” que se configura aqui é especificado no interior do intradiscurso. Parece-nos possível desfazer a sintaxe do refrão numa paráfrase do tipo: “Quem anda por entre os becos e em coletivos, não foge ao cheiro sujo da lama da Manguetown/ não foge à vida suja dos dias da Manguetown”. A cena delineada pela primeira estrofe joga a personagem dos urubus para fora dessa referência. O próprio verbo “andar” contribui para a produção dessa relação de sentido. Os que andam, aqui, são os que *não* possuem asas. São eles que, diferentemente dos urubus, experimentam a sujeira da Manguetown.

Na segunda estrofe, voltamos a contar com a figura do locutor na cenografia enunciativa. Sua narrativa, entretanto, se modifica significativamente. Comparemos os versos iniciais das duas estrofes: “Tô enfiado na lama” e “Esta noite sairei”. Se numa primeira cena, o “eu” é constituído como um locutor que não apenas está, mas verdadeiramente se atola na situação do “bairro sujo”, não possuindo “asas” que lhe permitam abandonar tal situação; na segunda, o “eu” projeta a saída:

Esta noite sairei
Vou beber com os meus amigos, ha!
E com as asas que os urubus me deram ao dia
Eu voarei por toda a periferia
Vou sonhando com a mulher
Que talvez eu possa encontrar
E ela também vai andar
Na lama do meu quintal
Manguetown

Na saída se projeta o prazer: a bebida com os amigos e a possibilidade de um encontro amoroso. A saída se projeta como uma propulsão: antes “enfiado na lama” de “um bairro sujo”, o “eu” agora prevê um voo “por toda a periferia”, sendo interessante notar esse deslizamento entre “um bairro sujo” e “toda a periferia”, promovido não apenas pela ampliação da noção de “um” para a de “todo”, como pela paráfrase entre “periferia” e sujeira. Outro deslizamento importante está no fato de que a projeção da saída tem sua condição de possibilidade em “asas” recebidas daqueles que antes expropriavam.

Ao analisarmos essa estrofe em seu conjunto, nos parece que dois aspectos significam muito. Por um lado, que se denomine o representado como *saída* (“esta noite sairei”) e, por outro, que essa saída seja efetivamente *projetada*, uma vez que se mobiliza o tempo futuro nas formas verbais (“sairei”, “vou beber”, “voarei”, “vai andar”).

Quando atentamos a esse aspecto, se salienta o contraste não apenas com respeito à cena inaugural da canção e seu refrão, mas também em relação ao seu encerramento:

Fui no mangue catar lixo
Pegar caranguejo
Conversar com urubu

No plano da experiência vivida, o “eu” não apenas volta a estar “no mangue”, como ainda o faz por uma questão de sobrevivência, dedicando-se a tarefas pelas quais pouco se remunera e instaurando-se novamente essa instância numa posição de subalternidade e vulnerabilidade. Considerando a projeção de uma cena como essa, é interessante ressaltar a formação do significante “Manguetown”.

Não se trata de sua primeira irrupção no chamado “movimento mangue”, sendo mobilizando antes no texto “1º Manifesto do Mangue Bit”, que depois é publicado como “Caranguejos com cérebro”, no encarte do álbum anterior ao que se encontra a canção, *Da lama ao caos*. Lembrando o que apontamos no Capítulo 4, mais especificamente no seu último tópico, a respeito da irrupção da língua inglesa na produção de CS(NZ) e de como ela se caracteriza tanto pela autonomia dos dizeres em inglês e português, como por processos de inscrição a uma memória discursiva do inglês que diz respeito ao lugar do subalterno na disputa social; e, caracterizando-se dessa maneira, compõe um conjunto de marcas materiais de uma locução que se projeta como localizada no “bairro” – significante que irrompe na canção “Manguetown” –, um bairro que vai construindo-se no discurso como *recifense*, mas que deseja “o mundo”. Entendemos que há no gesto de renomeação da cidade de Recife por meio desse significante diversas colinearidades com respeito a essas regularidades que havíamos encontrado na irrupção da língua inglesa nesse domínio discursivo. Se consideramos, ainda, que em “A cidade” se realiza o enunciado de tipo definidor: “Recife, cidade do mangue”, a irrupção de “Manguetown” aqui se reveste de um sentido mais demarcado. É numa canção em que se tematiza a possível *saída* do locutor do espaço degradado, o “bairro sujo”, que irrompe o significante a partir do qual “cidade do mangue” se realiza em língua inglesa.

7.8. Quando a maré encher

Nessa canção, três temporalidades convivem: o presente na descrição das condições de moradia da população pobre; o passado no relato de um locutor que se configura como criança/adolescente pobre e, talvez, em situação de rua; e a projeção que dá nome à canção, cuja realização permanece em aberto. Buscaremos apontar aspectos que nos parecem relevantes nessas duas primeiras cenas e pô-los em relação com a terceira.

Num presente que imprime o aspecto de vigência e, em alguma medida, persistência dessa realidade marcada pela vulnerabilidade, se descreve:

É pedra que apoia tábuas, madeira que apoia telha
Saco plástico, prego, papelão
Amarra corda, cava buraco
Barraco
Moradia popular em propagação
Cachorro, gato, galinha, bicho-de-pé
E a população real convive em harmonia normal
Faz parte do dia-a-dia
Banheiro, cama, cozinha no chão
Esperança, fé em Deus, ilusão

A sintaxe dos primeiros versos da estrofe, em conjunto com a performance de sua entoação na canção, produz um efeito de acúmulo e quase sobreposição que encontra eco em: “Moradia popular em propagação”. Antes dos humanos, se nomeiam os animais, que também se multiplicam nesse espaço. Os seus habitantes são “a população real”. Trata-se de formulação de imensa significação, pela forma como se determina “população”, com a conjunção do definido “a” e a qualificação “real”. Nessa formulação, se inscrevem virtualmente mais de um enunciado: *esta* população, a que vive sob essas condições, é a *única* população real; ela é a população real porque é a que experimenta as condições materiais de vida comuns à maior parte da população numa sociedade desigual como a que se busca representar.

Uma das formas de representar o nível de desigualdade social em foco na canção consiste na sobredeterminação da maneira como essa, que é “a população real”, convive com condições precárias e insalubres de moradia. Três paráfrases se justapõem ao longo de dois versos curtos: convive-se “em harmonia”, é “normal” que se conviva, essa convivência “faz parte do dia-a-dia”. A referência da convivência, por sua vez, é ambígua, pois ao mesmo tempo em que funciona a que já referimos (conviver com condições precárias e insalubres de moradia), não deixa de funcionar também o sentido de que é

normal, corriqueira e harmônica a convivência dessas condições precárias com a “esperança” e a “fé em Deus”.

