

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

SANDRA DE BARROS

**COMpositoras Brasileiras: O Discurso sobre o Universo
Feminino na Canção Popular do Século XXI em Diálogo**

Guarulhos

2018

SANDRA DE BARROS

**COMpositoras Brasileiras: O Discurso sobre o Universo
Feminino na Canção Popular do Século XXI em Diálogo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

Guarulhos

2018

Barros, Sandra de

Compositoras brasileiras: o discurso sobre o universo feminino na canção popular do século XXI em diálogo/ Sandra de Barros. Guarulhos, 2018.

146f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientação: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

Título em inglês: Brazilian female songwriters: the discourse on the feminine universe in the popular song of the XXI century in dialogue.

1. Canção popular brasileira. 2. Compositoras. 3. Análise do discurso. 4. Relações dialógicas. 5. Círculo de Backhtin.

SANDRA DE BARROS

**COMpositoras Brasileiras: O Discurso sobre o Universo
Feminino na Canção Popular do Século XXI em Diálogo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Área de concentração: Estudos Linguísticos.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta

Aprovação: ____/____/____.

Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Pedro Marques Neto
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Eliana Maria Azevedo Roda Pessoa Ferreira
Instituto Federal de São Paulo

Suplente:

Prof.^a Dr.^a Alessandra Ferreira Ignez
Instituto Federal de São Paulo

Às mulheres batalhadoras de minha família:
vó Dolores, Neide e querida irmã Mônica.

A meu pai Marcos.

Ao Arlindo, companheiro, amigo, amor.

Às minhas filhas Gabriela e Júlia.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Álvaro Antônio Caretta, pela confiança e apoio desde a ideia inicial deste projeto, sempre estimulando a busca de novos olhares sobre este que é mais que um objeto de estudo, para nós, é pura paixão: a canção popular brasileira.

Aos professores do programa de mestrado de letras da UNIFESP, Pedro Marques Neto, Ana Luiza Ramazzina Ghirardi, Ligia Fonseca Ferreira e Sandro Luis da Silva pelo empenho e dedicação com que conduzem suas respectivas disciplinas, auxiliando o desenvolvimento de nosso trabalho, mesmo que de forma indireta, porém não menos relevante, para que possamos atingir os objetivos traçados.

Aos colegas mestrandos do programa com quem sempre era possível uma troca produtiva, nas diversas conversas sobre os caminhos, às vezes tão diversos, de nossas pesquisas, mas que sempre nos levavam a alguma convergência inspiradora para nosso trabalho.

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado

RESUMO

Área de criação historicamente vinculada à participação majoritariamente dos homens, a canção popular brasileira registra a predominância do ponto de vista masculino nos temas de seus discursos. Entretanto a luta pelo direito à participação igualitária tem permitido às mulheres atuarem mais como protagonistas dos discursos sociais, inclusive na música popular. Nesse contexto, esta dissertação apresenta um estudo sobre o discurso da representação do universo feminino construído por compositoras de música popular brasileira no início do século XXI. A fim de verificar como ocorrem as relações dialógicas na constituição desses discursos, adotamos os estudos do Círculo de Bakhtin (Volóchinov, 2017 [1929], Bakhtin, 1997, 2016 [1952-1953]) como fundamentação teórica, privilegiando dessa corrente as noções de enunciado, gênero discursivo e dialogismo. Consideramos ainda a proposta de Caretta (2013) quanto ao gênero discursivo canção popular, na qual a canção é constituída a partir da amplificação de um ato de fala, cuja enunciação se estabelece na relação de compatibilidade entre elementos da melodia e da letra. São utilizadas também as noções de *interdialogismo* e *intradialogismo* propostas por Caretta para identificar os tipos de relações dialógicas que o discurso canção pode estabelecer.

Palavras-chave: Canção popular brasileira; compositoras; análise do discurso; relações dialógicas; Círculo de Bakhtin.

RESUMÉ

Espace de création historiquement lié à la participation majoritaire des hommes, la chanson brésilienne enregistre la prédominance du point de vue masculin dans les thèmes de ses discours. Cependant, la lutte pour le droit à une participation égale a permis aux femmes d'agir plus en tant que protagonistes du discours social, y compris dans la musique populaire. Dans ce contexte, ce travail présente une étude du discours de la représentation de l'univers féminin construit par les compositrices de la chanson brésilienne au début du XXI^e siècle. Afin de vérifier comment les relations dialogiques se déroulent dans la constitution de ces discours, nous avons adopté les études Bakhtine et le Cercle (Volochnikov, 2017 [1929], Bakhtine, 1997, 2016 [1952-1953]) en tant que fondement théorique, privilégiant de cette courant de pensée les notions de énonciation, genre discursif et dialogisme. Considèrent encore le projet de Caretta (2013) sur le genre discursif chanson brésilienne, dans lequel la chanson est faite à partir de l'amplification d'un acte de parole, dont l'énonciation est établie dans la relation de compatibilité entre les éléments de la mélodie et les paroles. Ils sont également utilisés les notions de *interdialogisme* et *intradialogisme* proposés par Caretta pour identifier les types de relations dialogiques que le discours chanson peut établir.

Mots-clés: chanson brésilienne; compositrices; analyse du discours; relations dialogiques; dialogisme; Cercle de Bakhtine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo I – A canção: discurso em diálogo	17
1. A Hipótese dialógico-discursiva.....	17
1.1 Enunciado.....	19
1.2 Gênero	25
1.3 Dialogismo.....	28
2. A análise dialógico-discursiva da canção.....	31
2.1 A consolidação da canção popular no Brasil.....	33
2.2 A canção como gênero discursivo	50
2.3 Relações dialógicas na canção	58
Capítulo II – Compositoras e o feminino na canção popular	64
1. A mulher na canção	64
2. A nova “mulher de verdade”	73
2.1 <i>Desconstruindo Amélia</i>	75
2.2 <i>Eu menti pra você</i>	83
2.3 <i>Tá na minha hora</i>	91
3. Recantando contos de fadas.....	101
3.1 <i>A imperatriz e a princesa</i>	102
3.2 <i>Minha Rapunzel tem dread</i>	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
BIBLIOGRAFIA	138
DISCOGRAFIA	144

INTRODUÇÃO

A canção popular brasileira se estabeleceu como uma forma de identidade nacional no século XX e hoje se apresenta como uma rica teia de estilos musicais que abrangem os mais diversos temas. Fruto de um processo histórico-social de mais de 200 anos, consolidou-se numa prática artística que permitiu a artistas originados de diversos segmentos sociais falarem dos mais variados assuntos.

Durante sua história, teve ainda sua difusão facilitada pela evolução tecnológica. Isso a transportou do perímetro local das ondas sonoras do gramofone para o raio de ação nacional, através do rádio e, posteriormente, da televisão. Culminando, nas últimas décadas do século XX, como um produto de consumo, cuja produção se verificou fortemente vinculada a grandes gravadoras.

Novos avanços tecnológicos ocorridos nos últimos anos, porém, têm trazido mais transformação para essa forma artística. A passagem para o século XXI foi marcada pela consolidação da rede internet e pela criação de novas formas de registrar arquivos sonoros. Isso facilitou tanto o ingresso de novos artistas no meio musical, como o acesso do público às canções, devido à facilidade na disponibilização de músicas em novas mídias de formato digital.

Outro fenômeno de destaque na esfera da música popular deste início de século é a maior participação de segmentos sociais que antes tinham dificuldade de divulgar sua produção musical. Entre esses grupos, destacam-se as mulheres que, com sua luta pelo direito à participação igualitária nas diversas áreas de atividade, têm conseguido maior inserção em ofícios antes considerados essencialmente masculinos. Com isso, elas têm se inserido mais no meio musical como compositoras, criando canções sobre diversos temas, inclusive sobre seu próprio papel nas relações sociais.

Tendo em vista o menor número de compositoras conhecidas no meio musical até o final do século XX, o universo feminino, enquanto tema de canções populares foi historicamente tratado sob a perspectiva dos compositores. Algumas personagens famosas representadas na canção brasileira são exemplos dessa predominância. De Amélia, “que era mulher de verdade”, a Emília, que sabia como ninguém preparar um café, compositores como Ataulfo Alves, Wilson

Batista, Mário Lago¹ tornaram popular essa representação. Alguns estudos nos ajudam, também, a verificar que esses temas relativos ao universo feminino são recorrentes no cancioneiro brasileiro e o quanto foram bastante tratados pelos compositores do século XX.

Maria Áurea Santa Cruz, em seu livro “A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira” (Santa Cruz, 1992), lança um olhar feminista sobre a produção cancional brasileira. Nessa obra, ela detecta como o discurso masculino institui, sob seu próprio ponto de vista, a identidade feminina. Através do levantamento de 76 canções lançadas por diversos compositores de 1930 a 1988, a autora investiga o perfil de mulher que emerge dessas canções, a fim de estabelecer as principais identidades femininas que se fizeram presente no imaginário coletivo por via dessa “fonte insuspeita e fidedigna” (Santa Cruz, 1992, p. 8) da cultura brasileira.

Em “A musa - mulher na canção brasileira”, Synval Beltrão Júnior se propõe a iluminar dois polos que, segundo ele, sofrem “discriminação” na sociedade: as letras de canção popular, pela área da literatura; e a mulher, pela sociedade brasileira patriarcalista (Beltrão Júnior, 1993, p. 17). Para isso, ele separa seu *corpus* de estudo em três grupos: a mulher como "sujeito", quando o eu lírico da canção é feminino; a mulher como "objeto"; e a mulher como "predicado", quando a canção tenta representar um tipo de mulher ideal. Demonstrando o quanto a questão feminina é tratada sob uma perspectiva masculina, outra problemática emerge desse estudo: dentre as diversas canções analisadas por Beltrão Júnior, apenas duas são de autoria feminina.

Em relação a estudos específicos sobre as compositoras, um trabalho que objetiva preencher uma lacuna no que tange à mulher como autora das letras de canções populares no Brasil é “Finas flores: Mulheres letristas na canção brasileira”, de Jorge Marques (2015). O estudioso da área de literatura da UFRJ traça um painel sobre a produção feminina na música popular brasileira, desde Chiquinha Gonzaga, em fins do século XIX, até final do século XX, além de realizar análise literária de algumas dessas canções.

Algumas autoras têm se dedicado especificamente à produção feminina na canção. A jornalista e musicista Nilceia Cleide da Silva Baroncelli publicou, em

¹ As canções referidas são, respectivamente, *Ai, que saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago, e *Emília*, de Wilson Batista e Haroldo Lobo.

1987, “Mulheres compositoras: elenco e repertório”, obra em que elabora um inventário das compositoras e suas obras de canção popular e erudita no Brasil e no mundo.

Mais recentemente, Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel tem publicado trabalhos sobre as compositoras brasileiras, inclusive visando tirar da invisibilidade vários nomes que, por erro ou omissão, acabaram ausentes das historiografias e dicionários sobre a música popular. A pesquisadora da UNICAMP, que já estudou as mulheres da Vanguarda Paulista e também a obra de Alice Ruiz, atualmente está realizando um grande levantamento sobre as compositoras brasileiras dos séculos XIX e XX (MURGEL, 2016).

Nesse contexto, nossa pesquisa tem como objetivo estudar o discurso sobre a representação do universo feminino realizado por compositoras de canção popular brasileira no início do século XXI. Pretendemos verificar como algumas compositoras dialogam com o legado cancional do século XX, no qual elas estavam menos visíveis como criadoras de música popular. De forma mais específica, visamos ainda observar como se dão as relações dialógicas estabelecidas no interior do discurso dessas canções.

Nosso trabalho se insere no âmbito da análise do discurso, visto que essa perspectiva nos permite observar a canção popular como um enunciado discursivo historicamente localizado e pertencente a uma cadeia de outros discursos que se relacionam. Em vista disso, adotamos os estudos do Círculo de Bakhtin (Volóchinov, 2017 [1929], Bakhtin, 1997, 2016 [1952-1953]) como fundamentação teórica. Dessa corrente teórica, privilegiamos principalmente as noções de enunciado, gênero discursivo e o princípio da constituição dialógica da linguagem.

Além disso, sendo a canção um objeto sincrético da linguagem verbal e musical, utilizamos também, neste estudo, a proposta de Caretta (2013) quanto ao gênero discursivo canção popular brasileira. Nessa proposição, a canção é constituída a partir da amplificação de um ato de fala, cuja enunciação se estabelece na relação de compatibilidade entre elementos da melodia e da letra. Inserida numa proposta dialógico-discursiva, essa perspectiva também visualiza o objeto canção como um enunciado sócio-historicamente estabelecido e parte de uma rede de diálogos discursivos.

Em nosso estudo, são utilizadas, ainda, as noções de *interdialogismo* e *intradialogismo*, propostas por Caretta (2013), a fim de diferenciar os tipos de relações dialógicas que o discurso canção pode estabelecer. Empregamos também, nesta pesquisa, os conceitos propostos por Tatit (2012) para identificar os tipos de relação entre melodia e letra na canção popular, quais sejam: *figurativização*, *passionalização* e *tematização*.

Quanto à seleção do *corpus*, na triagem por canções sobre o tema objeto de estudo, verificamos que, no século XX, principalmente na sua segunda metade, algumas compositoras como Rita Lee, Joyce Moreno, Fátima Guedes, entre outras abordaram, em suas composições, questões sobre o universo feminino. Entretanto, no século XXI, essa temática continua em evidência e, passando a existir um número maior de compositoras inseridas no meio artístico musical, tais questões ganharam maior diversidade na produção das artistas.

Em vista disso, foram selecionadas para o *corpus* de estudo somente canções sobre o tema do universo feminino lançadas por compositoras brasileiras a partir do século XXI. Essa opção, por um lado, nos permitiu um leque maior de escolhas que incluíram estilos musicais diversos como samba, rap, rock e MPB. Por outro lado, pelo ponto de vista dos assuntos tratados pelas compositoras, a diversificação de subtemas não favorecia uma análise qualitativa. Beleza, relacionamento amoroso, trabalho, preconceito, violência, imagem feminina, papel social da mulher, a mulher na canção, feminismo, racismo, empoderamento, entre outros, os mais diversos subtemas aparecem nas canções das compositoras do século XXI. Por esse motivo, priorizamos, como critério de seleção, os mecanismos interdialogicos constituintes dos discursos elaborados.

Sob esse aspecto, foram identificados dois tipos de estratégias discursivas que mais se destacavam em algumas canções. Em primeiro lugar, um conjunto de canções, cujo discurso se fundamentava, principalmente, nos elos estabelecidos com outras canções, configurando uma espécie de “resposta” posterior a estas. Desse grupo, selecionamos para análise três exemplares: *Desconstruindo Amélia*, de Pitty e Martin (2009); *Eu menti pra você*, de Karina Buhr (2011); e *Tá na minha hora*, de Adriana Calcanhotto (2011). Nessas canções, pudemos investigar com mais profundidade a dinâmica de constituição discursiva que se constrói no diálogo com o próprio gênero canção popular, ou seja, nas *relações intradialógicas*.

Dentre as demais canções observadas, destacou-se a constituição discursiva a partir do diálogo com outras esferas de atividade. Desse grupo, selecionamos algumas canções que estruturam seu discurso a partir do diálogo com o universo dos contos de fadas, gênero discursivo da esfera literária. Com essas características, foram escolhidas as canções: *A Imperatriz e a princesa*, de Isabella Taviani e Myllena Gusmão (2012); e *Minha Rapunzel tem dread*, de MC Soffia (2016). Tais canções nos permitiram verificar a constituição discursiva da canção a partir de relações *interdialogicas*.

A fim de estabelecer as bases para as análises dessas canções objetos de nosso estudo, no primeiro capítulo, abordamos as perspectivas teóricas do Círculo de Bakhtin que fundamentam nossa pesquisa. Dessa teoria, privilegamos os conceitos de gênero discursivo, enunciado e dialogismo. Além disso, sendo alicerce fundamental das teorias do Círculo o conceito de gênero discursivo, buscamos caracterizar a canção popular brasileira, tanto por suas especificidades como gênero discursivo, como também pelo percurso histórico que levou à sua consolidação no país desde o século XIX até nossos dias.