Quanto à cena do locutor-criança/adolescente, é importante notar que o verso principal da canção, estruturante do refrão e que a nomeia, se desdobra dessa cena:

Fui na rua pra brincar, procurar o que fazer
Fui na rua cheirar cola, arrumar o que comer
Fui na rua jogar bola, ver os carro correr
Tomar banho de canal quando a maré encher

Quando a maré encher, quando a maré encher
Tomar banho de canal quando a maré encher

Expandindo-se a partir da falta de horizonte e ocupação de um locutor que se constrói nessa posição do garoto pobre, o verso “Quando a maré encher”, insistentemente repetido, toma toda a canção, produzindo efeitos de sentido para além da cena em que inicialmente funciona, de um grupo de garotos pobres e sem atividades que se banham nas águas que inundam o canal na alta da maré do rio ou mar.

A nosso ver, a canção realmente se desliza da constatação da realidade de pobreza e vulnerabilidade para a inscrição de uma perspectiva indefinida de transformação por meio da subordinada temporal que, principalmente pela forma como se repete, não apenas ultrapassa o contexto de sua formulação inicial, mas se assenta enquanto projeção de alcance indeterminado, porém de forte incidência.

7.9. Tempo amarelo

Nessa canção, produzida como parte da trilha sonora do longa-metragem *Amarelo manga* (2002), de Cláudio Assis, a pobreza e a desigualdade são representados num cenário bastante diverso ao que regularmente caracterizou as canções que analisamos até aqui.

O título da canção reverbera em sua letra, marcada pela reiterada identificação do “amarelo” na configuração dos elementos que se descrevem, como componente saliente da realidade descrita. À certa altura dessa dinâmica, se formula:

Amarelo, amarelo
Amarelo do cabo da enxada
Vivendo no chão já cansado e antigo
De cara rachada
Do sorriso encardido
No rosto do povo fudido e sofrido
Com a carapaça cansada
Amarelo, amarelo

Nesses versos, a cor amarela é projetada de tal modo que ajuda a produzir os sentidos de antiguidade, secura e penar. Essa representação incide sobre duas figuras centrais: o “chão” e o “povo”. A experiência de privação é aqui circunscrita a um ambiente agrário, a classe representada é a camponesa. É nas imagens do “cabo da enxada” e da “carapaça cansada” que “o chão já cansado e antigo” se determina não apenas como campo, mas principalmente como campo nordestino, pernambucano e, especificamente, sertanejo. A imagem da secura não reverbera apenas pela cor amarela, também pela “cara rachada”, que diz tanto sobre o “chão” quanto sobre o “povo”.

A representação do agrário possui reverberação na canção mais à frente, quando os versos dizem: “Amarelo do fosfato / Que aduba a cana de açúcar no chão”, onde se refere uma das principais produções agrícolas de Pernambuco, a açucareira, a qual possuiu um papel inclusive na formação e expansão da cidade do Recife, uma vez que seu crescimento também esteve relacionado à presença de usinas de refino do açúcar às margens dos rios que cortam a região hoje metropolitana.

Como já apontamos, as cenas construídas em “Tempo amarelo”, que também produzem uma representação da pobreza e da desigualdade, apresentam um deslocamento importante com relação às topografias e personagens que regularmente irrompiam nas canções dos primeiros trabalhos de CSNZ e, até mesmo, em “Quando a maré encher”, já de 2000, quando determinados os mesmos objetos de discurso.

7.10. Propaganda

Essa canção seria, em comparação com as que trabalhamos nesta seção de nosso trabalho, a que possui relações menos evidentes com a tematização da desigualdade social. Entretanto, acreditamos haver em determinado movimento argumentativo na canção uma inscrição a essa temática.

A materialidade textual de “Propaganda” consiste numa forte interpelação a um interlocutor corporalizado na instância de um “você”, interpelação essa que se materializa até mesmo numa forma imperativa – “Proteja-se do que você / Proteja-se do que você, do que você vai querer” – e numa formulação que poderia considerar-se de modalização autonímica (AUTHIER-REVUZ, [1990] 2004): “Como nesse instante, eu tô tentando lhe dizer / Que é melhor viver do que sobreviver”. De fato, demarcam-se claramente na cena enunciativa as instâncias de locutor e interlocutor, sendo eles determinados por essa diferenciação: o locutor é ciente de algo, enquanto o alocutário, não. É nessa diferenciação que tem base o gesto de interpelação do locutor em direção ao “você”.

O objeto do conhecimento do locutor e desconhecimento do alocutário é bem delineado na relação entre a primeira estrofe da canção e versos posteriores. Vejamos a estrofe:

Comprando o que parece ser
Procurando o que parece ser o melhor pra você
Proteja-se do que você
Proteja-se do que você, do que você vai querer

O “você” é instado a proteger-se ao enfrentar-se a uma condição enunciada por meio de gerúndio: comprar / procurar “o que parece ser o melhor” para ele. O paralelismo de versos que geram o efeito de sinonímia entre “comprar” e “procurar”, em predicados nos quais tais verbos se complementam por “o que parece ser o melhor” para uma pessoa, já é, em si, digno de nota. Queremos ressaltar, entretanto, o fato de que os versos dessa estrofe constroem uma oposição entre “o que parece ser melhor para você” e “o que você vai querer”. É, assim, por meio de tal oposição que se materializa o discurso transverso: *A propaganda faz com que você queira o que não é, necessariamente, melhor para você.* Tal discurso entra em relação direta, na quinta estrofe, com o verso “Necessidades adquiridas na Sessão da Tarde”¹¹⁴ e, na última, com os versos finais:

O tempo todo atento pro otário não ser você
Você é a alma do negócio, a alma do negócio é você
A alma do negócio é você

O sintagma “a alma do negócio”, que se abre a diversas relações interdiscursivas, é objeto de jogo, não apenas nesses versos, ao longo dos quais transita da posição sujeito à posição de predicativo em relação a “você”, mas também em estrofe anterior:

Como pode a propaganda ser a alma do negócio [Diz]
Se esse negócio que engana não tem alma?
Vendam, compreem
Você é a alma do negócio

Vemos que, assim como no jogo anterior de predicação, o sintagma é alvo de movimentos de desnaturalizações. A formulação “a propaganda é a alma do negócio”, que se inscreve ao interdiscurso do campo empresarial, é diretamente interpelada por uma pergunta, ao longo da qual o sintagma passa por uma determinação que foge à memória que já se havia apelado: “esse negócio que engana não tem alma”. Uma determinação que termina desfazendo o efeito de anterioridade que o determinante “o” produz no sintagma

¹¹⁴ Com “Sessão da Tarde” o verso mobiliza uma referência à programação televisiva da Rede Globo, pertencente a um grupo que detém, desde o regime militar das décadas de 60 a 80 no Brasil, um forte monopólio na mídia brasileira ao manter relações de clientelismo político com o setor empresarial no país.