No segundo capítulo, destinado à análise das canções, inicialmente apresentamos um panorama sobre a participação das compositoras na canção popular brasileira. A seguir, para realizar as análises, agrupamos as canções do *corpus* em dois grupos. No primeiro, nosso estudo se dedica a verificar a construção do discurso cancional principalmente, mas não somente, na relação interdiscursiva dentro da própria esfera da canção popular, isto é, as relações *intradialógicas*. Em seguida, estudamos outro grupo de canções em que analisamos prioritariamente as relações discursivas que se verificam no interdiscurso com o gênero contos de fadas, ou seja, no *interdialogismo*.

Ao estudar a canção popular sob esse aspecto, pretendemos entender como algumas compositoras do século XXI elaboram seu discurso sobre o universo feminino, frente à representação de mulher predominantemente masculina do discurso cancional do século XX. Além disso, esperamos, por um lado, contribuir para maior visibilidade das produções femininas na canção popular brasileira e, por outro lado, colaborar para o estudo da canção popular como fenômeno discursivo e também como um evento histórico e social relevante dentro dos estudos da linguagem.

Em relação a esse segundo propósito, dois acontecimentos singulares, ocorridos durante o percurso de nossa pesquisa, contribuíram para reforçar a importância dos estudos acadêmicos na área da canção popular. No âmbito internacional, pela primeira vez na história, o Prêmio Nobel de Literatura de 2016 foi concedido ao compositor Bob Dylan por suas canções. No Brasil, em maio de 2018, a comissão organizadora do vestibular da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, divulga uma decisão inédita nas seleções das grandes universidades do país: a inclusão, entre as obras literárias obrigatórias para seu vestibular de 2020, do álbum “Sobrevivendo no inferno”, de 1997, do grupo de rap Racionais MC’s.

Com isso, parece-nos significativo empreendermos esforços para inserir cada vez mais a canção popular como foco dos estudos da linguagem, abordando-a, não somente por seus aspectos literários, mas também pelo viés linguístico e discursivo e tratando dos seus diversos estilos musicais e dos variados temas e aspectos histórico-sociais que a cercam. Seja para solidificar seus estudos no meio acadêmico, seja com o intuito de proporcionar mais ferramentas aos docentes para abordarem-na no âmbito do ensino fundamental e médio do Brasil.

Capítulo I – A canção: discurso em diálogo

Este capítulo do trabalho destina-se a apresentar a fundamentação teórica que ampara nossa pesquisa, bem como alguns conceitos que nos ajudam a compreender nosso objeto de estudo: a canção popular brasileira. Por enxergar esse objeto sob uma perspectiva discursiva, elencamos a teoria dialógico-discursiva desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin como base teórica.

Na primeira parte do capítulo, trataremos dos fundamentos da teoria do círculo bakhtiniano, descrevendo os princípios mais gerais que justificam a noção, cara a esse grupo, de que a linguagem funciona como uma cadeia enunciativa em que as vozes sociais dialogam. Para tanto, abordaremos alguns conceitos basilares que dão suporte a essa teoria: enunciado, gênero e dialogismo.

Na segunda parte, temos como enfoque específico a canção popular. Para melhor compreendê-la, inicialmente, apresentamos um panorama histórico desse fenômeno no Brasil e, em seguida, abordamos os principais conceitos que serão utilizados neste trabalho para realizar a análise do corpus selecionado.

1. A Hipótese dialógico-discursiva

Palavras não são más
Palavras não são quentes
Palavras são iguais
Sendo diferentes
Palavras não são frias
Palavras não são boas
Os números pros dias
E os nomes pras pessoas

Sérgio Britto e Marcelo Fromer²

² Canção *Palavras*, de Sérgio Britto e Marcelo Fromer do grupo Titãs (BRITTO, 1989).

A linguagem é o instrumento que permite o desenvolvimento das atividades humanas em sociedade. É através dela que os seres humanos conseguem se comunicar em seu dia a dia e também trabalhar, rezar, estudar, fazer letras de canções, etc. É sob esse ponto de vista, da relação intrínseca entre o uso da linguagem e as atividades humanas, que os pensadores do Círculo de Bakhtin teorizaram sobre a concepção dialógica da linguagem. Concepção essa que, no entanto, vinha de encontro às principais teorias linguísticas do começo do século XX.

O grupo que ficou conhecido como Círculo de Bakhtin compôs-se de intelectuais, cientistas e artistas de origem russa que debatiam e publicavam suas ideias, principalmente nas décadas de 1920 e 1930, mas chegando até os anos 1970, na União Soviética pós-revolução russa. A composição do Círculo não é homogênea durante todo esse período, sofrendo variação conforme o passar do tempo (Brait, 2009). Entre os principais nomes desse grupo encontram-se: o jornalista literário Pavel N. Medvedev (1892-1938), o biólogo, estudioso de literatura e línguas, Valentin N. Volóschinov (1895-1936) e o professor de literatura Mikhail M. Bakhtin (1895-1975).

Uma das críticas desses pensadores russos à linguística era a ideia de que a palavra não era compreendida na unidade da comunicação. A palavra era o centro dos estudos da linguagem de algumas correntes do final do século XIX e início do XX. A Gramática, a Filologia e a Linguística, cada uma com o seu recorte fez dela a unidade de destaque de seu estudo. A primeira a via pelo viés da secção, flexão e declinação; já a segunda, pelo ponto de vista da evolução histórica, através do estudo de documentos antigos; e a terceira considerava a palavra tanto pela perspectiva diacrônica das famílias linguísticas, como, numa visão sincrônica, por sua participação na estrutura da língua (STELLA, 2013).

Tais perspectivas eram diametralmente contrárias às propostas dos integrantes do Círculo do Bakhtin. Para eles, a palavra e a oração até podem ser assim consideradas dentro do sistema da língua; porém, sob o ponto de vista da comunicação discursiva, elas não são portadoras de completude semântica, nem têm contato com a situação comunicativa extraverbal (Bakhtin, 2016, p. 33). Para o Círculo, fora da comunicação discursiva, palavras e orações são neutras:

A língua como sistema tem, evidentemente, um arsenal de recursos linguísticos – lexicais, morfológicos e sintáticos – para exprimir a posição emocionalmente valorativa do falante, mas todos esses recursos enquanto recursos da língua são absolutamente *neutros* em relação a qualquer avaliação real determinada (BAKHTIN, 2016, p. 47).

Palavras não são boas, nem más, não são frias, nem quentes como cantam os Titãs, na canção *Palavras*. A sensibilidade desses artistas concretizou, em forma canção, a neutralidade da palavra apregoada pelos russos Volóchinov, Medviédev e Bakhtin.

“Palavras são iguais/ sendo diferentes” continua a canção, em versos cujo sentido (pelo menos um dos sentidos possíveis) é: a mesma palavra, dependendo do contexto, pode significar coisas completamente diferentes. Para Bakhtin e o círculo, o “material sígnico” (Volóchinov, 2017, p. 96) é social e criado pelo homem e só faz sentido em seu uso concreto. Por isso, na concepção de linguagem desses pensadores, nem a palavra, nem seu significado podem expressar a realidade da comunicação, apenas o enunciado concreto é que o permite:

[a palavra] é apenas um recurso linguístico para uma possível expressão de relação emocionalmente valorativa com a realidade, no entanto não se refere a nenhuma realidade determinada; essa referência, isto é, esse real juízo de valor, só pode ser realizado pelo falante em seu enunciado concreto (BAKHTIN, 2016, p. 48).

Em vista disso, na concepção do Círculo de Bakhtin, a real unidade de comunicação discursiva é o enunciado, não a palavra. Somente na efetiva experiência concreta da comunicação, que se realiza através da enunciação, é que se podem concretizar as operações valorativas que farão eclodir o verdadeiro significado dos recursos da língua, as palavras e as orações.

1.1 Enunciado

Na segunda parte do texto “Os gêneros do discurso”, Bakhtin (2016) teoriza sobre a noção de enunciado, que é definido por ele como a real unidade da

comunicação discursiva. Sua argumentação se insere, inicialmente, na crítica da Estilística de Vossler de um lado e das teses linguísticas de Humboldt de outro.

Para Bakhtin, os adeptos de Vossler negligenciavam a função comunicativa da linguagem, ao tomarem-na sob o ponto de vista do falante desconsiderando a interação entre os indivíduos. Já os partidários de Humboldt, segundo Bakhtin, colocavam a função comunicativa da linguagem em segundo plano, ao privilegiar a formação do pensamento.

Na concepção do Círculo de Bakhtin, a linguagem e o pensamento só podem se constituir a partir da interação entre os indivíduos, por isso o foco da comunicação não pode estar apenas no falante. Para o Círculo, no fluxo da comunicação, o ouvinte não deve ser visto como um mero receptor passivo do discurso, pois ocupa nele uma “ativa posição responsiva”. Isso implica que qualquer enunciado, independente do tipo, pode provocar uma resposta, mesmo um poema ou um romance lido, pode suscitar uma resposta do enunciatário, nem que esta ocorra em outro momento. Assim, todos os falantes são, na verdade, “respondentes” em relação a outros que disseram algo antes dele. E o enunciado, para Bakhtin, nada mais é do que um “elo na cadeia da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2016, p. 46-47).

A proposta do Círculo baseia-se também na premissa de que a comunicação somente pode se dar na forma de enunciados concretos. Contrariamente à posição da linguística de Saussure que privilegia o estudo da relação entre os recursos que compõem o sistema da língua, a “*langue*”. Para os pensadores russos, a linguagem só existe em sua face concreta, composta da relação de sujeitos concretos que usam o sistema da língua segundo seus objetivos de comunicação numa situação social real.

Para esses teóricos também a efetividade da linguagem humana não está nem na abstração do sistema linguístico, nem no interior do universo do pensamento individual. Para eles, somente no contato social concreto é que se podem encontrar as bases para a compreensão da linguagem. Nessa perspectiva, os estudos do Círculo vão privilegiar o estudo do discurso, pois a língua, em sua efetividade concreta, considerando o contexto de seu uso, é o que permite entender a comunicação. Por isso, entendem como unidade da comunicação discursiva o *enunciado*.

Bakhtin, em “Os gêneros do discurso”, estabelece também as peculiaridades constitutivas do enunciado. Segundo ele, o enunciado tem seus limites definidos pela *alternância dos sujeitos do discurso*, isto é, no processo comunicacional, o segmento de fala de cada indivíduo, desde seu início até quando se alterna com outro falante, é considerado como um enunciado concreto, ou seja, a real unidade da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016, p. 35).

Para o autor, esses segmentos, seja qual for sua natureza, são elos que alimentam a comunicação humana. Por terem um início e um fim definidos, ou seja, um falante conclui sua fala para passá-la a outro, é o que permite que possa ser respondido, ou, pelo menos permite ao outro uma “compreensão ativamente responsiva”. Desde uma fala de uma conversa informal, até uma obra literária, como um romance, pode ser um desses elos que, se, por um lado, responde a enunciados anteriores, por outro, também pode provocar respostas posteriores (BAKHTIN, 2016, p. 29).

A responsividade do enunciado, segundo Bakhtin, é determinada por alguns fatores. Um deles é a *exauribilidade semântica-objetiva*, isto é, a necessidade maior ou menor que o falante tem de expressar-se sobre determinado assunto. Como todo enunciado é caracterizado por um conteúdo *semântico-objetivo* a ser expresso, essa exauribilidade está a serviço do projeto do falante em relação ao objeto de seu discurso (BAKHTIN, 2016, p. 36-37).

Nesse sentido, o projeto do falante, além de guiar as escolhas que ele faz dos recursos linguísticos, pode englobar também diversas formas de atitudes responsivas. Ao utilizar as citações entre aspas, por exemplo, o enunciador traz para seu discurso outro enunciado que terá dupla expressão: como o discurso de outrem, e também através do enquadramento dado pelo enunciador. Em outros casos, palavras de outros podem ser incorporadas de forma latente ou semilátente; ou pode-se tomar do discurso do outro, apenas tonalidades de sentido, expressão ou estilo:

Todo enunciado é repleto de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de um dado campo da comunicação discursiva. Essas reações têm diferentes formas: os enunciados dos outros podem ser introduzidos diretamente no contexto do enunciado; podem ser introduzidas somente palavras isoladas ou orações que, neste caso, figurem como representantes de enunciados plenos [...] a atitude responsiva pode refletir-se somente na expressão do próprio

discurso – na seleção de recursos linguísticos e entonações, determinada não pelo objeto do próprio discurso mas pelo enunciado do outro sobre o mesmo objeto (BAKHTIN, 2016, p. 57-58).

A responsividade requer ainda que o enunciado possua endereçamento, isto é, autor, expressão e destinatário. Para Bakhtin, não há enunciado sem autor; ao mesmo tempo em que a consciência da existência de um destinatário (e a antecipação de sua posição responsiva) influi nas escolhas dos procedimentos composicionais, dos meios linguísticos e do estilo que esse autor imprime ao enunciado. Para o autor, sem endereçamento, isto é, alguma concepção de um destinatário, o enunciado também não pode se constituir.

O enunciado constitui-se ainda através dos elementos que dão expressividade à sua emissão. Esses elementos expressivos trazem à tona a relação subjetiva e valorativa do falante com o conteúdo do objeto do discurso e o sentido do enunciado. Tal peculiaridade, segundo o filósofo russo, determina o estilo individual do enunciador e confere ao enunciado uma entonação expressiva, sendo que, mesmo em enunciados neutros, pode constar uma entonação residual (BAKHTIN, 2016, p. 47).

Essa expressividade vai além do que se pode inferir a partir dos recursos estilísticos da língua, os quais, como palavras e orações, são neutros. Só se verifica a expressividade no enunciado concreto do falante, aí sim se exprime a entonação expressiva que vai dar cores e matizes valorativos aos conteúdos que este lhe imprime. A entonação é largamente verificada nas ênfases e no tom que se observam nos enunciados orais, mas ocorrem também nos enunciados escritos, pela assimilação de recursos estilísticos através da leitura muda de um texto (BAKHTIN, 2016, p. 48-49).

Para o Círculo, outro elemento indissociável do enunciado e que também tem ligação com sua expressividade é o *tema*. As linhas fundamentais dessa noção foram estabelecidas por Volóchinov (2017) em “Marxismo e Filosofia da Linguagem”, através da distinção de *tema* e *significação*.

Segundo Volóchinov (2017, p. 231), essas duas noções designam as duas pontas de um *continuum*, não havendo entre eles um “limite rígido”. Nesse sentido, pode-se dizer apenas que na extremidade inferior está a significação – espécie de potencial de significar que toda palavra ou conjunto de palavras possui

– e, na extremidade superior, está o tema – sentido total de um enunciado que implica em sua concretização real. A partir dessa visão, Volóchinov assim posiciona essas noções para os estudos da linguagem:

O estudo da significação de um elemento linguístico, de acordo com a definição dada por nós, pode se desenvolver em duas direções: em direção ao limite superior, ao tema – porém, nesse caso teremos o estudo da significação contextual da palavra nas condições de um enunciado concreto; ou ele pode tender ao limite inferior, ao limite da significação. Neste caso, será o estudo da significação da palavra no sistema da língua, ou, em outros termos, da palavra dicionarizada (VOLÓCHINOV, 2017, p. 231).

Sob essa perspectiva, a significação tem natureza mais abstrata e uma tendência à conservação, enquanto o tema é mais concreto e historicamente amparado, tendendo a transformar-se a cada realização concreta, podendo com isso até realimentar o sistema:

[...] a significação – elemento abstrato e idêntico a si – é absorvida pelo tema e dilacerada por seus conflitos vivos, para depois voltar como uma nova significação com a mesma estabilidade e identidade transitórias (VOLÓCHINOV, 2017, p. 238).

Cereja (2013) exemplifica essa conflituosa relação entre significação e tema através de um estudo sobre o uso da palavra “companheiro” na esfera política do Brasil, na segunda metade do século XX. Esse estudo mostra como a realização – tema – da palavra vai se moldando com o passar do tempo, de um conceito mais fechado, usado por uma coletividade ligada aos movimentos militantes de esquerda, para um conceito mais maleável, adaptável às novas relações do Partido dos Trabalhadores na vida política do país, a partir das eleições de 2002.

Cereja apresenta o trajeto da palavra “companheiro” a partir não só de sua significação mais inferior, tomada dos dicionários, mas também considerando seu percurso histórico social, desde seu uso pelos movimentos de esquerda de resistência à ditadura militar da década de 1960 até a eleição de Luis Inácio Lula da Silva à presidência da república em 2002.

O autor mostra como vão se constituindo, no discurso de Lula, novas nuances de sentido para a palavra, a partir das mudanças sociais causadas por

sua eleição, conseguida através de uma coligação com partidos de outras linhas, mais à direita, e de um discurso capitaneado por uma nova figura do candidato que ficou conhecida popularmente como “Lulinha, paz e amor”. Tal o nível de adaptação que o termo “companheiro”, antes restrito aos militantes de esquerda, principalmente do PT, passou, no discurso de Lula, a se referir a um grupo muito mais extenso, incluindo desde os trabalhadores, os novos aliados de direita e até mesmo o presidente dos Estados Unidos, George W. Bush (CEREJA, 2013, p. 211).

Sobre a significação, Volóchinov destaca também a influência de outro fator: a *avaliação*. Segundo ele, além do significado e do tema, todo enunciado contém ainda uma avaliação social que pode vir no bojo da *entonação expressiva* que empregamos nas palavras. E essa avaliação é determinada pela perspectiva social de valores em que o signo se insere. Nesse sentido, as alterações na amplitude do horizonte de perspectiva de uma comunidade de falantes, manifestam-se também em sua linguagem:

Essa ampliação do horizonte valorativo se realiza de forma dialética. Os novos aspectos da existência que passam a integrar o horizonte de interesses sociais abordados pela palavra e pelo *pathos* humano não esquecem dos elementos da existência integrados anteriormente, mas entram em embate com eles, reavaliando-os, alterando o seu lugar na unidade do horizonte valorativo. Essa formação dialética se reflete na constituição dos sentidos linguísticos. Um sentido novo se revela em um antigo e com a ajuda dele, mas com o objetivo de entrar em oposição a ele e o reconstruir (VOLÓCHINOV, 2017, p. 238).

Sob tal perspectiva, voltando ao exemplo de Cereja, na década de 1980, a utilização do signo “companheiro” pelos integrantes do PT não poderia ser aceita para indicar pessoas que não se identificassem com o pensamento da militância de esquerda que compunha o partido. No entanto, a partir do novo horizonte das candidaturas do PT da década de 2000 e da nova estratégia do partido para ganhar eleições, uma nova perspectiva valorativa de discurso possibilitou uma nova constituição de sentido do termo “companheiro”.

Outra importante proposição do Círculo sobre o enunciado diz respeito a sua ligação às formas típicas da composição e acabamentos do gênero discursivo no qual está inserido:

Cada época e cada grupo social possui o seu próprio repertório de formas discursivas da comunicação ideológica cotidiana. Cada grupo de formas homogêneas, ou seja, cada gênero discursivo cotidiano, possui seu próprio conjunto de temas (VOLÓCHINOV, 2017, p. 109).

Em cada enunciado – da réplica monovocal do cotidiano às grandes e complexas obras de ciência ou de literatura – abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* ou a *vontade de produzir sentido* por parte do falante, que determina a totalidade do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras. Imaginamos o que o falante quer dizer, e com essa intenção verbalizada, essa vontade verbalizada (como a entendemos) é que medimos a conclusibilidade do enunciado. Essa intenção determina tanto a própria escolha do objeto (em certas condições de comunicação discursiva, na relação necessária com os enunciados antecedentes) quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetiva. Ele, evidentemente, também determina a escolha da forma do gênero na qual será construído o enunciado (BAKHTIN, 2016, p. 37).

Nessa perspectiva, também para Bakhtin é de vital importância, nos estudos linguísticos, além de reconhecer as especificidades dos enunciados, estudá-los considerando a variedade de gêneros em que se configuram, sob o risco de se fazer análises que caíam em uma “abstração exagerada” ou redundem em “formalismo” por desconsiderar as “relações da língua com a vida” (BAKHTIN, 2016, p. 16).

1.2 Gênero

Para o Círculo de Bakhtin, utilizamos a língua através dos gêneros discursivos: formas típicas de composição dos enunciados que o falante aprende juntamente com as formas da língua. Retomando a canção *Palavras* dos Titãs, que citamos no início deste capítulo, quando cantam:

[...]
Palavras eu preciso
Preciso com urgência
Palavras que se usem
Em casos de emergência
Dizer o que se sente

Cumprir uma sentença
 Palavras que se diz
 Se diz e não se pensa
 [...]³

traduzem, de certa forma, o conceito bakhtiniano de gênero discursivo. Para cada situação social vivida, precisamos conhecer palavras e a forma de utilizá-las, isto é, precisamos dominar os gêneros discursivos:

Ao falante não são dadas apenas as formas da língua nacional (a composição vocabular e a estrutura gramatical) obrigatórias para ele, mas também as formas igualmente obrigatórias de enunciado, isto é, os gêneros do discurso: estes são tão indispensáveis para a compreensão mútua quanto as formas da língua (BAKHTIN, 2016, p. 41).

Essas formas composicionais, segundo Bakhtin, moldam-se na riqueza da variedade de atividades humanas, pois cada esfera de atuação social – jornalística, publicitária, artística, jurídica, religiosa, política, dos relacionamentos cotidianos, etc. – exige composições de recursos linguísticos específicos para que o processo de interação entre os falantes ocorra:

[Os enunciados] refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, 2016, p. 11-12).

Bakhtin caracteriza gênero como um *tipo relativamente estável* de enunciado que se alicerça no tripé: conteúdo temático, estilo e construção composicional. Nessa perspectiva, cada gênero discursivo está ligado a um tema, conjunto de peculiaridades do real com que opera: uma receita de bolo, por exemplo, precisa tratar das instruções para se realizar essa atividade culinária. O gênero admite também uma seleção de recursos da língua que caracteriza um estilo. E cada gênero discursivo possui ainda uma construção composicional que tem a ver com a estrutura organizacional do material do enunciado.

Os teóricos do Círculo, no entanto, não se preocuparam em fazer um estudo detalhado dos gêneros (orais ou escritos), contemplando suas descrições,

³ BRITTO (1989)

estilos e estruturas: de um lado, devido a sua grande variedade; de outro, por estarem mais interessados em compreender como se dá a estabilização dos gêneros e sua vinculação com a esfera de atividade (FIORIN, 2006a, p. 63).

Para Bakhtin, nessa relação entre campo de atividade social e gênero, é que se pode perceber a formação dos gêneros discursivos e como vão atender à necessidade dos falantes. Em virtude disso, ele afirma que tais tipos de enunciado são *relativamente* estáveis, pois estão circunscritos à historicidade de sua utilização. Pode-se observar que há gêneros que se modificam com o tempo e há até os que desaparecem, como as cartas pessoais, por exemplo, praticamente substituídas por e-mails e outras formas de comunicação digital na atualidade. Isso se dá, conforme o autor, devido à forte ligação dos gêneros à dinâmica dos campos de atividade:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade (BAKHTIN, 2016 p. 12).

Bakhtin distingue também os gêneros primários dos secundários. Os primeiros consistem nos gêneros de formatos mais simples como, por exemplo, os diálogos do cotidiano e as cartas. Já os gêneros secundários têm natureza mais complexa, pois podem inclusive incorporar em seu interior os gêneros primários. São exemplos de gêneros secundários os gêneros literários, publicitários, científicos, cuja liberdade criativa e complexidade os distinguem dos gêneros primários (BAKHTIN, 2016, p. 15).

O estudo dos gêneros discursivos sob a perspectiva de Bakhtin e do Círculo requer ainda a compreensão de algumas diretrizes fundamentais para esses pensadores. A primeira diz respeito ao caráter sócio-histórico e ideológico da linguagem. Para eles, a língua só pode ser compreendida em sua condição de atividade e acontecimento social e é balizada por valores ideológicos.

Outro ponto nuclear dessa formulação teórica é o reconhecimento do caráter dialógico da própria linguagem. Para Bakhtin e o Círculo, como vimos, o enunciado é um evento único, uma unidade concreta e real da comunicação discursiva, e não pode ser considerado isoladamente, mas sim como elo de uma

cadeia de discursos que se entrecruzam, produzindo o que denominaram de *relações dialógicas*.

1.3 Dialogismo

A linguagem, para os teóricos do Círculo, não se realiza apenas através da interação entre os indivíduos. Para eles, ela funciona através de uma rede de interações discursivas que implica uma verdadeira conversa, entre os enunciados concretos emitidos pelos falantes numa determinada realidade social.

Para essa perspectiva de estudos, a principal metáfora que expressa a essência da comunicação discursiva é o diálogo. Mas não se trata de estudar apenas o diálogo que ocorre numa conversa face a face, ou a “conversa” entre personagens, representada numa narrativa ou num texto dramático; e, sim, de investigar um processo de construção de sentido que se realiza na inter-relação entre enunciados (FARACO, 2009, p. 60-61).

Com isso, tanto a interação discursiva cotidiana de uma conversa entre duas ou mais pessoas, como um discurso verbal impresso, um livro, por exemplo, constituem-se da mesma forma, ou seja, são réplicas que respondem, refutam, confirmam, antecipam respostas ou críticas, buscam apoio de outros enunciados já ditos, pois “todo enunciado, por mais significativo e acabado que seja, é apenas um momento da comunicação discursiva ininterrupta (cotidiana, literária, científica, política)” (VOLÓCHINOV, 2017, p.219).

Segundo Bakhtin (1997, p. 184), as relações dialógicas que acontecem entre os enunciados são complexas e variadas, visto que, sendo específicas do discurso, não podem ser encontradas no nível das relações concreto-semânticas da língua. Para ele, somente na materialização da linguagem, ou seja, quando esta se realiza em um enunciado concreto, com um autor que expressa seu ponto de vista, é que as relações dialógicas ocorrem.

Tais relações podem acontecer entre enunciados, ou partes deles e até mesmo entre uma palavra apenas. Também podem ocorrer, segundo o filósofo russo, entre estilos, dialetos sociais, enfim, entre quaisquer conteúdos sógnicos, desde que reflitam uma voz de outro que é incorporada no discurso de alguém.

As relações dialógicas ocorrem ainda dentro de um mesmo texto, se o autor assim o construir, e até no diálogo interno dos indivíduos.

Mais do que relações entre formas da língua, as relações dialógicas representam índices socialmente valorados que se verificam entre enunciados plenos. Bakhtin assim exemplifica:

Em um artigo científico, onde são citadas opiniões de diversos autores sobre um dado problema – umas para refutar, outras para confirmar e completar – temos diante de nós um caso de inter-relação dialógica entre palavras diretamente significativas dentro de um contexto. As relações de acordo-desacordo, afirmação-complemento, pergunta-resposta, etc. são relações puramente dialógicas mas não são, evidentemente, relações entre palavras, orações ou outros elementos de uma enunciação, mas relações entre enunciações completas (BAKHTIN, 1997, p. 188-189).

Essa incorporação de vozes de outros no discurso do enunciador pode ser feita de duas maneiras: o discurso do outro é citado de maneira clara, nitidamente isolado do discurso do enunciador; ou o discurso é bivocal, quando não há uma separação nítida entre os discursos citado e citante. O primeiro caso compreende os recursos: discurso direto, discurso indireto, aspas, negação. E no segundo: a paródia, a estilização, a polêmica clara ou velada e o discurso indireto livre (FIORIN, 2006a, p. 33).

Bakhtin (2016, p. 102-103) adverte, ainda, que o dialogismo não se constitui somente de relações polêmicas, isto é, de discussões ou desacordos. Ele ressalta que a concordância também se constitui em uma relação dialógica de importância, visto que pode ser rica de matizes, originados da tensão entre dois enunciados diferentes.

A ideia do círculo bakhtiniano de uma linguagem que se constitui como retomada da palavra já dita, também está na canção *Palavras* do grupo Titãs. Os versos finais da canção afirmam:

[...]
Palavras pra esquecer
Versos que repito
Palavras pra dizer
De novo o que foi dito
Todas as folhas em branco
Todos os livros fechados

Tudo com todas as letras
Nada de novo debaixo do sol⁴

Essa palavra dialógica que é nova, sem sê-lo, que se alimenta de outros discursos, seja para constituir um novo sentido, ou para contrariá-los, seja para repeti-los, ou até para esquecê-los, como cantam os Titãs, encerra a canção justamente numa relação dialógica com o Eclesiastes do Antigo Testamento, numa incorporação (em alguns pontos, quase literal) do verso de Salomão:

[...]
Tudo tédio palavras
como dizê-lo em palavras
O olho não se sacia de ver
e o ouvido não se satura de ouvir
Aquilo que já foi é aquilo que será
e aquilo que foi feito aquilo se fará
E não há nada de novo sob o sol⁵

Num exemplo de diálogo, que, para Bakhtin, fundamenta o próprio funcionamento da linguagem e lhe potencializa uma miríade de novos sentidos e alimenta a cadeia comunicativa:

O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores [...] O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele. No entanto, até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir. A relação com a palavra do outro difere essencialmente da relação com o objeto, mas ela sempre acompanha esse objeto. Reiteramos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando neles atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas (BAKHTIN, 2016, p. 61-62).

⁴ (BRITTO, 1989).

⁵ Verso 8 e 9 do Eclesiastes, tradução de Haroldo de Campos, disponível em: <https://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/a-traducao-do-elesiastes-por-haroldo-de-campos>, acesso: 21/10/2017.

2. A análise dialógico-discursiva da canção

As canções têm o dom de nos transportar para outros lugares, algumas nos convidam pra dançar, outras nos levam a rir, outras nos fazem chorar. Belas, tristes, engraçadas, alegres, dramáticas, filosóficas, essas pequenas mensagens que se realizam na tensão entre música e fala, gerando uma síntese de equilíbrio do que conhecemos, comumente, por "melodia" e "letra", tem o poder de nos tocar racional e emotivamente. Num país em que, independente de nossa origem, credo ou cor, essa forma de comunicação está em nossas vidas desde o nascimento, ou até mesmo antes dele, é impossível desconhecê-la.

A amplitude de sua presença em nossas vidas é descrita pelo professor, musicista e compositor José Miguel Wisnik em um de seus ensaios sobre música e canção:

O sax da alta madrugada, as duplas caipiras tocam cedo porque os trabalhadores do campo começam cedo, a música-geral de acordar a cidade, os funcionários motorizados, os motoristas de táxi, o rádio o dia inteiro ligado da empregada, o rádio de pilha do operário da construção, a música de fundo das lojas, o som em frequência modulada, o quarto dos adolescentes [...] A música de todos os lados [...] Hermeto Magal, Soriano Veloso etc. Todo dia ela faz quase sempre igual, transborda pelo cotidiano, preenche parte das fraturas entre o real e o imaginário (WISNIK, 2004, p. 181-182).

Também acadêmicos de outros países acabam por descobrir o Brasil da canção popular e se espantam com sua força. Dominique Maingueneau, ao prefaciar um livro do pesquisador da canção Nelson Barros da Costa, destaca a importância desse fenômeno no Brasil:

A canção participa de fato plenamente do universo da criação estética, e nada justifica que o que é válido para a literatura ou para a pintura não seja válido para esse tipo de discurso. O que ocorre é que a cultura brasileira confere mais prestígio à canção do que a cultura francesa [...] [a pesquisa de Nelson] trabalha com um objeto, a canção brasileira, que constitui de certa forma o coração da cultura desse país (MAINGUENEAU, 2011, p. 14).

Personagem central de nossa cultura, a canção popular no Brasil é fruto de um percurso de mais de dois séculos de transformações e depurações que

correm ao longo da própria história do país. Desde o século XVIII, as rodas musicais, características dos rituais negros - herança de um passado de escravidão dos negros africanos -, fundindo-se ao acompanhamento da viola portuguesa - herança da colonização branca -, deram origem aos primeiros procedimentos de "cancionalização", que, difundidos através do teatro cômico, fizeram levar aos centros culturais do país um gênero musical originado aqui, o lundu (TATIT, 2004, p. 25-26).