“a alma do negócio”, ao empreender um gesto de especificação de “negócio”, na conjunção do demonstrativo “esse” com a restritiva “que engana”.

Atuando, também, para a determinação de “o negócio” ao longo do intradiscurso, temos os versos: “Sou a favor da melô do camelô, ambulante / Mas 100% anti anúncio alienante”. No gesto de autodescrição do locutor, se constrói outra oposição: “melô do camelô” vs. “anúncio alienante”. Ainda que o paralelismo entre “melô”¹¹⁵ e “anúncio” – possibilitado pela memória da relação entre “anúncio” e “jingle”¹¹⁶ – seja a base dessa contraposição, ela se recorta efetivamente na especificação produzida pelo qualificador de “melô” e seu contraste em relação ao qualificador de “anúncio”. Se partimos da homogeneidade possível entre “melô” e “anúncio”, vemos que, de um lado, se enuncia a propaganda “do camelô” e, de outro, a propaganda “alienante”. De um lado, se especifica o participante “do negócio” propagandeado, enquanto, de outro, “o negócio” é representado a partir do efeito sobre o receptor de sua propaganda.

O não-dito entre esses dois versos assegura que à propaganda do camelô se oponha a propaganda de empresas e, mais especificamente, de empresas grandes o bastante para que tenham seus produtos divulgados por meio de “anúncios alienantes”, formulação que entra em relação intersequencial com os versos anteriores da estrofe, um dos quais já citamos: “Necessidades adquiridas na Sessão da Tarde / A revolução não vai passar na TV, é verdade”; de modo que “anúncio alienante” abrigue o sentido de “anúncio televisivo”. Funciona, assim, nessa oposição a contraposição entre comércio informal e comércio formal, sendo que aquele é especificado no discurso, enquanto este se inscreve ao discurso transversal. Ao passo que “camelô” é dito, “grande empresário” permanece presente por sua ausência. É interessante pensar na possibilidade de que se produza, aí, um efeito de sentido: a informalidade econômica pertence ao campo do visível e nomeável, enquanto a formalidade econômica possuiria um traço de invisibilidade.

Há, contudo, dois momentos da canção em que algo da localização social desse “anúncio alienante” é dito, especificado no discurso. O mais evidente encontra-se nos versos entoados em off: “Eu vi a lua sobre a Babilônia / Brilhando mais do que as luzes da *Times Square*”. A referência ao endereço de Nova Iorque que caracteristicamente se constrói no discurso – sobretudo da indústria cultural e da mídia – como espaço simbólico

¹¹⁵ Conforme o *Dicionário Caudas Aulete*: “Bras. Gír. Melodia de estrutura simples, fácil de ser cantada por qualquer um. [F.: Red. de melodia.]” (CAUDAS AULETE)

¹¹⁶ Conforme o mesmo dicionário: “1. Comun. Publ. Rád. Telv. Peça de propaganda em forma de música cantada com a mensagem publicitária, ger. simples e curta para ser facilmente memorizada. 2. A música us. nesse tipo de propaganda (compositor de jingles)” (CAUDAS AULETE)

do sentido de consumo vinculado à opulência estabiliza a relação entre “anúncio alienante” e grande empresariado, além de inscrever abertamente em tal relação um traço norte-americano. O outro momento de especificação de “anúncio alienante” é o que mais nos interessa e a partir do qual mais relações dessa canção com o eixo de análise que estamos trabalhando nesta seção podemos estabelecer. Trata-se da terceira estrofe:

O poder ainda viciando cofres
Revirando bolsos
Rendendo paraísos nada artificiais
Agitando a feira das vontades
E lançando bombas de efeito imoral
Gás de pimenta para temperar a ordem
Gás de pimenta para temperar

A análise que desenvolvemos até aqui encontrava no sintagma “a alma do negócio” e, mais especificamente, no significante “negócio” um elemento central na textualidade da canção. É ressaltando esse aspecto que colocamos, nessa estrofe, atenção ao significante “poder”, enunciado como “o poder”, de modo a também conferir-lhe um efeito de anterioridade. Paralelamente, é sob a forma de pré-construído que a irrupção de “o poder” num discurso sobre a propaganda se dá.

Ao longo da estrofe, os predicados relacionados a essa entidade vão delineando sua especificação: “o poder” se interpõe como paráfrase de “o Estado”. Tal efeito se calca, sobretudo, nas formulações: “viciar cofres”, “render paraísos nada artificiais”, “lançar bombas de efeito imoral” e “gás de pimenta para temperar a ordem”. Ao longo dos três primeiros versos da estrofe, esse efeito de paráfrase “o poder” = “o Estado” se dá por meio da inscrição a zonas do interdiscurso a partir das quais se representa o tema da corrupção do poder político. Já nos três últimos versos, sob o funcionamento de uma coordenação, a paráfrase é produzida pela incidência do interdiscurso sobre os aparelhos repressivos do Estado em formulações que promovem deslizamentos em torno de formas bastante fixas nessa memória discursiva: “bombas de efeito moral” – que tem, nos versos, o valor semântico de seu qualificador invertido – e “gás de pimenta” – cuja carga semântica é desestabilizada por um efeito de ironia na enunciação de sua finalidade.

Resta, então, a pergunta, que apenas insinuamos anteriormente: o que possibilita que uma tal descrição do “poder” do Estado se insira sob a forma de um encadeamento numa descrição-interpelação a respeito da “propaganda” como a que se constrói na canção?