Ao lado desse, outro ritmo que também se difundiu no Brasil, foram as modinhas. Adentrando o século XIX, pela força das vozes dos seresteiros e modinheiros, as modinhas propagavam os conteúdos "lírico-amorosos" que as situavam próximas do drama e da ópera, quando entravam nos salões do período imperial. Mas foi só no século XX, que a canção ultrapassou os limites do canto-dançado dos lundus e do canto-dramatizado das modinhas, para se estabilizar, graças ao sambistas do início do século, num canto que passou a se equilibrar entre a música e a entoação da fala (TATIT, 2004, p. 41-42).

Durante o século XX, a canção popular viveu tanto as transformações sociais do país, como também o advento de grandes mudanças tecnológicas, como as primeiras gravações, a era do rádio, a televisão e, mais recentemente, a passagem do LP, às fitas cassete, ao CD e ao DVD. Além disso, essa prática artística, que se concretizou em diversos ritmos e estilos musicais, assume-se definitivamente como um produto de consumo de massa. E, no século XXI, a canção vem chegando aos nossos dias, vivendo novas transformações, em que até o meio físico vai se fazendo desnecessário, perante a nova era da comunicação digital.

Mas, afinal, qual é o segredo da longevidade das canções? De que são formadas? Como nos tocam tanto? Achamos iluminadora a explicação que dá Tom Zé no final do documentário "Tom Zé ou Quem Irá Colocar uma Dinamite na Cabeça do Século?". Segundo esse grande cancionista-experimentador:

O que é que são as palavras? O que é que são as entonações? O que é que são os encadeamentos sonoros? [...] As palavras têm mais significado, claro. Mas as entonações também têm! Mas as fisionomias também têm! E, quando você arma todas essas possibilidades semióticas, na direção de um núcleo de significado, ele acaba sendo transmitido à pessoa: e o canal se estabelece, e, do outro lado, a pessoa traduz toda essa sutileza que você armou [...]

Eu passo a vida toda perseguindo esses conjuntos, esses núcleos, essa central atômica que, quando desencadeia a explosão em cadeia, é impossível evitar o significado (ZÉ, 2000).

Trilhando o caminho inverso ao do cancionista, como analistas da canção, pretendemos estudar essa delicada armação feita de palavras, entonações, sonoridades e gestos, para tentar chegar a esse efeito "bomba atômica", que gera, para o outro, o significado, o sentido. Para isso, pretendemos verificar como elementos melódicos se combinam a uma forma linguística, que está a meio caminho entre fala e poesia, e a um gesto interpretativo, formando a canção.

No intuito de entender esse complexo fenômeno tão popular entre nós, tomaremos a canção sob o ponto de vista das idéias do Círculo de Bakhtin. Primeiramente, compreendendo os aspectos peculiares desse gênero discursivo, sociohistoricamente ligado ao campo musical da esfera artística brasileira. E, finalmente, como a canção se constitui numa concepção dialógica da linguagem, isto é, como podemos entendê-la como um gênero discursivo que pressupõe um enunciado concreto, um elo de compreensão ativa entre os indivíduos.

2.1 A consolidação da canção popular no Brasil

Do ponto de vista de sua história, a canção popular brasileira é um gênero que se constitui no formato "relativamente estável" que conhecemos até hoje durante as primeiras décadas do século XX⁶. Apesar de remontar à tradição trovadoresca do século XVI, na qual se estabeleceu o ato de "criar versos para serem cantados" (Caretta, 2013, p. 35), esse gênero tem sua origem na relação de dois estilos musicais que demarcam, também, o encontro de duas culturas formadoras de nossa nação: a africana, de cujas danças e batuques herdamos o lundu; e a europeia, de cujos salões herdamos as modinhas (CARETTA, 2013, p. 39).

⁶ Esta dissertação se utiliza de uma historiografia da canção baseada, principalmente, nos trabalhos de Tinhorão (1998, 2013), Severiano (2013), Tatit (2004) e Caretta (2013) que priorizam o samba como eixo de formação da canção popular urbana no Brasil, tendo consciência que essa perspectiva pode desconsiderar manifestações como a música caipira, por exemplo, largamente produzida no país desde a era colonial e que, apesar de ser considerada como música do meio rural, trafega entre o campo e a cidade, influenciando as vertentes consideradas urbanas.

Desde meados do século XVIII, modinheiros e lunduzeiros compunham peças populares que ensaiavam os primeiros passos desse gênero. Um dos primeiros autores de canção popular a se destacar foi o poeta carioca Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), um mulato que, tocando viola, ficou conhecido na esteira da popularização do primeiro estilo musical⁷ nacional: a modinha. Esse estilo, que, através de Caldas Barbosa, chegou também a Portugal, agradou as elites nos principais centros urbanos da colônia por estar alinhado às novas regras de convívio social que permitiam a mulheres e homens se aproximar em público (TINHORÃO, 1998, p. 116-117).

A modinha, cujo nome servia para diferenciá-la da moda portuguesa, com suas ousadas letras sobre a conquista amorosa e seu estilo melódico peculiar, acabou ganhando popularidade na sociedade colonial em transformação: “Suave e romântica, chorosa quase sempre, a modinha foi por todo o século XIX o nosso melhor meio de expressão poético-musical da temática amorosa” (Severiano, 2013, p. 17). Essa tradição de letras românticas e melodia chorosa que, em geral, se compunham de duas partes e em modo menor, no século XX (décadas de 1920 e 1930), foi retomada mantendo sua influência na canção popular (CARETTA, 2013, p. 40).

O lundu, outro estilo musical que conquistou o país durante o século XIX, teve origem na música de percussão dos batuques dos escravos que era acompanhada de danças. Ao se transformar em canção, de andamento mais vivo do que o da modinha, essas composições ganhavam letras de caráter mais cômico e irônico (Tinhorão, 2013, p. 62). Apesar de não ter sobrevivido para além do século XIX, esse estilo musical foi muito importante na formação de gêneros que persistem até hoje, como o samba, por exemplo:

Ao contrário da modinha, o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origem branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular [...] Situa-se portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba (SEVERIANO, 2013, p. 19).

⁷ Assim como faz Caretta (2013, p.73), para não haver confusão a cerca do termo “gênero” nas acepções: discursivo (carta, canção popular, romance, poema, etc.) e musical (modinha, samba, rock, bossa nova, etc.); mantivemos, para o primeiro caso, a expressão “gênero discursivo” e, para o segundo caso, adotamos a expressão “estilo musical”.

Outro compositor do século XIX a deixar sua marca na história da canção popular foi o violonista e ator Xisto Bahia. Consta que esse compositor baiano, mesmo sem conhecer teoria musical, impressionava as camadas médias e a elite quando apresentava tanto suas belas modinhas, como composições alheias. Além de modinhas, Xisto Bahia também compunha engraçados lundus que interpretava com maestria ao violão pelos teatros do Brasil. Esse autor tornou-se, inclusive, referência para a canção do século XX ao ter seu lundu *Isto é Bom* incorporado ao primeiro disco brasileiro, gravado pela Casa Edison, em 1902 (TINHORÃO, 2017, p. 104-107).

Mas seja através das modinhas românticas ou dos lundus maliciosos, artistas como Xisto Bahia, mesmo sem sua instrução musical, encantavam o público com seu cantar tirado da fala acompanhada do violão:

Sentimentais ou engraçadas, essas canções já exibiam um modo natural de dizer a letra que facilmente se integrava às narrativas das peças de teatro. De um lado, a ausência de qualquer virtuosismo instrumental contribuía para a boa articulação dos versos; de outro, a perícia com a letra, muitas vezes fundada em motivos folclóricos ou modinheiros, e a utilização de entoações da fala garantiam a esses artistas a imediata adesão dos ouvintes (TATIT, 2004, p. 114).

O século XIX também se encantou pelas polcas e maxixes que invadiram os salões da sociedade urbana brasileira. Pela década de 1840, chega, no Brasil, a polca, forma de música dançante de origem camponesa europeia, que, até o final da década, se tornou moda por aqui, ganhando, inclusive, adesão de compositores brasileiros (Severiano, 2013, p. 26). Acompanhados do desenvolvimento de uma técnica abrasileirada de execução de instrumentos como o violão, o cavaquinho e o piano, surgem, a partir da década de 1870, o tango brasileiro, o maxixe e o choro, todos tendo em comum “o ritmo binário e a utilização da síncope afro-brasileira, além da presença da polca em sua gênese” (SEVERIANO, 2013, p. 28).

O maxixe, que se tornou a primeira dança urbana brasileira, é fruto da mistura da polca com o lundu. Segundo Tinhorão (2013, p. 78), tal transformação ocorreu para atender os anseios das camadas populares que associaram aos movimentos dançantes da polca, os movimentos coreográficos do lundu. Estigmatizado pelas classes médias, no entanto, o maxixe acabou por

desaparecer até a década de 1930, isso quando não sofreu um processo de disfarce em outros ritmos, como foi o caso de tangos de Chiquinha Gonzaga e sambas de Sinhô. Também contribuiu para o declínio do maxixe, o crescimento do samba que “afinal também proporciona uma coreografia sensual, porém bem mais comportada” (SEVERIANO, 2013, p. 33).

Também entre os músicos de formação, as canções que se mesclavam a esses ritmos populares sofriam estigmatização. Alguns pianistas relutavam em se associar às polcas e tangos dançantes. Não era o caso de Chiquinha Gonzaga, que logo incorporou esses ritmos à sua produção musical. Pertencente ao grupo dos músicos que forneciam peças musicais para o teatro, ela se integrava entre os que se identificavam com os motivos populares e se aproveitavam das suas melodias para tentar “dizer alguma coisa” (TATIT, 2004, p. 114-115).

Essa vontade de transmitir algo através da melodia fez com que os músicos passassem a sentir falta de uma mensagem verbal que melhor completasse sua expressão melódica (Tatit, 2004, p. 115). Alguns poetas da geração romântica, como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel de Araújo Porto Alegre, se arriscaram na tentativa de produzir versos que pudessem ser musicados, a fim de atingir maior popularidade para sua poesia (Tatit, 2004, p. 116). Apesar de algumas experiências dessas terem ocorrido, tal tentativa não conseguiu se transformar numa prática comum para a canção naquele momento histórico:

Na transição ao século XX, encontramos uma pletera de músicos bem qualificados para a composição e execução em público e uma considerável escassez de letristas, numa época em que a letra começava a ser percebida como parte indissociável da criação (TATIT, 2004, p. 116).

Porém um artista que se destacou nesse período foi Catulo da Paixão Cearense. Tocador de violão e poeta, ele tornou-se um letrista mesmo antes de esse conceito existir para o gênero canção popular. Em suas parcerias com músicos de vários estilos, criava elaborados versos para melodias bem sucedidas, conseguindo, muitas vezes, delas obter sentidos cifrados que potencializavam seu sucesso com o público, às vezes encobrindo o brilho do trabalho do parceiro (TATIT, 2004, p. 117).

Mas a maior herança que o período que precedeu a constituição da canção popular brasileira deixou foi a dicção dos lundus de Xisto Bahia. Sua atuação nos teatros levava ao público a sensação de que havia alguém que falava e cantava com uma naturalidade que não se via na audiência das modinhas. E, nessa mistura de encenação teatral e interpretação musical que levava ao sucesso as peças teatrais em que ele se apresentava, ficou para o século XX, o gérmen da estrutura composicional do gênero canção popular que se veria configurar na década de 1910 através do samba (TATIT, 2004, p. 118-119).

O samba, como gênero de música popular urbana carioca, na verdade só pôde existir como fruto de uma mistura do maxixe, do lundu e das diversas formas de batuques de roda herdadas dos escravos africanos (Severiano, 2013, p. 69). Contribuiu também para seu nascimento, no Rio de Janeiro, o grande fluxo migratório, principalmente de negros, para a capital brasileira, a partir do final do século XIX, ocorrido por alguns motivos como: abolição da escravidão; o retorno de tropas da Bahia que lutaram contra Antônio Conselheiro; a vinda de baianos que tinham sido levados ao Vale do Paraíba para trabalho na cultura do café. Esses migrantes, cujo maior número era de origem baiana, colaboraram para dobrar a população do Rio de 1890 a 1918. Instalados nas zonas centrais da cidade, principalmente perto a zona portuária, onde conseguiam trabalho no transporte de cargas, fixavam residência nessa área da cidade (TINHORÃO, 1998, p. 264-265).

Nessas comunidades, onde ocorria a prática do samba primitivo das rodas de batuques, acabou nascendo o samba urbano, gênero binário sincopado, produzido por compositores populares. Segundo consta, nasceu mais exatamente na Rua Visconde de Itaúnas, 117, na casa da baiana Hilária Batista de Almeida, conhecida como a Tia Ciata. Isso se deu quando, em agosto de 1916, um dos batuqueiros da roda, o Donga (Ernesto dos Santos), registrou uma criação coletiva, mais provavelmente feita por: Germano Lopes, Hilário Ferreira, Sinhô, João da Mata, Tia Ciata e pelo próprio Donga. A canção foi registrada junto à Biblioteca Nacional com o nome de *Pelo telefone*, sendo lançada em disco pela Odeon em dezembro do mesmo ano (SEVERIANO, 2013, p. 70).

Esse, que ficou registrado como o primeiro “samba carnavalesco” da história da canção popular brasileira, representou uma mudança de paradigma para os compositores. Isso porque, pela primeira vez, criou-se uma consciência,

principalmente para esses artistas das camadas mais pobres da população, da canção como um produto autoral que poderia render frutos comerciais (Tinhorão, 1998, p. 277-278). Como conta o próprio Donga, em entrevista para o Museu da Imagem e do Som (MIS), ao ser perguntado sobre a formação de seu conjunto os 8 batutas:

- Bem, o negócio sempre foi de improviso. Coincidência. Nós tínhamos nos tornado simpáticos, tocando de graça. Cansei de tocar de graça em todos os salões. Serenatas em casas de família e tudo. Às vezes estávamos conversando na cidade e uma das pessoas acaba por nos convidar para uma seresta na casa de um parente ou amigo, e nós íamos. Pixinguinha gosta muito disso. Ele troca até o trabalho por uma serenata dessas (SANTOS, Ernesto dos (Donga), 1969 apud TINHORÃO, 1998, p. 278).

A gravação do samba *Pelo telefone* é representativa também de uma mudança de paradigma para a própria canção popular, mudança essa que tinha se iniciado já na década anterior. Os improvisos musicais das rodas de samba como as que ocorriam na casa da Tia Ciata tiveram que se conformar às necessidades do mercado fonográfico que, desde 1904, com o advento do gramofone, impunha restrições técnicas às gravações. Para isso, os compositores tiveram que elaborar novos procedimentos que incluíram a associação de letra e melodia de forma que a voz em primeiro plano não fosse abafada pela batucada. A possibilidade de registro das canções, ultrapassando-se a dependência da memória da população, constituiu num requisito obrigatório para a consolidação da canção popular brasileira no início do século XX (CARETTA, 2013, p. 43-44).

O grande sucesso de *Pelo telefone* no carnaval do ano seguinte evidenciou ainda que as festas carnavalescas pediam canções especialmente compostas para serem cantadas durante os festejos, e o samba poderia ocupar esse espaço (Severiano, 2013, p. 72). Não que já não houvesse ritmos que acompanhassem os folguedos carnavalescos; os ranchos desfilavam ao som de marchas, enquanto os cordões das camadas mais baixas seguiam cantando estribilhos anônimos de batuques ou quadras soltas, no entanto:

Estava-se, pois, às vésperas da Primeira Guerra Mundial e embora as diferentes classes sociais do Rio já pudessem dar-se ao luxo de se divertir em três diferentes Carnavais – o dos pobres da praça Onze, o dos remediados na avenida Central (hoje Rio Branco), e o dos ricos nos cursos com

automóveis e nos grandes clubes –, a festa ainda não tinha descoberto o ritmo capaz de lhe conferir um denominador comum musical (TINHORÃO, 2017, p. 153).

A partir de 1917, o samba ganhou espaço como música urbana ligada ao carnaval carioca, tendo como seu sistematizador intuitivo outro famoso músico do grupo da casa da Tia Ciata, José Barbosa da Silva, conhecido pelo apelido de Sinhô. Apesar de escassos conhecimentos teóricos, Sinhô compunha sambas melódiosos e inventivos, fáceis de memorizar, com letras que misturavam versos ingênuos com linguagem rebuscada. Apesar do forte sincopado herdado do maxixe, suas músicas empolgavam com suas letras que traziam a crônica do cotidiano e as agruras do amor (SEVERIANO, 2013, p. 75).

Além de cativar o público, sua produção de canções para o consumo foi ao encontro dos interesses das gravadoras comerciais e do advento de um novo veículo de comunicação que se instalava no Brasil a partir dos anos 1920:

Na realidade, Sinhô foi também um dos primeiros artistas a responder às exigências do mercado cultural para o qual convergiam as atividades populares e os interesses dos agentes de comunicação que entrariam em cena logo a seguir. De fato, dois eventos marcantes ajudaram a configurar a função utilitária que definiria a canção dos anos trinta: a institucionalização do *carnaval* como a maior festa popular do ano e a consolidação do *rádio* como primeiro veículo de comunicação de massa. A partir de então, cabia aos compositores abastecer com suas canções boa parte do tempo de emissão das rádios, além de aumentar significativamente a produção no período que antecedia ao carnaval (TATIT, 2004, p. 96-97).

Apesar de ter sua primeira transmissão oficial em 7 de setembro de 1922, durante a comemoração do centenário da independência, foi paulatinamente que o rádio se instalou definitivamente como o primeiro meio de comunicação de massa no Brasil (Severiano, 2013, p. 96). A música popular acompanhou esse trajeto, e, a partir do final da década de 1920, começa uma nova fase que ficou conhecida como a *Época de Ouro*, caracterizada pelo aparecimento de um grande número de artistas talentosos, como Noel Rosa (1910-1937) que, em sua curta vida, lançou 250 canções e “revolucionou a poética de nossa música popular” (SEVERIANO, 2013, p. 107).

Nessa geração, estão também os compositores que formaram a turma do Estácio: Ismael Silva, Nilton Bastos e Bide. Esses artistas, à procura de uma cadência que favorecesse mais o andamento do desfile dos blocos, fontes de origem das futuras escolas de carnaval, implementaram no samba um novo padrão musical, tornando-o mais livre da herança do maxixe. Como explicou o próprio Ismael Silva para Sergio Cabral, em depoimento de 1974, eles queriam evoluir o samba para fazer melhor fluir o desfile do bloco, por isso alteraram a melodia de “tan tantan tan tantan” para “bum bum paticumbum prugurundum” (SEVERIANO, 2013, p. 120).

A Época de Ouro (1929-1945) significou ainda a consolidação definitiva da canção popular brasileira como produto de consumo de massa que, pelas ondas radiofônicas, passava a atingir todo o país. Além disso, com advento do cinema falado, outra vitrine para diversos cantores e compositores⁸, passava a ser também um produto passível de exportação. Se, por um lado, esse período possibilitou a formação de uma geração de grandes compositores, como Noel Rosa e Cartola, e também de grandes intérpretes, como Carmen Miranda e Silvio Caldas, que passaram a viver de seu produto musical; por outro lado, o fato de o samba se consolidar como o principal produto cultural genuinamente brasileiro incomodava parte da sociedade, que considerava esse um ritmo muito ligado a sua origem negra africana (SEVERIANO, 2013, p. 107-108).

Napolitano (2007) aponta que, na esteira dessas mudanças culturais, a transformação da canção popular, representada principalmente pelo samba, num produto de expressão cultural do país levou essa forma artística a ser associada à própria identidade nacional. Isso se deu, não sem resistência dos que desgostavam das associações que as letras e o comportamento dos próprios sambistas faziam estabelecer com: de um lado, a malandragem, que incomodava ao estado ver vinculada ao trabalhador brasileiro; de outro, ao batuque, que incomodava à elite por ver-se vinculada a uma origem africana que ela preferia rejeitar (NAPOLITANO, 2007, p. 43).

⁸ Como aponta Severiano (2013, p. 229), um dos grandes compositores da canção popular brasileira, o baiano Dorival Caymmi, foi alçado ao sucesso quando, apenas um ano depois de ter desembarcado no Rio para tentar ganhar a vida como cantor de rádio, em 1938, teve seu samba “O que é que a baiana tem” incluído no filme *Banana da Terra*. Isso se deu por causa de um desentendimento entre o produtor Wallace Downey e Ary Barroso, compositor da canção “Na Baixa do Sapateiro” que, originalmente, deveria ser interpretada, no filme, pela cantora Carmen Miranda.

Por causa disso, seja através de ações propositais, encabeçadas pelo estado getulista, seja pela própria vontade de segmentos da sociedade e da crítica, o samba passa a sofrer pressão para que se tornasse mais “higienizado”. Expressão disso foi a eleição de canções como *Aquarela do Brasil* (1939), de Ary Barroso, como paradigma de sambas de “bom gosto”, já que, na letra, apregoava uma mensagem de cunho ufanista, e, na melodia, os arranjos sonoros, mais ligados à orquestração norte americana, diluíam a influência da percussão de origem africana (Napolitano, 2007, p. 44-45). Isso não impedia, no entanto, que continuassem a entrar no mercado muitas canções “celebrando a vida noturna, os amores e a malandragem” (TATIT, 2004, p. 46).

Os anos 30 presenciaram também o início da atuação em escala dos letristas. Os diversos temas do dia a dia passaram a frequentar a canção popular, o que fez com que os criadores desenvolvessem uma linguagem para falar dos temas românticos, cômicos, do trabalho, da crítica paródica do poder. Passaram, também, a criar personagens como o malandro, o folião, o romântico. Além disso, precisaram passar a identificar elementos do processo de criação que viabilizassem criar canções que agradassem ao público (CARETTA, 2013, p. 45-46).

A partir da estruturação da comunicação da sociedade brasileira em torno do rádio, surgiu também a necessidade de alimentar esse canal com produtos musicais para além dos sucessos carnavalescos. Fora do período do carnaval, começou a crescer a veiculação de canções de ritmo mais lento que privilegiavam o tema do desencontro, contrário a euforia carnavalesca, que ficaram conhecidas como canções de “meio-de-ano” (Tatit, 2004, p. 97-98). Essas músicas, paulatinamente, ganharam terreno dos sambas carnavalescos, chegando, na década de 1940, à hegemonia, sob a forma de um novo estilo, o samba-canção. Um samba de temática mais passional, às vezes hibridizado de samba com formas hispânicas tais como o tango, a guarânia e o bolero. Esse ritmo foi o que dominou a preferência do público e chegou, na década de 1950, a se sobrepor aos demais estilos musicais, com exceção apenas dos baiões de Luiz Gonzaga (TATIT, 2004, p. 99).

No período pós-segunda guerra mundial, um movimento forte de difusão da sonoridade do jazz americano verificou-se pelo mundo, principalmente através do cinema. Na esteira da influência de um projeto de “felicidade” originado no

sucesso material da sociedade norte-americana pós-guerra, alguns artistas brasileiros acabaram compondo peças com uma melodia mais requintada, harmonia refinada e letras contagiadas por esse otimismo dos norte-americanos (TATIT, 2004, p. 48).

Por outro lado, até o final da década de 1950, passou a ocorrer também certo desgaste do sucesso dos sambas passionais e da influência dançante do bolero. Paralelamente a isso, uma juventude, principalmente de universitários, aderiu a essas novas canções de samba inspiradas no jazz, surgindo o que se chamou de *bossa nova* (TINHORÃO, 2013, p. 182).

Capitaneada pelo jeito novo de interpretar do baiano João Gilberto, esse novo ritmo musical foi rapidamente acolhido por um público jovem da classe média carioca, gerando uma série de novos compositores que se destacaram na música popular da década subsequente, entre eles Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Esse novo jeito de compor se firmava em se opor aos sambas passionais em voga até então, a velha bossa. Para isso, era necessário criar um novo arranjo melódico, sem a necessidade das grandes inflexões dos intérpretes, ao mesmo tempo em que se neutralizavam os efeitos da batucada, eliminando a marca do tempo forte. Isso tudo acabou também retirando a vinculação entre música e dança, marcas do samba e também do bolero (TATIT, 2004, p. 49).

Além disso, como ressalta Rui Castro (2001), ao contrário das canções belas, mas noturnas e tristes, da geração dor-de-cotovelo da velha bossa, as letras da bossa nova nasceram voltadas para o mar e para o sol. Influenciadas por uma geração de emergentes (Menescal, Bôscoli, Luizinho Eça, Nara Leão), artistas que frequentavam as areias de Copacabana, a maioria das canções eram solares e cantavam o mar, o céu azul, o verão e a felicidade do amor (CASTRO, 2001, p. 71-73).

O que, para o pesquisador e historiador José Ramos Tinhorão (1998, p. 307-313), indicou que a bossa nova produziu um tipo de canção alienada das questões reais do país, submetida à influência americana e que contribuiu negativamente com a perda dos valores culturais contidos na tradição do samba como música genuína do povo brasileiro.

No entanto, para o pesquisador da canção brasileira Luiz Tatit (2004, p. 50-51), a bossa nova, com João Gilberto, “decantou” as diversas influências (o samba-canção, o jazz, a música clássica) que a engendraram, retirando-lhe todo

excesso e executando uma “triagem” que a fez atingir uma espécie de “grau zero” (no sentido empregado por Barthes para a neutralização de estilos literários) da música brasileira, contribuindo positivamente para o que viria a seguir.

Controvérsias a parte, a década de 1960 foi um caldeirão em ebulição para a música popular brasileira. A bossa nova continuou produzindo belos exemplares, principalmente através do piano do maestro Tom Jobim e da alta poesia das letras de Vinícius de Moraes⁹. Obteve ainda frutos internacionais, gerados a partir da apresentação dos artistas desse movimento no Carnegie Hall, em Nova York. O que fez, inclusive, com que as grandes estrelas, Tom e João Gilberto se mudassem para os Estados Unidos. Outro desses frutos foi o LP “Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim” gravado em 1967¹⁰ (TATIT, 2004, p. 101).

O golpe militar de 1964 fez a energia de uma parte da juventude se canalizar para a resistência e o engajamento, o que trouxe à carga um repertório mais voltado para a reflexão sobre as condições políticas do país. Nara Leão, a musa da bossa nova, se alia a Zé Kéti e João do Vale no show Opinião, em dezembro de 1964, num ato de resistência à opressão do novo regime (Tatit, 2004, p. 52). Esse fenômeno, que ficou conhecido como “canção de protesto”, culminou com Geraldo Vandré apresentando, em 1968, às vésperas da decretação do Ato Institucional 5 (AI5), uma canção que se tornou símbolo do engajamento contra a ditadura¹¹. Hino do movimento estudantil e predileta da plateia do festival, *Pra não dizer que não falei das flores* causou ainda mais furor por ter sido vencida pela canção *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque (SEVERIANO, 2013, p. 354-355).

O advento da televisão trouxe mudanças na vida cultural do país e também afetou o contato do brasileiro com a música popular. Apesar de ter sua primeira transmissão veiculada ainda em 1950, a TV brasileira só decolou mesmo a partir de 1960, quando o preço dos aparelhos se tornou mais acessível, e o número de emissoras aumentou (SEVERIANO, 2013, p. 346-347).

⁹ Segundo Severiano (2013, p. 335), como parceiros Tom e Vinícius realizaram trabalhos por sete anos até 1962, seguindo, porém, suas frutíferas carreiras com outros parceiros a partir daí.

¹⁰ Severiano (2013, p. 342) destaca ainda que, em 1990, já 7 canções de Tom Jobim superavam a casa de 1 milhão de execuções nos Estados Unidos, cifra que, em termos de composições de estrangeiros, só era superada pelos Beatles, com 12 canções.

¹¹ Segundo Vilarino (1999, p. 80-82) a canção de Vandré foi recolhida pelo Estado e considerada pelo general Luís de França Oliveira “atentadora à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita”.

Com a nova possibilidade audiovisual contagiando a população, a partir de meados da década de 1960, diversos programas musicais foram responsáveis por renovar as experiências dos brasileiros e produzir novas estrelas da música popular. É o caso de grandes intérpretes como Elis Regina e Jair Rodrigues que comandavam o programa “O Fino da Bossa” na TV Record. Trazendo de volta a canção popular dos registros mais tradicionais, como o samba autêntico e tudo mais que fosse popular em termos de representação da canção nacional (inclusive as canções de protesto), eles acabaram como signatários da sigla MPB (Música Popular Brasileira) (TATIT, 2004, p. 53).

O novo veículo de comunicação daria espaço também a outros grupos de artistas. Para atender a ala mais jovem, contaminada pelo sucesso do grupo inglês The Beatles, a Record criou o programa chamado “Jovem Guarda”. Comandado por Roberto Carlos, esse programa se destinava a divulgar o novo ritmo que, por aqui, ficou conhecido como iê-iê-iê (TATIT, 2004, p. 53).

Outro fenômeno da canção popular na década de 1960, que se viu amplificado pelas transmissões televisivas, foram os festivais de música organizados principalmente pela TV Record, em São Paulo, e pela TV Globo, no Rio. O primeiro deles a se tornar sucesso foi o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, realizado entre março e abril de 1965, pela TV Excelsior do Rio e de São Paulo, cuja canção vencedora, *Arrastão*, consagrou os compositores Edu Lobo e Vinícius de Moraes, bem como sua intérprete, a cantora Elis Regina (SEVERIANO, 2013, p. 347).

Apesar de ocorrer até 1972, a era dos festivais, iniciada em 1965, atingiu seu auge em 1967. Nesse período, uma sequência de grandes festivais levou o público a conhecer alguns dos que seriam os grandes artistas da canção popular brasileira nas próximas décadas. Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Rita Lee, Gal Costa, Milton Nascimento, Joyce, entre outros disputavam a admiração e torcida do público. Também grandes canções lançadas nesses festivais como *A banda e Roda viva*, de Chico Buarque, *Alegria, alegria* e *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim, *Divino Maravilhoso*, de Caetano e Gil, *São São Paulo, meu amor*, de Tom Zé, *Travessia*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, seriam marcos na música popular brasileira (SEVERIANO, 2013, p. 347-356).

Outro fenômeno musical engendrado pela época dos grandes festivais foi o movimento denominado Tropicalismo. Esse movimento poético-musical, encabeçado pelos artistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, principalmente, mas do qual participavam também Tom Zé, Gal Costa, o grupo Os Mutantes (Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias), Torquato Neto e Capinam, além dos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen, caracterizou-se pelo experimentalismo e pela mistura.

O germen dessa corrente cultural já podia ser observado nas últimas apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil nos festivais. Em suas canções, predominava a mistura de várias vertentes da música brasileira, inclusive o que era considerado brega, misturado a influências da música pop internacional, principalmente Beatles, e à utilização de instrumentos eletrônicos.

Adotando, nos festivais e nos shows, performances visuais, inclusive roupas, fora do padrão estético a que o público estava acostumado, os tropicalistas desagradavam tanto às plateias quanto ao regime militar. No âmbito dos festivais, isso culminou no famoso discurso de Caetano durante o festival internacional da canção de 1968, em que foi classificada, para o desgosto do público, sua canção *É proibido proibir*. Durante a apresentação da canção, Caetano e o grupo Os Mutantes vestiam roupas confeccionadas de plástico brilhante e colorido, e, além disso, entrava em cena um hippie norte-americano falando coisas incompreensíveis; diante disso, a plateia respondeu com vaias, ovos e tomates (WORMS, 2002, p. 101). Na cena das vésperas do endurecimento da situação do país, isto é, da promulgação do AI5, porém, um dos shows desses artistas fez gerar um falso boato sobre estarem fazendo paródia do hino nacional, o que levou Caetano Veloso e Gilberto Gil à prisão e posterior exílio forçado (WORMS, 2002, p. 105).

Com isso, o movimento ficou em evidência apenas de setembro de 1967 a dezembro de 1968. Devido ao afastamento de seus principais mentores, o tropicalismo não teve mais tanta visibilidade. Mas deixou influência na canção popular que viria depois, principalmente na aceitação da assimilação de ritmos estrangeiros e na abertura da possibilidade de mistura de estilos musicais (TATIT, 2004, p. 59).