Por um lado, vemos que um dos aspectos que atuam para esse encadeamento consiste em relações intersequenciais no interior da própria canção. Trata-se das relações

possíveis entre a estrofe que agora analisamos, sobre “o poder”, o verso “A revolução não vai passar na TV, é verdade” e a formulação “anúncio alienante”. Partamos dessa última, onde o sentido de alienação se inscreve, por um lado, em conjunto com a oposição “melô do camelô” e “anúncio alienante”, e, por outro, em colinearidade com o verso a respeito da ausência d’“a revolução” na programação da TV. “A revolução não vai passar na TV”, por sua vez, permite certo número de relações com a terceira estrofe da canção. Os sintagmas “bombas de efeito imoral” e “gás de pimenta para temperar a ordem” significam a partir de campos semânticos aos quais pode se inserir “revolução”. Poderíamos, inclusive, levantar a hipótese de esse significante produziria um efeito de nominalização, com respeito ao narrado na terceira estrofe. Se assumimos tal efeito, delineia-se um discurso transversal: *A repressão à mobilização de setores sociais por meio dos aparelhos repressivos do Estado não vai passar na TV*. Transversalmente, também, se constroem enunciados que explicam este. *A programação da TV serve ao interesse da burguesia. Servindo aos interesses da burguesia, a programação da TV aliena os trabalhadores da luta política.*

7.11. Antromangue / Brasília

Essa faixa do álbum *Rádio S.Amb.A* (2000) consiste no pot-pourri de duas composições: “Antromangue”, música instrumental, e “Brasília”, uma canção. A consideração dessa canção nesse eixo de análise, algo que não pareceu imediatamente possível, se deve primordialmente aos efeitos de sentido que a ambiguidade do nome “Brasília” possui em sua materialidade textual e como tais efeitos se relacionam especialmente a dois versos.

A partir de uma enunciação que tem seus traços de localização social apagados, deixando-se escutar um enunciador predominantemente genérico, descreve-se um espaço e os personagens que o habitam a partir de uma referência onipresente: “um/o motor de Brasília”. Se tomássemos a letra da canção desconsiderando os dois momentos em que, a nosso ver, essa configuração enunciativa (genérica) se rompe definitivamente, e um locutor mais demarcado se mostra, o sentido inscrito por “um/o motor de Brasília” seria pouco heterogêneo, predominando a interpretação de uma referência, metonímica, ao veículo automotor¹¹⁷.

¹¹⁷ Volkswagen Brasília foi um automóvel produzido de 1973 a 1982 pela filial brasileira da empresa automobilística multinacional, de origem alemã, Volkswagen. Tornou-se um carro popular no Brasil.

Isso, contudo, se desestabiliza pelos efeitos de dois versos: “Estamos na América do Sul e o vento forte sopra em seu rosto!” e “É que às vezes eu acho que minha fome é uma ficção da verdadeira”. Vemos neles uma ruptura com a enunciação genérica que predomina na canção devido ao recorte de traços de localização social da enunciação, através do espaço geográfico (América do Sul) e da condição social (“minha fome”), em formulações onde se demarca em uma 1ª pessoa – plural e singular. A nosso ver, isso tem efeitos sobre o sintagma “motor de Brasília”, que já não se encerra num sentido homogêneo, metonímico do automóvel, e passa a abrir-se à possibilidade de consistir numa paráfrase do poder político, considerando-se a memória discursiva em torno do significante “Brasília” na sociedade brasileira.

Diferentemente do que se pode supor em torno de outros casos, como Buenos Aires por exemplo, a enunciação da capital administrativa brasileira carrega em si, muito fortemente, esse sentido de território do Estado, do político e dos políticos. Certamente, incide nesse funcionamento discursivo a história da fundação da cidade, do traslado da capital do Rio de Janeiro para uma cidade criada exclusivamente com a finalidade de abrigar a administração do Estado brasileiro. São comuns na discursividade brasileira as metonímias Brasília = “o Estado” ou Brasília = “políticos” e, com o decorrer das décadas de implantação de um capitalismo de viés neoliberal pelo Estado brasileiro, foi se tornando cada vez mais comum inclusive a metonímia Brasília = “corrupção”.

Pensando na inscrição da canção “Brasília” a essas redes de memória, é interessante notar que há um deslizamento relevante dos primeiros versos para a segunda estrofe da canção: de “*um* motor de Brasília” se passa, após a primeira irrupção de um locutor demarcado que enuncia justamente uma localização geográfica, a “*o* motor de Brasília”. A transição de um determinante indefinido para o definido é acompanhada da vinculação do sintagma a atributos de diferentes ordens. Se nos dois primeiros versos da canção, “um motor de Brasília” é evocado em função de seu “barulho” e se fala sobre o seu “poder” – significante que entra em paráfrase com “potência” inclusive em discursividades do dia a dia quando pensamos no adjetivo “poderoso”, por exemplo; na segunda estrofe, “o motor de Brasília” é caracterizado por “boa-educação” – atributo que mais dificilmente entraria em paráfrase com qualidades atribuídas ao funcionamento do automóvel – e recortado a partir de uma cadeia de sentidos “barulho” --> “música”.

Essa polissemia que encontramos em torno de “um/o motor de Brasília” nos interessa em função de sua relação com o verso “É que às vezes eu acho que a minha fome é uma ficção da verdadeira” e a frase que se diz em off após os versos da canção.

Encontramos entre essas formulações uma colinearidade. A própria proximidade sintática entre “a minha fome é uma ficção da verdadeira” e “A tecnologia do povo é a vontade” ajuda a visualizar algum grau de correferencialidade entre o locutor, no verso, e o personagem “o povo”, na frase. Trata-se de um locutor que se demarca, como já apontamos, a partir de sua condição social, recortada pelo significante “fome”. Na discursividade brasileira, a cadeia de sentidos “fome” --> “povo” é altamente possível.

Além disso, há traços de semelhança entre a noção de “uma ficção da verdadeira” e “a vontade” como “tecnologia”, ambas se constroem sobre a base de rupturas com o esperável no campo do já-dito. A dicotomia “ficção” vs. “verdade” funciona em distintas discursividades e produz muito evidentemente em “uma ficção da verdadeira” o efeito de contrassenso. Tal efeito também se produz no outro caso, “a vontade” como “tecnologia”, ainda que não se possa remeter a formulação diretamente a uma dicotomia já estabilizada no discurso (como ficção vs. verdade). Seria apenas em relações parafrásticas que o efeito de contrassenso, nesse caso, se produziria: com “tecnologia” vinculando-se a “racionalidade”, “complexidade”, “valor econômico”; e “a vontade” saturando os sentidos de “passionalidade”, “elementaridade”, “necessidade”.

Levando-se em consideração as relações intra e interdiscursivas que permitem ler em “motor de Brasília” o sentido heterogêneo de peça do automóvel e funcionamento do poder político brasileiro, acreditamos que a caracterização da exterioridade desse motor para com o locutor, projeta uma representação da desigualdade social que enfatiza o papel do Estado como produtor/mantenedor dessa desigualdade.