A década de 1970 foi marcada pelo endurecimento do regime militar que, com a instauração do AI-5, instalou um sistema de censura mais rígido ainda,

principalmente sobre a canção popular, um fenômeno tão em evidência no país depois da efervescência dos anos 1960. Houve ainda o aparecimento de novos nomes que ficaram conhecidos como “geração do sufoco”: Alceu Valença, Djavan, João Bosco, Fagner, Tim Maia. Nessa época, ocorreu também o crescimento da música regional, com o surgimento de novos grupos como: Novos Baianos que atingiram grande sucesso com o LP *Acabou Chorare*, no qual misturam samba, choro e pop-rock; Kleiton e Cleidir, dupla gaúcha de música regional mesclada com pop-rock; e os mineiros do Clube da Esquina (Fernando Brant, Ronaldo Bastos, Márcio Borges, Lô Borges, Toninho Horta, Beto Guedes, Nelson Ângelo, Flávio Venturini, Tavito, Tavinho Moura e Milton Nascimento) (SEVERIANO, 2013, p. 420-425).

Outro fenômeno que merece destaque nos anos 1970 foi o grande número de artistas mulheres que alcançaram sucesso, inclusive como compositoras, o que será tratado com mais detalhes no segundo capítulo deste trabalho, por causa da relevância desse tema para nosso estudo sobre algumas compositoras brasileiras.

Sobre os anos 1980, é importante destacar o crescimento do rock nacional, movimento que ficou conhecido como BRock. Em meio à crise financeira do país, as grandes empresas da música resolveram apostar no estilo que funcionava nos Estados Unidos e que influenciava alguns grupos de jovens brasileiros que produziam rock com tonalidade própria (TATIT, 2004, p. 61).

Eventos cariocas como o Circo Voador (1982) e o primeiro festival Rock in Rio (1985) foram espaços importantes para divulgação de novas bandas e consolidação das que já eram mais conhecidas. Segundo Severiano (2013, p. 437), nove bandas representam o melhor da produção do BRock dessa época: Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii.

Outro movimento de destaque na década de 1980 foi o neossertanejo, ou pop sertanejo, um estilo derivado da música sertaneja. Esse estilo que, durante a década de 1960, tinha ficado mais restrito ao público do interior por causa da efervescência dos festivais e da TV que jogava o holofote mais para a música do meio urbano, ao final da década de 1970, se vê diante de uma divisão entre artistas “tradicionalistas” e “modernizadores”. Estes últimos ganharam mais espaço e conquistaram novos públicos na esteira do sucesso de Léo Canhoto e

Robertinho, dupla que passou a incorporar elementos do rock e da folk music em suas canções. Desse movimento, surgiram várias outras duplas que atingiram grande sucesso de público como Chitãozinho e Xororó, que estouraram em 1982 com o pop-sertanejo *Fio de cabelo*, João Paulo e Daniel, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Roberta e Sula Miranda (SEVERIANO, 2013, p. 444-446).

Os últimos anos do século XX foram marcados por uma diversidade ainda maior de estilos musicais originados de diversas partes do país. No Rio de Janeiro, um tipo de samba, praticado nas rodas de música e dança dos subúrbios cariocas, o pagode, foi descoberto, em meados da década de 1980, por Beth Carvalho que apresentou as canções do grupo Fundo de Quintal para o grande público. Destacam-se, também, dessa geração os artistas, Zeca Pagodinho, Jovelina Pérola Negra, Almir Guineto, Arlindo Cruz, Jorge Aragão (SEVERIANO, 2013, p. 447-448).

Outro ritmo musical, nascido na Bahia, gerado a partir da música dos trios elétricos, foi o afro-pop, que ficou mais conhecido por axé-music. Três grandes cantoras projetaram-se nacionalmente a partir de sucessos desse estilo: Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes. Destas, a primeira chegou a reunir mais de 100 mil pessoas num show, no Vale do Anhangabaú, em 1993, após o sucesso do lançamento da canção *O canto da cidade*, título de seu segundo LP (SEVERIANO, 2013, p. 450).

Em São Paulo, firmou-se, nos anos 1980, um movimento de vanguarda, ligado ao músico paranaense Arrigo Barnabé, que se caracterizava pelo experimentalismo radical. Outros artistas desse movimento foram Itamar Assunção, os grupos Rumo, Premeditando o Breque e Língua de Trapo, bem como as cantoras Vânia Bastos, Eliete Negreiros, Ná Ozetti e Tetê Espíndola. Segundo Worms, o que unia, principalmente, esses artistas era o “selo independente”, isto é, a produção e distribuição dos discos feita sem uma grande gravadora (WORMS, 2002, p. 179).

Outro estilo que chegou ao Brasil na década de 1980 e que também se valeu muito do modo independente foi o rap. Esse é um fenômeno nascido nas ruas do Bronx de Nova York que se originou no seio de um movimento cultural de jovens negros e hispânicos que se sentiam excluídos cultural e economicamente na sociedade dos Estados Unidos (ROCHA, 2001, p. 87).

O rap trata principalmente de questões sociais relativas às periferias das grandes cidades e é um estilo musical que não teve, inicialmente, tanta penetração nos grandes meios de comunicação, mas vem ganhando força após o advento da internet. Segundo um dos mais famosos *rappers* brasileiros:

[O rap] é um jeito de se cantar muito próximo da fala, é a música sendo cantada em cima de uma batida [...] No princípio a única coisa que agente tinha era o boca-a-boca [...] com a chegada das redes sociais, hoje, elas são uma vitrine fundamental. A internet se tornou uma plataforma de distribuição do rap brasileiro, porque o rap não é uma música que toca no rádio, ele não é uma música que a televisão veicula, a grande maioria dos artistas não são de gravadoras grandes (EMICIDA, 2014).

A expansão do acesso a Internet e as novas possibilidades de divulgação e distribuição da produção mundial a partir do século XXI possibilitaram mudanças significativas na maneira de os artistas independentes produzirem, divulgarem e distribuírem seus trabalhos (Galletta, 2016, p. 42). Desde o fim do século XX, foram dados os primeiros passos dessa transição. Em 1999, por exemplo, o grupo de rap norte-americano Public Enemy, após romper com sua gravadora, disponibilizou seu novo álbum pela Internet, lançando o CD apenas meses depois (GALLETTA, 2016, p. 53).

Também no Brasil, os artistas puderam perceber a dimensão dessas alterações, conforme resume o músico e produtor Daniel Ganjaman em depoimento de 2012, realizado durante debate sobre produção independente organizado pela FUNARTE-SP (Fundação Nacional de Artes de São Paulo):

Nos últimos dez anos a gente teve uma mudança muito radical, pela forma como a Internet entrou na forma de se produzir música. [...] A forma de circulação de música ficou muito mais rápida. Antigamente, na nossa época, a gente tinha a fita-demo [...] a gente marcava show pelo correio, praticamente. Até interurbano era caro e inviável. Era tudo muito pelo correio. E hoje em dia com a Internet você marca show num dia de 'bate-bola de e-mails', em sei lá... Manaus! [...] Depois disso veio [...] algo que eu acho que tem uma importância muito grande nos dias de hoje, que é a coisa das redes sociais (GANJAMAN, Daniel, 2012 apud GALLETTA, 2016, p. 45).

Novos avanços tecnológicos ocorridos no século XXI têm transformado nossa relação com essa forma artística. A consolidação da rede internet, com a criação de novas formas de registrar arquivos sonoros, facilitou tanto o ingresso de novos artistas no meio musical, como o acesso do público às canções, devido à facilidade na disponibilização de músicas em novas mídias de formato digital. Conforme relatório da Federação Internacional da Indústria Fonográfica sobre o ano de 2015, pela primeira vez no Brasil, as vendas digitais (em que não precisamos do meio físico para ouvir a canção) superou a venda de música em meios físicos (CDs, LPs e DVDs)¹².

Ainda, em termos de seus estilos musicais e de seus protagonistas, compositores e cantores, houve, a partir das últimas décadas do século XX, o aparecimento de uma série de grandes nomes e de outros estilos musicais, mais passageiros ou mais duradouros. Outros ritmos como o funk carioca, o sertanejo universitário, o feminejo, a nova MPB, outros cantores, compositores, grupos e até uma geração de filhos dos grandes artistas da música popular compõem esse novo cenário da música popular do Brasil nas primeiras décadas do século XXI.

Segundo Tatit (2004, p. 241-242), isso se deu a partir da reabilitação de “dicções” que ficaram menos visibilizadas até a última década do século XX, quando a melhora da economia do país fez quebrar a hegemonia de alguns estilos musicais dominantes. Com o mercado fonográfico se ampliando e devido aos avanços tecnológicos, conseguiu-se uma maior permanência dos diversos estilos, ou “dicções”, da música popular em concomitância devido a uma força não mais baseada nos ditames de um mercado fonográfico restritivo, mas sim na “cumplicidade entre artistas e público” (TATIT, 2004, p. 241).

Como pudemos ter uma ideia, por esse panorama, a canção popular, depois desses mais de 200 anos de evolução, em que se configura como um fenômeno de grande mistura de ritmos e de acentos, sejam eles mais populares ou mais cultos, continua mantendo sua capacidade de produção criativa em voga, mesmo tendo presenciado tantas mudanças sociais e tecnológicas. Talvez, porque, como explica Wisnik:

¹² Conforme relatório da Federação Internacional da Indústria Fonográfica sobre o ano de 2015, cujo resumo está disponível em: www.abmi.com.br/website/arquivos/legislacao/mercadofonograficomundialebrasileiro.pdf, acesso em: 21/09/2017.

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio à qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora se deixe penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem se filia a seus padrões de filtagem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora se deixe permear por eles (WISNIK, 2004, p. 178).

Para subsidiar nossas análises, é preciso ainda compreender como a canção se constitui como um gênero discursivo sob a ótica da perspectiva dialógica do discurso, o que passamos a fazer na sequência.

2.2 A canção como gênero discursivo

Uma canção não é uma letra entoada. Uma canção é algo que ocorre entre o verbo e som, sem privilegiar nenhum deles. Ante uma canção de verdade, qualquer comentário crítico que separa letra e música parece patético. A canção não é um código composto pela junção de dois códigos primários, pois sua origem conjunta é anterior a essa divisão. A palavra cantada antecede a poesia falada ou escrita, a música instrumental, os frutos especializados do tempo do homem.

*Arnaldo Antunes*¹³

Do ponto de vista de sua história, para se tornar o que conhecemos hoje, um gênero tão diversificado, tanto em composições como em estilos musicais, a canção trilhou um caminho de mais de 200 anos, conforme já vimos no item anterior. Para compreendermos a canção popular sob a perspectiva dialógico-

¹³ Texto escrito para o *release* do disco “Canções”, de Péricles Cavalcanti, 1992 (ANTUNES, 2000, p. 54).

discursiva, pretendemos nos deter agora sobre as características que a distinguem como um gênero discursivo.

Considerando que a “forma típica de composição” da canção não é uma forma simples, para estudá-la é preciso, ao menos, observar o sincretismo que ocorre entre elementos musicais e elementos poéticos e verbais. Além disso, como assinala o cantor e compositor Arnaldo Antunes, o que esse gênero traz em sua constituição mais original é ser herança da palavra cantada, isto é, uma forma sincrética de palavra e melodia, possivelmente nascida antes mesmo de qualquer outra fabricação do homem derivadas da escrita e da música instrumental.

Mas, além de uma melodia e uma letra, como é mais conhecida, a forma do enunciado canção atual pode se estruturar também através do arranjo, dos efeitos sonoros dos diversos instrumentos musicais, bem como das tonalidades das vozes dos intérpretes.

Outra característica importante a ser considerada sobre a canção popular é que ela se distingue da canção folclórica. Segundo Tinhorão (2017, p. 100), enquanto esta vive da transmissão oral e de autoria desconhecida, aquela tem sua essência justamente na popularidade dos autores e no fato de ser divulgada por meios gráficos, inicialmente pelas partituras, depois através das gravações em discos, fitas, filmes e vídeos.

Tomando-a como produto sincrético, musical e verbal, no mundo real ela liga, numa ponta, um autor, popularmente conhecido como compositor, e, na outra ponta, o público destinatário, os ouvintes. Existe ainda uma terceira figura que estabelece uma espécie de ponte entre os dois primeiros – o intérprete – que pode ou não coincidir com o compositor. Também o compositor pode não ser único, muitas canções são frutos de parcerias: alguém faz melodia e outra pessoa faz a letra; ou um faz uma parte da letra já com a melodia, e outro faz outra; ou ambos a fazem em conjunto.

Segundo José Ramos Tinhorão (1998, p. 129), esse procedimento de autoria compartilhada, característico da canção popular, conhecido como “parceria” teve início após a era colonial, durante o processo de nacionalização que se instaura no Brasil no primeiro império. Resultado da união das letras de poetas eruditos com as melodias de músicos populares, essa nova forma de composição popular instaura-se nos espaços urbanos sob a égide do

nacionalismo e do romantismo, dando origem a um ritmo dançante que ficou conhecido como “modinha seresteira”.

Do ponto de vista discursivo, no entanto, mesmo na canção popular, o que se instaura no momento da enunciação cancional é uma situação enunciativa. Nessa situação, o autor do enunciado é aquele que o próprio enunciado deixa transparecer e não exatamente coincide com o autor real, ou seja, não necessariamente o “eu” que se pronuncia no enunciado da canção coincide com seu(s) autor(es). Como afirma Bakhtin:

Todo enunciado tem uma espécie de autor, que no próprio enunciado escutamos como o seu criador. Podemos não saber absolutamente nada sobre o autor real, como ele existe fora do enunciado. As formas dessa autoria real podem ser muito diversas. Uma obra qualquer pode ser produto de um trabalho de equipe, pode ser interpretada como trabalho hereditário de várias gerações, etc., e apesar de tudo, sentimos nela uma vontade criativa única, uma posição determinada diante da qual se pode reagir dialogicamente (BAKHTIN, 1997, p. 184).

Sendo assim, de certo modo, a canção popular, mesmo que tenha um ou vários autores, sob a perspectiva discursiva, apresenta, em seu enunciado, a figura representativa de um autor, cuja posição está nela expressa, garantindo responsividade a esse enunciado. Mesmo um samba-enredo que, por vezes, na prática, é composto por seis ou sete autores, em seu discurso cancional deixará transparecer para o ouvinte, no momento e no lugar da reprodução, apenas um autor, o *enunciador* que “não é mais o compositor, é uma imagem linguístico-musical formada a partir do que está sendo cantado” (CARETTA, 2013, p. 161).

A canção, em seu nível enunciativo, constitui uma conexão entre um *enunciador-cancionista* e um *enunciatário-ouvinte*, os quais se estabelecem num momento e lugar representados, em que assumirão o primeiro, o papel de um “eu” responsável pelo que é cantado, e o segundo, o papel de um “tu” (CARETTA, 2013, p. 159).

Para este estudo, em que consideramos os aspectos discursivos da canção popular, tomamos como referência a proposta de Caretta (2013) que, em seu “Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira”, postula ser a canção uma “amplificação de um ato de fala” (Caretta, 2013, p. 99). Tendo como base o conceito de Todorov, segundo o qual a constituição dos gêneros se faz a

partir de atos de fala, Caretta estabelece os princípios de sua hipótese de análise. Para ele, apesar de, na canção popular, o processo de amplificação ser diversificado e complexo, incluindo as etapas de composição, arranjo, interpretação, gravação e distribuição, pode-se estabelecer como foco a fase de composição, isto é, o momento em que o compositor converte o ato de fala em “ato de canto” (CARETTA, 2013, p. 102).

Nesse processo, de um lado, temos a “letra”, uma forma verbal que se aproxima da poesia, visto que segue seu formato de estrofes e versos com rimas e ritmo. De outro lado, há a melodia que impõem um ritmo diferente da fala ou da declamação. Segundo Caretta, o processo de amplificação é o que pode transformar uma fala em uma canção atribuindo-lhe, inclusive, uma nova finalidade:

Um ato de fala pode sofrer um processo de amplificação e transformar-se em canção, um gênero secundário da esfera artístico-musical. Para isso, o autor deve obedecer às coerções impostas pelo gênero na composição de seu enunciado, como a forma, os temas e os recursos expressivos, tanto linguísticos como musicais (CARETTA, 2013, p. 102).