7.12. A desigualdade social e o “local” em CS(NZ)

Parece-nos que, assim como no caso de BV, o percurso realizado – para além da pressuposição que comentamos na introdução deste capítulo – assenta a hipótese de que a tematização da desigualdade social compõe a construção do sentido de “local” no discurso, havendo, contudo, diferenças significativas, a nosso ver, entre as tendências que se podem observar na primeira fase da agrupação, CSNZ, e as que se realizam na segunda, NZ. Uma dessas diferenças consiste na própria regularidade com que a marginalidade/marginalização social, a pobreza e a miséria, a violência, a representação da ou exortação à contestação e transformação direta da ordem social são objetos de discurso, quando comparamos a primeira fase da agrupação e a segunda.

Além de mais frequentes enquanto tópicos do discurso, é perceptível uma determinada cenografia na representação desses objetos discursivos no período de CSNZ.

Há uma estabilidade muito grande quanto à projeção de um locutor-*recifense*, ainda que os lugares de dizer a partir dos quais se enuncia ao longo das canções “A cidade”, “Rios, pontes e *overdrives*”, “Da lama ao caos”, “Antene-se”, “Banditismo por uma questão de classe”, “Maracatu de tiro certo” e “Manguetown” variem constantemente. Essa variação se plasma, a nosso ver, inclusive na frequente irrupção da enunciação genérica, que pode se aproximar até mesmo do tom proverbial. Quanto à interpelação, nessa fase da agrupação, ela tem sentido bem menos preciso do que encontramos, por exemplo, nas regularizações que percebemos em BV. Apesar da alocação poder intervir em diferentes momentos, consideramos que o seu efeito de sentido é mais específico apenas em “Antene-se” – justamente a canção que é intitulada por um gesto interpelativo.

Já na segunda fase da agrupação, aqui trabalhada a partir das canções “Quando a maré encher”, “Tempo amarelo”, “Propaganda” e “Antromangue/Brasília”, nos parece que se intensifica uma tendência à enunciação genérica. Nessa fase da agrupação nos parece possível sustentar que as raízes sociais e a topografia da desigualdade social passam por uma espécie de esfumaçamento. Enquanto em CSNZ a tematização da desigualdade é construída a partir de um contorno muito preciso da topografia, como Recife, em NZ ainda que possamos encontrar, como em “Quando a maré encher”, “Tempo amarelo” e “Antromangue / Brasília”, a construção de uma topografia vinculada seja a Recife, seja ao “Nordeste”, seja ao Brasil, é constante a projeção de uma enunciação que poderia provir de distintos espaços, cuja topografia não tem contornos precisos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos nestas considerações finais apresentar uma síntese acabada e simétrica do que encontramos ao longo das análises desenvolvidas em torno dos dois casos eleitos para a conformação desta tese. Mais que essa síntese, buscaremos propor alguns alinhavos entre o que fomos observando na Parte I e na Parte II do trabalho, a partir das análises. Temos consciência também de que esse amarrado poderia dar espaço a uma série de diálogos com outros campos ou outros momentos históricos dos mesmos campos, o que, neste momento, permanecerá como a projeção de possíveis desdobramentos futuros.

Quando pensamos na pergunta que norteou a primeira parte de análises, a comparação entre o que se encontrou em cada caso, a nosso ver, ressalta importantes distinções.

Por um lado, temos um domínio discursivo de caráter programático – em que enunciam muitos outros participantes para além da banda cuja produção estudamos – e que disputa uma participação no campo da MP brasileira tensionando, assim como este campo está em si mesmo tensionado, entre a chamada “MPB” e o instável campo do “rock nacional”. Ao mesmo tempo, essa disputa está atravessada por uma série de interpelações à institucionalização das culturas populares nacionais e, especialmente, pernambucanas. A espécie de encruzilhada em que se encontra essa produção parece plasmar-se na projeção constante de dicotomias em que “região” – seja ela “Recife”, “Pernambuco” ou “Nordeste” – é projetada no discurso como o “um” e se contrapõe a duas distintas materialidades do “outro”: Brasil (eixo Rio-São Paulo) e “mundo”. No interior dessas dicotomias, o sentido de enfrentamento se produz não na relação “região” – “mundo”, mas na relação “região” – “país”. Projeta-se um discurso a partir do qual o “mundo” pareceria receber com naturalidade o “hip hop na embolada” que se está propondo, havendo necessidade de reivindicar essa possibilidade não diante dele – “o mundo” – mas diante do próprio “Nordeste” e, portanto, do Brasil.

Por outro lado, temos uma agrupação que disputou em um campo de histórica consolidação como “rock nacional” e que, abrigando grande diversidade musical, se assentou mais em função de regularizações no recorte da relação sujeito-mundo no discurso que em função de que tipo de música pode ou não ser “rock”. Assim, o fato de que se pratiquem “muitos ritmos” pode transformar-se nesse domínio discursivo em “qualquer ritmo”. Não há, como em CS(NZ), um pré-construído em torno da

responsabilidade, funcionando inclusive algo que poderíamos considerar o seu *oposto*. Dessa forma, no que diz respeito a como se determinam discursivamente o “local” e o “forâneo”, funciona algo bastante distinto da dicotomia “região” vs. “mundo” em CS(NZ): as relações de *dentro-fora* no caso de BV parecem voltar-se à própria Argentina. Aquilo que nos parece funcionar de modo mais regular, nesse sentido, é uma dicotomia “rock” vs. “popular”, no interior da qual o posicionamento da locução é ambíguo, em diversos momentos negando o pertencimento ao primeiro campo e, em outros, enunciando-se claramente como exterior ao segundo, por mais empática a ele que se mostre.

Talvez foi a própria profundidade da distinção entre um caso e outro, no que dizia respeito à pergunta inicial de nossa pesquisa, o que nos levou à constatação de algo que abria um espaço de maior similitude: a relevância de determinada temática na construção de um sentido de “local” no discurso. Estamos cientes também do quanto o momento histórico vivido pela instância da interpretação determinou as condições dessa leitura. Parece ter sido mesmo um movimento simétrico, entre a reinvestida neoliberal sobre Argentina e Brasil nesta segunda década do séc. XXI e a nossa percepção a respeito do lugar que a desigualdade social ocupa nesses domínios discursivos. Isso nos levou a outro tipo de indagações, em grande medida imprevistos para nós ao início da pesquisa. Nesse âmbito de comparação, contudo, por mais que se abra uma grande brecha de semelhança no que diz respeito à temática em si, as formas de tematização apresentam contrastes acentuados.