Para Luiz Tatit (2012), o compositor de canção popular, ou *cancionista*, está mais para um malabarista. Isso porque a criação da canção popular requer um procedimento específico, diverso da composição de música erudita, por exemplo, já que muitos compositores populares nem são músicos, nem conhecem teoria musical. Para Tatit, isso se explica porque a canção popular vem da fala, mais especificamente do equilíbrio da entonação da fala na melodia:

Na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico da tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto. (TATIT, 2012, p. 9).

Além dos estudos de Caretta (2013), utilizaremos, neste trabalho, um conjunto de três conceitos propostos por Tatit (2012) que explicam as possibilidades de relação de sentido entre melodia e letra na canção popular.

Esse pesquisador propôs os conceitos de *figurativização*, *tematização* e *passionalização* com o intuito de explicar as possibilidades de relação de sentido entre melodia e letra na canção (TATIT, 2012, p. 20).

Nesses estudos, Luiz Tatit (2012) discorre, também, sobre o processo de composição, destacando a importância fundamental que a entoação da fala tem na canção popular. Segundo ele, a fala se transforma em canto por meio de um processo de estabilização das inflexões caóticas da fala:

Da fala ao canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética [...] As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas (TATIT, 2012, p. 15).

Segundo o autor, nesse processo, a vida traz os motivos para o elemento verbal das canções. Mas também os “estados de vida”, enunciação, paixão e decantação, são incorporados nesse movimento, o que vai influenciar na composição melódica que acompanha cada texto. A cada um desses tipos de entoação que fazem parte da estruturação da melodia/letra ele denomina respectivamente: *figurativização*, *passionalização* e *tematização*.

Segundo Tatit, o fenômeno da *figurativização* sugere ao ouvinte “cenas (ou) figuras entoativas”. Através desse processo, o ouvinte é levado a captar uma “voz que fala” na canção, é quando o cancionista denuncia sua presença na obra e se aproxima do ouvinte. Do ponto de vista entoativo, a presença de tonemas, inflexões da voz carregadas de significação, no final das frases, é um modo de *figurativização*. E, do ponto de vista linguístico, um elemento que denuncia esse fenômeno é o uso dos dêiticos, pronomes, vocativos, demonstrativos, advérbios, imperativos, cujo papel é “lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 2012, p. 21).

Tatit destaca que é possível entender, através do conceito de *figurativização*, por exemplo, as canções lúdicas do samba, as polêmicas em forma de canção, as canções cartas, as canções-diálogos. Segundo Marcelo Segreto (2015), pesquisador do rap, no processo de *figurativização*, encontra-se também o equilíbrio desse estilo musical:

A presença da fala no rap é algo extremamente evidente para o ouvinte, sendo a principal característica do gênero. A figurativização é tão marcante que é praticamente impossível encontrarmos uma canção que não possua, além do usual canto falado mais estabilizado ritmicamente, inserções de falas diretas sem qualquer tipo de musicalização (SEGRETO, 2015, p. 17).

Tatit chama de *passionalização* o processo em que o autor se utiliza da continuidade melódica obtida através do prolongamento das vogais e também da ampliação das oscilações da tessitura (Tatit, 2012, p. 22). O efeito da *passionalização* na canção, com o alongamento das vogais e aumento da lentidão da melodia, é a expressão, com maior ênfase, dos estados de paixão, como se observa nos samba-canção e boleros, por exemplo (TATIT, 2012, p. 23).

A *tematização*, por outro lado, é o processo no qual o autor prioriza os “ataques consonantais” e a reincidência temática. Segundo Tatit (2012, p. 23), esse processo favorece a descrição de personagens, objetos ou valores, propiciando a “materialização de uma ideia”.

Tais conceitos, *figurativização*, *passionalização*, *tematização*, serão utilizados em nossas análises de maneira acessória, visto que o principal foco deste trabalho é a análise dialógico-discursiva das canções selecionadas.

Retomando nossa perspectiva da canção como gênero discursivo. Quando se diz que a canção é um gênero secundário da esfera artístico-musical, isso implica que, pela ótica do Círculo de Bakhtin, esse gênero discursivo, assim como os gêneros da esfera literária (o romance, a poesia, etc.) se valem de gêneros primários (comunicações mais simples do dia a dia, como diálogos, pedidos, cartas) para criar um discurso mais elaborado com finalidades de imprimir-lhe elementos criativos que lhe ampliem o sentido.

A canção *Feminina*, de Joyce Moreno, por exemplo, reproduz um diálogo entre filha e mãe sobre a pergunta tema da canção: o que é ser feminina?

Ô mãe, me explica, me ensina
me diz, o que é feminina?
Não é no cabelo ou no denço ou no olhar
é ser menina por todo lugar
Ô mãe, então me ilumina
me diz, como é que termina?
Termina na hora de recomeçar
dobra uma esquina, no mesmo lugar

Costura o fio da vida só pra poder cortar
depois se larga no mundo
pra nunca mais voltar

Ô mãe ...

Prepara e bota na mesa com todo o paladar
depois acende outro fogo
deixa tudo queimar

Ô mãe ...

e esse mistério estará sempre lá
feminina, menina, por todo lugar¹⁴

O vocativo “Ô mãe” que abre a canção, e também o refrão, evidencia o que Tatit (2012) diz sobre a canção vir da fala, ou seja, ela nasce do malabarismo do cancionista que, trazendo a dicção oral da fala para o canto, vai produzindo esse equilíbrio entre letra e melodia que é a canção popular.

As inflexões da língua falada surgem, também, nessa canção, através da conjugação da letra cantada numa melodia que alterna ora a dicção da pergunta da filha, ora a dicção da resposta da mãe. E assim a canção, num jogo infantil que “termina na hora de recomeçar”, não tem resposta para a pergunta inicial (O que é feminina?), pois “o mistério estará sempre lá”, visto que “feminina”, uma palavra que caracteriza uma mulher já adulta, contém em seu bojo, com pequena variação fonética, a palavra que lembra a infância: fe-menina.

Vejamos outro exemplo, a canção *Vê se me esquece*, com letra de Alice Ruiz e melodia de Itamar Assunção:

Já que você não aparece,
venho por meio desta
devolver teu faroeste,
o teu papel de seda,
a tua meia bege,
tome também teu book,
leve teu ultraleve
carteira de saúde,
tua receita de quibe,
de quiabo, de quibebe,
do diabo que te carregue,
te carregue, te carregue
teu truque sujo, teu hálito,
teu flerte, tua prancha de surf,
tua idéia sem verve,

¹⁴ MORENO (1980).

que nada disso me serve
 Já que você não merece,
 devolva minhas preces,
 meu canto, meu amor,
 meu tempo, por favor,
 e minha alegria que,
 naquele dia,
 só te emprestei por uns dias
 e é tudo que me pertence

PS: Já que você foi embora por que não desaparece?¹⁵

Percebemos – a partir do segundo verso, pela expressão "venho por meio desta" – que, apesar de ser uma letra de canção, nela foi utilizada uma forma linguística típica epistolar (nota-se ainda ao final, a expressão "PS:" *post scriptum*, também característica da carta). Como vimos, por ser um gênero discursivo secundário, a canção popular se vale de gêneros simples da comunicação cotidiana para criar efeitos criativos.

Como aponta Bakhtin (2016, p. 52), o gênero discursivo, como uma forma típica do enunciado (e não da língua), inclui uma forma de expressão que lhe é inerente. Com isso, ao escolhermos uma palavra, não a escolhemos por sua forma neutra, componente do sistema do léxico, mas sim de outros enunciados assemelhados ao nosso por causa do tema, da composição, do estilo.

No caso desta canção que acabamos de observar, o cancionista se utiliza de um gênero primário tipicamente escrito, a carta, para dar um cunho humorístico ao recado do fim de relacionamento amoroso e, também, para enfatizar a ausência do parceiro. Ao incorporar a carta, não como tema da canção, mas em seu próprio formato de composição genérica, a canção de Alice Ruiz dialoga com os enunciados de cartas de amor e de despedida que já foram concretizados, aplicando-lhes novas tonalidades dialógicas.

Em virtude de a comunicação discursiva, seja nos gêneros primários ou nos secundários, se constituir, fundamentalmente, através da incorporação de relações dialógicas com os diversos enunciados sociais que a precedem e, sendo a canção popular um desses enunciados concretos, ela também se constitui de tais relações. É do que trataremos mais detalhadamente a seguir.

¹⁵ Canção gravada no LP "Bicho de sete cabeças" Vol 2, por Itamar Assumpção & As Orquídeas do Brasil, em 1993. Letra no site oficial da compositora Alice Ruiz: http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/discografia/bicho2/ve_se_me_esquece.htm, acesso: 07/06/2018.

2.3 Relações dialógicas na canção

Como vimos no início deste capítulo, para os teóricos do Círculo, a linguagem não é apenas um processo interativo entre indivíduos, ela se baseia numa rede de interações discursivas que produz o diálogo entre enunciados emitidos numa determinada realidade social. Por isso, a perspectiva desses estudos se baseia no *dialogismo* como fator que movimenta a comunicação discursiva.

A característica dialógica da linguagem implica que todo enunciado concreto se torne um elo na cadeia discursiva de uma determinada esfera de atividade. Mas também pressupõem que cada indivíduo assuma uma posição ativa responsiva diante dos enunciados a que se expõem.

Sendo a canção um enunciado concreto, sob a perspectiva dialógica, ela também se constitui em um elo da cadeia discursiva. E, sob esse ponto de vista, alimenta e é alimentada pela rede discursiva, tanto dentro da própria esfera artístico-musical, como fora dela. Isso se dá porque o compositor e o ouvinte terão uma posição responsiva ativa, o primeiro quando compõe, e o segundo quando escuta uma canção, mesmo que não seja pela primeira vez.

Segundo Bakhtin (2016), o enunciado discursivo é um evento único em cada situação enunciativa. Mesmo em se tratando de uma repetição da audição, ou a releitura de um texto, cada novo evento desses faz nascer uma nova situação de enunciação, que é única:

A reprodução do texto pelo sujeito (a retomada dele, a repetição da leitura, uma nova execução, uma citação) é um acontecimento novo e singular na vida do texto, o novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2016, p. 76).

Para o círculo de Bakhtin, mesmo em gêneros que não são da esfera da comunicação direta entre um ou mais interlocutores, todo enunciado se constrói sob a perspectiva de uma reação-resposta, mesmo que esta seja uma “compreensão ativamente responsiva silenciosa” (Bakhtin, 2016, p. 29). No caso dos gêneros da esfera artística, em que se inclui a canção, essa resposta

se traduz na audição do ouvinte, com uma compreensão ativa responsiva potencial; e, no discurso do artista, como resultado da incorporação de diversas vozes em seu diálogo social.

A responsividade, que confere a característica dialógica aos discursos, é um fator de grande produtividade na canção popular (Caretta, 2013). O processo de formação do cancionário popular brasileiro engendra uma cadeia discursiva em que uma canção alimenta a outra:

[...] o dialogismo na canção popular é, ao mesmo tempo, constitutivo, visto que o discurso da canção se constitui na relação com outras canções; e constituinte, na medida em que alimenta a cadeia enunciativa da própria esfera (CARETTA, 2013, p. 67).

É possível verificar, segundo Caretta (2013, p. 68-69), esse importante processo constituinte da canção popular desde o início de sua formação. O autor exemplifica com o caso da canção *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, feita para o carnaval de 1909, cujos versos citam a marchinha *Ó abre-alas* de Chiquinha Gonzaga:

Quem vem de lá
Bela laiá
Ó abre alas
Que eu quero passar
Sou Democrata
Águia de Prata
Vem cá, mulata
Que me faz chorar¹⁶

Nessa perspectiva, uma canção pode tanto participar de diálogos discursivos dentro de sua própria esfera de atividade, quanto de diálogos com discursos de outras esferas. O primeiro fenômeno, Caretta denomina de *intradialogismo* e, o segundo, de *interdialogismo* (CARETTA, 2013, p. 67).

Esses processos podem ocorrer, também, tanto no nível intertextual, quando acontece a incorporação de excertos de outros textos ou outras canções (podendo ser através de citação, alusão, estilização), como no nível interdiscursivo, pela incorporação de características discursivas tais como gênero, estilo, avaliação social, interação enunciativa, etc. (CARETTA, 2013, p. 68).

¹⁶ CARETTA (2013, p. 68-69).

O *intradialogismo* é um processo recorrente na produção da canção popular, ocorrendo, principalmente, em sua dimensão linguística, mas podendo, eventualmente, incorporar também texto e melodia (CARETTA, 2013, p. 71).

É o caso da canção *Arrombou a Festa*, de Rita Lee e Paulo Coelho, de 1976¹⁷, uma crítica da cena da música popular brasileira dessa década. Para compor esse discurso, várias outras canções são citadas, sendo que alguns dos trechos citados são cantados em suas próprias melodias originais, os quais vão sendo encaixados na melodia da canção de Lee e Coelho, criando um efeito humorístico. Como podemos observar, por exemplo, nos versos finais da canção:

[...]

Olha que coisa mais linda, mais cheia de

Música Popular

Mamãe, eu quero

Mamãe, eu quero

Mamãe, eu quero

Música Popular Brasileira!

Pega, mata e come!¹⁸

Além disso, tanto o título (*Arrobou a festa*), como os versos “Dez anos e Roberto não mudou de profissão / Na festa de arromba ainda está com seu carrão” (Lee, 1976) fazem alusão a uma canção de 1965, de Erasmo e Roberto Carlos chamada *Festa de Arromba*¹⁹. Essa canção, típica do estilo iê-iê-iê, descrevia, em tom eufórico, uma grande festa, em que se encontravam vários ídolos do movimento Jovem Guarda a que pertenciam os autores.

Enquanto a canção de 1965 descreve uma festa em que os ídolos da Jovem Guarda são apresentados como a nova sensação da cena musical de sua época, isto é, expressando uma avaliação positiva e eufórica desses artistas, *Arrombou a festa* traz uma visão crítica e irônica do cenário de dez anos passados do iê-iê-iê de Erasmo e Roberto, evidenciando uma avaliação negativa

¹⁷ LEE (1976). Disponível para audição em: <http://youtu.be/i9Fg1dreV6E> (acesso: 07/06/2018).

¹⁸ Os trechos destacados em negrito são cantados na melodia original das canções citadas, respectivamente: *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), *Mamãe eu quero* (Vicente Paiva e Jararaca), *Carcará* (José Cândido e João do Vale) e os versos destacados em itálico voltam à melodia de *Arrombou a festa*, de Rita Lee e Paulo Coelho.

¹⁹ CARLOS (1965). Disponível para audição em: http://youtu.be/K_z6im3rOm4 (acesso: 07/06/2018).

das principais figuras e da música popular da década de 1970, visto que não trouxeram novidades para a música popular brasileira, que era tão rica até a década de 1960:

Ai, ai, meu Deus
 O que foi que aconteceu
 Com a música popular brasileira?
 Todos falam sério
 Todos eles levam a sério
 Mas esse sério me parece brincadeira

Benito lá de Paula com o amigo Charlie Brown
 Revive em nosso tempo o velho e chato Simonal
 Martinho vem da Vila lá do fundo do quintal
 Tornando diferente aquela coisa sempre igual
 Um tal de Raul Seixas vem de disco voador
 E Gil vai refazendo seu xodó com muito amor
 Dez anos e Roberto não mudou de profissão
 Na festa de arromba ainda está com seu carrão
 [...] ²⁰

O rock de Lee e Coelho se utiliza, além do processo de intertextualidade contido nas citações de trechos de outras canções, da interdiscursividade com outra canção para construir seu discurso. Segundo Caretta (2013, p. 74-75), a interdiscursividade pode ocorrer quando canções expressam avaliações axiológicas sobre um mesmo tema, podendo um discurso confirmar o outro, o que gera uma *relação contratual*, ou um discurso refutar o outro, o que vai configurar uma *relação polêmica*, que é o caso das duas canções aqui citadas, *Festa de Arromba e Arrombou a Festa*.