Foi interessante perceber o quanto esses contrastes – a indiferenciação-dispersão no caso de CS(NZ), a sobre demarcação no caso de BV – podem ser relacionados a tendências já verificadas em outros trabalhos e a partir de diversas materialidades, como, por exemplo, por Fanjul (2017a), que, dialogando com estudos dos sociólogos Guillermo O’Donnell e Roberto Da Matta e partindo dos dados de diversas pesquisas comparativas entre a discursividade brasileira e a argentina, propõe:

Quando aspectos específicos das condições de produção ou da estabilidade de determinados gêneros não o restringe, é esperável que em uma formação social como a brasileira, na qual os lugares na hierarquia se percebem como muito mais dados e consolidados, a representação das entidades no jogo enunciativo tenda a ser mais pelos seus vínculos que pela sobredemarcação de si. Para que reforçar contornos, se a percepção das posições no espaço social garante a estabilidade das representações? (Fanjul, 2017a: 95)

Ao compararmos principalmente a questão da interpelação, que em BV se constrói frequentemente como interpelação disfórica e no interior da qual a figura do Estado no lugar de responsabilidade é constante, parece-nos notável a diferença entre aquele caso e o de CS(NZ) no que diz respeito ao modo pelo qual a tematização da desigualdade social constrói um sentido de “local” no discurso.

Em linhas gerais, esperamos que esta tese abra a possibilidade de contribuição para o desenvolvimento de um campo de estudos, os estudos discursivos comparados entre português e espanhol que privilegiam a comparação no espaço latino-americano e suas especificidades. Seja a partir das indagações que realizamos, ou pelas observações que realizamos, seria para nós o melhor resultado que poderíamos almejar: que este trabalho possa produzir debates.

REFERÊNCIAS¹¹⁸

Bibliográficas

- ACTIS, Walter; ESTEBAN, Fernando O. Argentinos hacia España (“sudacas” en tierras “gallegas”): el estado de la cuestión. In: Novick, Susana. (Org.) **Sur-Norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos**. Buenos Aires: Catálogos Editora, 2007, p. 205-258.
- AGUIRRE, Javier. De la cabeza, pero sin olvidarse del enemigo. **Página 12**, Buenos Aires, Argentina, 07 jul. 2002. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-7371-2002-07-07.html>> Acesso em 30 mar. 2019.
- ALBRIEU, Nicolás. “Carnaval de la cabeza”. In: DÍAZ, Claudio (comp.). **Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas**. Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos, 2015.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2a ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.
- ANTUNES, Ricardo; POCHMANN, Marcio. A desconstrução do trabalho e a explosão do desemprego estrutural e da pobreza no Brasil. **Produção de pobreza e desigualdade na América Latina**. V. 200, N. 7, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100517090935/08antu>> Acesso em 30 de mar. 2019.
- ARNOUX, Elvira. Los comentarios periodísticos “oficiales” sobre los bombardeos a la Plaza de Mayo de 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas. In: **Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo**. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006, p 31-64.
- ARNOUX, Elvira Narvaja de; DEL VALLE, José. Las representaciones ideológicas del lenguaje. Discurso glotopolítico y panhispanismo. **Spanish in Context**, Número especial sobre “Ideologías Lingüísticas”, John Benjamins, 2010.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). **Cadernos de Estudos Lingüísticos**. Campinas, 19: jul./dez. 1990, pp. 25-42.
- _____. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: **Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 11-80.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. **Revista Graphos**. Vol.1, N.2, 1996, p. 179-201.

¹¹⁸ De acordo com a ABNT NBR 6023 2002.

- BECHARA, Evanildo. Moderna gramática portuguesa. 37. ed. rev., ampl. e atual. conforme o novo Acordo Ortográfico. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOITO, Armando. Estado e burguesia no capitalismo neoliberal. **Revista de Sociologia e Política**, 2007.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. A Crise Brasileira e a Hiperinflação Indexada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Brasil, 28 dez. 1989. Disponível em: <<http://www.bresserpereira.org.br/documento/1113>> Acesso em 30 mar. 2019.
- CASTRO, Claudio G.; NOVOA, María L. El productor artístico como mediación determinante en el resultado estético-formal en el rock latinoamericano. **Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)**, Buenos Aires, 2005.
- CASTRO, Josué de. **Homens e caranguejos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.
- CELS (Centro de Estudios Legales y Sociales). **Derechos Humanos en la Argentina. Informe 2002. Hechos enero-diciembre 2001**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, Catálogos Editora, 2002. Disponível em: <<https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2016/10/IA2002.-Hechos-2001.pdf>> Acesso em 15 jan. 2019.
- _____. **Derechos Humanos en la Argentina. Informe 2002-2003**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. Disponível em: <<https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2003/07/IA2002-2003.pdf>> Acesso em 15 jan. 2019.
- CITRO, Silvia. El Rock como un ritual adolescente. Tránsito y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Núm. 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España, 2008.
- DÍAZ, Claudio. **Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)**. Córdoba: Narvaja Editor, 2005.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Núm. 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España, 2008.
- DUCROT, Oswald. **El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación**. Barcelona: Paidós, 1986.
- FANJUL, Adrián Pablo. Proximidad lingüística y memoria discursiva. Reflexiones alrededor de un caso. **Signo & Señal**, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, n. 20, enero de 2009, pp.183-205.
- _____. Tallado y demarcación: composiciones transpuestas entre el rock de Brasil y de Argentina. **Linguagem em (Dis)curso**. Tubarão, SC: v. 13, n. 2, maio/ago 2013a, pp. 359-381.

- _____. Topografías del artista y desestabilización enunciativa en el rock de Argentina. In: VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2013, Salvador. **Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas**. São Paulo: Associação Brasileira de Hispanistas, 2013b, pp. 15-22.
- _____. Entre chacales e brinquetes perdidos. Discursivização da resistência em uma etapa do campo do rock na Argentina. **I Congresso Internacional de Estudos do Rock**, Cascavel – PR, 2013c.
- _____. **A pessoa no discurso. Português e espanhol: novo olhar sobre a proximidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2017a.
- _____. **Mudança, consternação. Um estudo sobre o discurso no primeiro “rock argentino”**. Tese de Livre Docência. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017b.
- FERRAZ, Renato de Oliveira. **África, psicodelia e cibernética: crítica social e questão racial nas composições musicais da banda Chico Science e Nação Zumbi**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.
- FILHO, Djalma Agripino de Melo. Uma hermenêutica do ciclo do caranguejo. In: ANDRADE, M. C. de (et. al.). **Josué de Castro e o Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, C. N de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- FRANCISCO, Thiago Pereira. **Habitação popular, reforma urbana e periferização no Recife, 1920 – 1945**. Dissertação (Mestrado em História) Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2013.
- FRANCO, Marielle. **UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Administração) Faculdade de Administração, Ciências Contábeis e Turismo, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- FREITAS, Ayêska Paula. Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé music. **I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Salvador, Bahia, 2005. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/biblioteca_enecult_2005.html>. Acesso em 21 jul. 2016.

- FRIGERIO, Alejandro. “Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. **Temas de Patrimonio Cultural**, N. 16. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 34a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GARCÍA, Luis Flamenco. Las construcciones concesivas y adversativas. En: BOSQUE, I., y DEMONTE, V. **Gramática descriptiva de la lengua española**. Vol. 3. Madrid: Espasa, 1999, p. 3805-3841.
- GARCÍA CANCLINI, N. La globalización: ¿productora de culturas híbridas? In: III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2000, Bogotá. **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**, 2000, pp. 1-18.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: Problemas e questões**. [Trad. Isabel Nogueira] São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- GUERREIRO, Goli. As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, Vol. 20, No. 1, 1999, pp. 105-140.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os Maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 – 1990) In: LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Cultura afro-descendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007.
- GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**. Campinas: Pontes, 2005.
- HARVEY, David. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- HENRY, Paul. Construções relativas, articulações discursivas. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**. Campinas, 19: jul./dez. 1990, pp. 25-42.
- _____. **A ferramenta imperfeita: Língua, sujeito e discurso**. [Trad. Maria Fausta P. de Castro]. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- HERZER, Hilda María; DI VIRGILIO, María Mercedes. Buenos Aires: Pobreza e inundación. In: FIDEL, Carlos; DI TOMASO, Raúl (Ed.). **Mundo urbano**. Universidad Nacional de Quilmes, Núm. 44, 2014. Disponível em: <<http://www.mundourbano.unq.edu.ar/index.php/ano-2014/79-numero-44>> Acesso em 30 mar. 2019.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. [Trad. Marcos Santarrita] São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e as outras vozes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

JORNAL DO COMÉRCIO. **Recife é apontada como uma das piores do mundo.** Cidades, Recife, 20 nov. 1990.

LA NACIÓN. Gira mágica y misteriosa. **Diario La Nación.** Buenos Aires, Argentina, 4 ago. 1999. Disponível em: < <https://www.lanacion.com.ar/149571-gira-magica-y-misteriosa>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

_____. Lucha contra la corrupción: una ley indispensable. **Diario La Nación.** Editorial. Buenos Aires, Argentina, 21 set. 2016. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/1939777-lucha-contra-la-corrupcion-una-ley-indispensable>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

_____. El partido rojo: la historia de ese gol imposible de Bochini que convirtió una final en una epopeya. **Diario La Nación.** Buenos Aires, Argentina, 25 ene. 2018. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/2103419-el-partido-rojo-la-historia-de-ese-gol-imposible-de-bochini-que-convirtio-una-final-en-una-epopeya>> Acesso em 19 mar. 2019.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular. (1960 – 2000).** Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. Lendas Indígenas. **Pesquisa Escolar Online,** Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em 10 mar. 2019.

MADOERY, Diego. Gustavo Santaolalla: El productor artístico en el contexto del rock latinoamericano. **Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL),** Buenos Aires, 2005.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação.** [Org. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva] São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARINHO, Vanildo Mousinho. Emboladas da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical. XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música, **Anais do APPOM Décimo Quinto Congresso,** Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, p. 1040-1048.

MARTÍN, Alicia. Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. **Memoria: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano.** Año 13, nº 32, 2017, p. 200-229.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa.** São Paulo: T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

- MENEZES, Andreia dos Santos. **Pandeiros e Bandoneones: vozes disciplinadoras e marginais no samba e no tango**. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.
- _____. Saudade, música e migração: os casos do folclore argentino e do forró. **X Congresso Brasileiro de Hispanistas**, Livro de Resumos, Universidade Federal de Sergipe, Aracajú, 2018, p. 50-1.
- MÍGUEZ, Daniel. Rostros del desorden. Fragmentación social y la nueva cultura delictiva en sectores juveniles. Em: GAYOL, Sandra; KESSLER, Gabriel (comp.) **Violencias, delitos y justicias en la Argentina**. Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 313-338.
- MINELLI, M. A. **Con el aura del margen. Cultura argentina en los '80/ '90**. Córdoba: Alción Editora, 2006.
- MORAES, Walmir Nogueira; NUNES, Paulo Jorge Martins. O mito do Curupira: vozes e letras, diálogos e narrativas no imaginário Tembé. **Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC**, 2016, p. 4953-4964.
- NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias, A questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NETA, Maria Amélia Vilanova. A dimensão espacial do movimento manguê e a construção de uma identidade territorial: visões sobre o urbano e os locais de moradia. **Terr@ Plural**, Ponta Grossa, Vol. 1(2), Núm. 29-40, 2007, p. 29-40.
- NETO, Moisés Monteiro de Melo. **Manguetown: a representação do Recife (PE) na obra de Chico Science e outros poetas do movimento manguê ("a cena recifense dos anos 90")**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.
- NORDI, Nivaldo. A captura do caranguejo-uçá (*Ucides Cordatus*) durante o evento reprodutivo da espécie: o ponto de vista dos caranguejeiros. **Revista Nordestina de Biologia**, Universidade Federal da Paraíba, Vol.9, Nº.1, 1994, p. 41-47.
- OLIVEIRA, Rosângela Aparecida Dantas. **O que cabe entre essas quatro retas? Análise discursiva de tiras cômicas argentinas e brasileiras sobre as Copas de 1994 e 2014**. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017.
- ONWUEGBUNA, Ikenna Emmanuel. Urbanization and African Pop Music: The Nigerian Experience. **Awka Journal of Research in Music and the Arts**, Awka, Vol. 7, 2010, p.161-173.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de Discurso. Princípios e Procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2009.
- PALOMARES, Marta. et al. Emigración reciente de argentinos: la distancia entre las expectativas y las experiencias. In: Novick, Susana. (Org.) **Sur-Norte. Estudios sobre**

- la emigración reciente de argentinos.** Buenos Aires: Catálogos Editora, 2007, p. 23-61.
- PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et. al. **Papel da memória.** Campinas, SP: Pontes, 2007, p. 49-56.
- _____. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio.** [Trad. Eni Puccinelli Orlandi] 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. Leitura e Memória: Projeto de Pesquisa. In: ORLANDI, Eni P. (org.). **Análise de discurso – Michel Pêcheux.** Campinas, SP: Pontes, 2011, p. 141-150.
- _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** 6ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores 2012.
- ROGNA, Juan Ezequiel. Bersuit Vergarabat: Sobrevivientes del nuevo milenio. Em: Díaz, Claudio F. (comp.). **Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas.** Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos, 2015.
- ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina.** [Trad. de Edmundo Barreiros]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ROSSANO, Salvatore. Murga y carnaval, de “cosas de negros” a patrimonio ciudadano: construcción de identidad en la murga porteña. **Etno-Folk: revista galega de etnomusicología,** N°. 14-15, 2009, p. 573-95
- _____. El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires, entre música, ruido e invisibilidad. **Revista Argentina de Musicología.** N. 12-13, 2012, p. 183-204.
- ROSSI, María Carla. ¿Qué es Latinoamérica? Una construcción espiritual y rebelde desde el disco Rey Azúcar de Los Fabulosos Cadillacs. Em: DÍAZ, Claudio (comp.). **Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas.** Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos, 2015.
- SALDANHA, Rafael Machado. “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”: os anos 90 e o rock no Brasil. **Anais do XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.** Ribeirão Preto – SP: Intercom, 2006.
- SCHÁVELZON, Daniel. Prólogo. Em: Platero, Tomás A. **Piedra libre para nuestros negros: la broma y otros periódicos de la comunidad afroargentina 1873-1882.** Buenos Aires: Instituto de Histórico de la ciudad de Buenos Aires, 2004, p. 11-16.
- SEMÁN, Pablo; VILA, Pablo. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. In: FILMUS, Daniel (comp.). **Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo.** Buenos Aires: Eudeba/Flacso, 1999, p. 225-258.
- _____. La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus". **Trans. Revista Transcultural de Música,** núm. 12, julio, 2008.

SILVA, Augusto Neves da Silva. “**Quem gosta de samba, bom pernambucano não é?**” (1955-1972). Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SOUZA, Luiz Eduardo Simões de. **A arquitetura de uma crise: história e política econômica na Argentina: 1989-2002**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Editora 34, 2012.

THE ECONOMIST. Joe Carollo, still crazy. **The economist**. United States Section, 11 mai. 2000. Disponível em: <<https://www.economist.com/node/307694>>. Acesso em: 28 mai. 2018.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada. **Revista IEB**. N. 50, set./mar. 2010, p. 13-40.

VALENTE, Valdemar. Pastoral. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/undefined/pesquisaescolar>>. Acesso em 06 mar. 2019.

VARGAS, Herom. Nas ondas da lama: mangubeat, divulgação e mídia. **Communicaro**. Vol. 4, No. 1, 2004, p. 115-122.

VILADRICH, Anahí. Los Argentinos en los Estados Unidos: los desafíos e ilusiones de una minoría invisible. In: Novick, Susana. (Org.) **Sur-Norte. Estudios sobre la emigración reciente de argentinos**. Buenos Aires: Catálogos Editora, 2007, p. 259-296.

VITALE, Cristian. ¿Se viene el estallido en Bersuit? “La mutación no está programada”. Suplemento **No, Página 12**, Buenos Aires, Argentina, 26 abr. 2007. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-2757-2007-04-26.html>>. Acesso em 17 fev. 2019.

Dicionários

CAUDAS AULETE. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em 20 dez. 2018.

DICCIONARIO INTEGRAL DEL ESPAÑOL DE LA ARGENTINA. Coord. por Federico Plager. 1a ed. Buenos Aires: Voz Activa, 2008.

DICCIONARIO LUNFARDO. Disponível em: <<http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>> Acesso em 19 mar. 2019.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Ed. por Stanley Sadie. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1994.

Discografia

BERSUIT VERGARABAT. **Y punto**. Buenos Aires: Radio Trípoli Discos, 1992.

_____. **Asquerosa alegría**. Buenos Aires: Distribuidora Belgrano Norte S.R.L., 1993.

_____. **Don Leopardo**. Buenos Aires: BMG Argentina,, 1996.

_____. **Libertinaje**. Buenos Aires: Universal Music S/A, Surco Inc., 1998.

_____. **Hijos del culo**. Buenos Aires: Universal Music S/A, Surco Inc., 2000.

_____. **De la cabeza**. Buenos Aires: Universal Music S/A, 2002.

_____. **La argentinidad al palo. Se es**. Buenos Aires: Universal Music S/A, 2004.

_____. **La argentinidad al palo. Lo que se es**. Buenos Aires: Universal Music S/A, 2004.

_____. **Testosterona**. Buenos Aires: Universal Music S/A, Surco Inc., 2005.

_____. **?**. Buenos Aires: Universal Music S/A, Surco Inc., 2007.

_____. **Lados BV**. Buenos Aires: Universal Music S/A, 2007.

CAYMMI, Dorival. **Eu vou pra maracangalha**. Rio de Janeiro: Odeon, 1957.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony music, 1994.

_____. **Afrociberdelia**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony music, 1996.

_____. **CSNZ**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony music, 1997.

NAÇÃO ZUMBI. **Rádio S.Amb.A**. São Paulo: YBMusic, 2000.

_____. **Nação Zumbi**. São Paulo: Trama Virtual, 2002.

_____. **Futura**. São Paulo: Trama Virtual, 2005.

_____. **Fome de tudo**. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2007.

Páginas de Internet

HUFFPOST. Afrika Bambaataa: The History of The Universal Zulu Nation, Hip-Hop, Culture and Electro Funk. 11/06/2013. Disponível em: <https://www.huffingtonpost.com/karim-orange/afrika-bambaataa-the-hist_b_4214189.html> Acesso em 18 de mar. 2019.

INDYROCK. Bersuit. Disponível em: <<https://indyrock.es/bersuit.htm>>. Acesso em 19 de mar. 2019.

ITAÚ CULTURAL. Chico Science. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359495/chico-science>>. Acesso em: 27 de Mar. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

MINISTERIO DE TURISMO DE URUGUAY. Murga. Disponível em: <<https://turismo.gub.uy/index.php/uruguay-es/item/448-murga>>. Acesso em 19. mar de 2019.