Além do intradialogismo, as relações dialógicas podem se constituir através da relação com discursos de outras esferas, isto é, relações *interdialógicas*, e que também são comuns na canção popular brasileira:

As relações interdialógicas do discurso da canção com a esfera do cotidiano são bastante produtivas, pois é nela que muitas vezes, os compositores buscam os elementos para a produção dos enunciados – temas, expressões, entonações etc. (CARETTA, 2013, p. 90-91).

²⁰ LEE (1976). Disponível para audição em: <http://youtu.be/i9Fg1dreV6E> (acesso: 07/06/2018).

Um exemplo disso é a canção *Amor e sexo*, letra de Rita Lee, lançada no álbum “Balacobaco” de 2003. Segundo a própria compositora, a leitura de um texto do cineasta e jornalista Arnaldo Jabor foi o que lhe inspirou a canção:

Li um artigo do Arnaldo Jabor falando sobre as diferenças entre o amor e o sexo e imediatamente entrei em contato pedindo permissão para musicar o texto, acrescentando algumas rimas aqui e acolá, e assim nasceu “Amor e sexo”, que emplacou nas rádios e nos deu um disco de ouro (LEE, 2016, p. 255).

Em outro caso, o compositor da canção, que ficou famosa na voz de Ney Matogrosso em 1981, *Homem com H*, Antônio Barros, afirma ter se inspirado numa cena de telenovela para compor essa canção. Segundo o compositor²¹, ele estava assistindo a novela “O bem-amado”, quando Zeca Diabo, um matador aposentado representado por Lima Duarte, ao ser questionado pelo prefeito se sentia medo, respondeu: “Eu nunca vi rastro de cobra nem couro de lobisomem, eu sou é homem”. Segundo Antônio Barros, essa cena lhe inspirou os versos iniciais da canção *Homem com H*:

Nunca vi rastro de cobra
 Nem couro de “lobisome”
 Se correr o bicho pega
 Se ficar o bicho come
 Porque eu sou é homi
 Porque eu sou é homi
 Menina eu sou é homi
 Menina eu sou é homi
 E como sou!²²

A canção popular também se alimenta, desde seu início e até hoje, de temas que estão circulando pela sociedade. É o caso do primeiro samba, *Pelo telefone*, gravado em 1917. Segundo Worms (2002, p. 20), a canção expõe, com ironia, fato ocorrido no Rio de Janeiro, em que o novo chefe de polícia, Aurelino Leal, havia determinado que policiais telefonassem para supostos locais de jogos de azar, avisando que haveria fiscalização:

O chefe da polícia

²¹ Em entrevista concedida ao site de notícias G1 em 13/06/2017, disponível em: <https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/apos-ney-matogrosso-artista-do-df-e-nova-aposta-do-autor-do-hit-homem-com-h.ghtml>, acesso em: 14/11/2017.

²² FAOUR (2008, p. 401-402).

Pelo telefone
Mandou avisar
Que na Carioca
tem uma roleta
Para se jogar²³

Em outro exemplo mais recente, a canção *Pela internet* (1997) de Gilberto Gil, também se apropria de um tema do cotidiano, o advento da rede internet, para elaborar seu discurso. Termos como *web site*, *home page*, *gigabytes*, *e-mail*, *hot-link*, *hacker*, que, a partir da década de 1990, passaram a fazer parte do dia a dia das pessoas devido à popularização da rede mundial de computadores, são utilizados na canção que vai brincando com a expressão “navegar” na rede (WORMS, 2002, p. 180).

Além do *interdialogismo* com o tema do advento da internet, a canção de Gilberto Gil, *Pela internet* apresenta, ainda, uma relação *intradialógica*, com o primeiro samba gravado no país, *Pelo telefone*. Isso se dá tanto no paralelismo entre o título das canções, como nos últimos versos da canção de Gil, em que se configura uma alusão à letra e uma citação da própria melodia de *Pelo telefone*:

[...]
Eu quero entrar na rede pra contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na Praça Onze tem um videopôquer para se jogar²⁴

Atualizando os versos do antigo samba (o telefone vira celular, e a roleta vira videopôquer), a canção de Gil demonstra a vitalidade do gênero canção popular que, durante o século XX, apesar de tantas transformações ocorridas, continua a se renovar, alimentando-se tanto dos novos discursos sociais, o *interdialogismo*, quanto das canções que fizeram sua história e sua tradição, o *intradialogismo*.

São precisamente esses conceitos, *interdialogismo* e *intradialogismo*, processos que alimentam de forma tão produtiva a canção popular, que utilizaremos de forma contundente no próximo capítulo, no qual estudaremos o discurso cancional de algumas compositoras do século XXI, a fim de verificar como são constituídos perante a tradição da canção popular do século XX.

²³ WORMS (2002, p. 20).

²⁴ GIL (1997).

Capítulo II – Compositoras e o feminino na canção popular

Este capítulo tem como objetivo realizar a análise das canções selecionadas como *corpus* desta pesquisa na busca de compreender como algumas compositoras brasileiras do início do século XXI constroem, em suas canções, o discurso sobre o universo feminino e como se dão as relações dialógicas nessa constituição discursiva.

Antes de iniciarmos as análises, apresentaremos uma contextualização da participação da mulher na canção popular brasileira, com destaque para a trajetória das compositoras nesse meio. Além disso, exibiremos um breve panorama a respeito de como o tema do universo feminino foi tratado no cancioneiro popular do Brasil durante o século XX.

Para realizar as análises, separamos as canções do corpus em dois grupos. No item *A nova “mulher de verdade”* deste capítulo, nosso estudo se dedicará a verificar, num grupo de três canções, a construção do discurso cancional, principalmente, mas não somente, na relação dialógica com o discurso de outras canções, isto é, as relações *intradialógicas*.

Em seguida, no item *Recantando contos de fadas*, estudaremos outras duas canções, em que analisaremos prioritariamente as relações dialógicas que se verificam no interdiscurso com o gênero contos de fadas, ou seja, no *interdialogismo* com a esfera literária.

1. A mulher na canção

Como vimos no item *A análise dialógico-discursiva da canção* do capítulo anterior, do ponto de vista histórico-social, a canção é um fenômeno que se consolidou, no século XX, como uma expressão cultural importante em nosso país. Através dela, artistas de diversos grupos sociais se expressam sobre variados assuntos, fazendo com que o país tenha hoje um imenso acervo de canções que abarcam também uma grande riqueza de estilos musicais.

Entretanto, apesar da diversidade de grupos sociais a que pertencem os compositores responsáveis pelo legado cancional brasileiro do século XX, não houve uma participação equilibrada das mulheres, nem no que diz respeito aos

temas tratados, nem no que tange à participação delas como elaboradoras desses temas, ou seja, como compositoras. Segundo Jorge Marques, em sua obra “Finas flores: Mulheres letristas na canção brasileira”, a formação eminentemente patriarcal da nação brasileira contribuiu negativamente para essa situação:

Em termos numéricos, as mulheres sempre tiveram participação menor enquanto produtoras de canções no meio musical brasileiro. Tal fato tem, entre outras causas, os preconceitos seculares que estigmatizam aquelas que ousavam desvirtuar as regras impostas pelo patriarcado (MARQUES, 2015, p.28).

Uma das primeiras mulheres a desafiar esses preconceitos e ousar participar do mundo da música popular foi Francisca Edwiges Neves Gonzaga (1847-1945). Apesar da origem humilde da mãe, a mestiça Rosa Maria de Lima, Chiquinha Gonzaga, como ficou conhecida, era filha de um tenente do exército que, apesar de não ser casado com sua mãe, reconheceu sua paternidade e deu-lhe uma educação formal. Com isso, ela aprendeu a ler, escrever, falar línguas estrangeiras e tocar piano, o que era proporcionado apenas às meninas das famílias abastadas da época.

Essa educação e os bons contatos do pai proporcionaram a Chiquinha, aos 16 anos de idade, o casamento com Jacinto Ribeiro do Amaral, um rapaz rico, herdeiro dos negócios de seu pai. O problema era que a inclinação musical da moça entrava em choque com as expectativas que se tinha para uma mulher casada de sua época. Para uma jovem geniosa que adorava o piano e que tinha feito a primeira composição aos 11 anos, ficava difícil se dedicar ao lar como se esperava de uma boa esposa nos meados do século XIX.

Num ato de rebeldia para esses tempos, após cinco anos de casamento e já com três filhos, Chiquinha abandona o lar, levando apenas o filho mais velho. Daí por diante, ela vive uma vida completamente diferente do que apregoavam as convenções sociais de sua época. Do ponto de vista pessoal, sofreu imensos preconceitos e rejeições, inclusive por parte do próprio pai que nunca aceitou seu novo estilo de vida. Do ponto de vista profissional, não foi diferente, visto que ela foi viver de seu próprio trabalho e, ainda mais, ousou viver de música popular, num período em que isso era absolutamente inaceitável para uma mulher.

No início, trabalhando como pianista, em bares e restaurantes, depois, com ajuda de amigos do meio musical, passa a compor e vender suas próprias músicas. Como compositora, consagrou-se, definitivamente, alcançando sucesso de crítica e público, através de suas partituras para peças teatrais. Além disso, como maestrina, foi a primeira mulher a reger no teatro.

Compondo até 1933, deixou mais de 300 composições, das quais se destacam: *Atraente*, *Ó abre alas!*, *Lua Branca*, *Corta-jaca*. Sua música, para além da popularidade, é marcada pela brasilidade que impôs às suas composições, fazendo da mistura da influência estrangeira com ritmos nacionais canções alegres que desafiavam os preconceitos à música popular da época (MARQUES, 2015, p. 32).

Um bom exemplo disso foi um famoso discurso de Rui Barbosa, na tribuna do senado, sobre uma cerimônia ocorrida no Palácio do Catete, em outubro de 1914. O senador oposicionista, ao exprimir sua indignação perante a presença da música das camadas populares numa recepção oficial, não poupou críticas à canção *Corta-Jaca*, de Chiquinha Gonzaga, que tinha sido interpretada ao violão pela primeira-dama:

Mas o corta-jaca, [...] que vem a ser ele, Senhor Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras de música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria! (BARBOSA, Rui, 1914 apud SEVERIANO, 2013, p. 45).

Mesmo com todo o sucesso alcançado por Chiquinha Gonzaga no começo do século XX, demoraria ainda para que as mulheres tivessem participação efetiva como compositoras na vida musical do país. As décadas de 1940 e 1950 contaram com alguns nomes como Bidu Reis e Dora Lopes que participaram da época de ouro do rádio. Mais conhecidas como cantoras, essas artistas também compuseram diversas canções dentro do estilo próprio dessa época, o samba-canção. Uma delas, chamada *Quatro histórias diferentes*, pode, inclusive, representar a primeira parceria feminina da história da canção popular brasileira (MARQUES, 2015, p. 37).

Duas importantes compositoras que se destacaram a partir da década de 1950 foram Dolores Duran e Maysa. Artistas que têm em comum a temática intimista e sentimental de suas canções participaram de um processo de renovação da canção popular precursor do movimento da bossa nova, além de se distinguirem por imprimirem personalidade própria a seus trabalhos:

Tematizando, prioritariamente, o mundo interior do indivíduo, seus desejos e suas paixões, as compositoras empreenderam, sob alguns aspectos, inovações que marcariam o devir da música brasileira. Cantaram a problemática amorosa de uma maneira *cool*, distante dos arroubos sentimentais e de tom melodramático de Lupicínio Rodrigues e Orestes Barbosa [...] elas foram responsáveis pela criação de obras nas quais efetivamente podemos verificar o encontro de uma dicção própria (MARQUES, 2015, p. 39-41).

Mas foi somente a partir das mudanças socioculturais da década de 1960, que as mulheres passaram a se inserir mais no meio artístico-musical, um meio ainda não tão amigável para as que se arriscavam como compositoras. Joyce, uma das pioneiras dessa época, assim explica as dificuldades das mulheres em se inserir nesse meio, compondo canções sob uma perspectiva própria:

A grande maioria das meninas que fazia música na minha geração optava por um caminho de cantora, de intérprete do pensamento alheio, geralmente masculino. Quando alguém tentava compor, era sempre com uma fala bastante tímida, romântica, passiva – ou buscando a parceria de letristas homens. Já eu achava que podia falar no feminino desde o início, pois se eu era mulher, ora bolas, por que não? [...] Imagine em 1967, uma menina de 19 anos, aluna da PUC, educada em colégio de freira, com aquela cara de garota de Ipanema, chegar num Maracanãzinho lotado e cantar: ‘Já me disseram que meu homem não me ama...’ Fui chamada de tudo pela imprensa (MORENO, Joyce apud FAOUR, 2008, p. 136-137).

O final da década de 1970 marcou a história da participação das compositoras na música popular brasileira. Diversas novas cantoras e compositoras foram lançadas ou obtiveram sucesso com seus trabalhos no mercado musical nessa época. Entre elas estão Ana Terra, Ângela Ro Ro, Cátia de França, Celeste, Doroty Marques, Elba Ramalho, Fátima Guedes, Irene Portela, Joanna, Marina, Rita Lee, Simone, Suely Costa, Terezinha de Jesus,

Thereza Tinoco e Zizi Possi (Marques, 2015, p. 44). Além desses nomes, destacam-se, também, Elizabeth, Anastácia, Cláudia Barroso, Isolda, Marlui Miranda, Rosinha de Valença, Luli & Lucina, Sarah Benchimol (FAOUR, 2008, p. 139-140).

Com várias músicas sobre relacionamentos e casamentos fracassados, outra cantora e compositora muito popular dessa época foi Vanusa. Em 1979, ela lançou uma canção emblemática sobre o tema e que fez muito sucesso chamada *Mudanças*. Fruto de um poema seu, musicado por Sérgio Sá, a canção, que dizia “Hoje eu vou mudar / Vasculhar minhas gavetas / (...) Deixar de ser menina pra ser mulher”, tinha uma parte cantada e uma parte falada pela própria Vanusa que recitava no final: “...Porque sou mulher [...] Submissa por condição, mas independente por opinião / Porque sou mulher com todas as incoerências que fazem de nós o forte sexo fraco!!!!” (FAOUR, 2008, p. 141-142).

A carioca Joyce foi outra importante artista que surgiu nessa leva de novas compositoras. Dona de um trabalho que se filiava à bossa nova, ela inovava na mistura de elementos estrangeiros, como o jazz, a ritmos fundamentalmente nacionais como o samba (Marques, 2015, p. 53). Sua temática, principalmente no início da carreira, mas não somente, girou muito em torno das questões da condição feminina, o que se percebe já no título de canções como *Feminina* (1980), *Eternamente grávida* (1981), *Mulheres do Brasil* (1989), *Samba de mulher* (1995) (MARQUES, 2015, p. 54).

Atingiu o sucesso através do festival MPB-80 da Rede Globo, conquistando o público ao cantar uma delicada canção em homenagem às filhas chamada *Clareana*. Tal popularidade lhe rendeu o álbum de sucesso “Feminina”, cuja música título tornou-se um dos ícones da canção sobre o universo feminino nessa época. Esse trabalho, segundo ela, representou uma importante tomada de voz da mulher perante suas próprias questões através da canção popular:

A grande maioria das letras deste disco compõe um discurso feminino bem claro: é uma mulher falando de si mesma, do seu ponto de vista, do seu universo, na 1ª pessoa do singular (MORENO, Joyce, 1993 apud MARQUES, 2015, p. 55).

Abordando o universo feminino de uma forma que poucas compositoras da época fizeram, outra compositora que se destacou no final dos anos 1970 foi

Fátima Guedes. Através de um trabalho musical consistente (Marques, 2015, p. 58), trazia para suas canções não somente abordagens progressistas sobre a mulher na sociedade e no relacionamento amoroso, mas também um enfoque social que desnudava a complexa questão da desigualdade social e dos problemas da mulher nas classes menos favorecidas. São exemplos, as canções *Meninas da Cidade* (1979), *Mais uma boca* (1980), *Traste* (1980), *Lápis de Cor* (1981) (FAOUR, 2008, p. 144-145).

Até os anos 1970, cabia à voz masculina decantar sua admiração pela mulher, mas coube às compositoras dessa década o papel de mudar essa situação. E uma das principais responsáveis por essa mudança foi Rita Lee. Através de canções como *Menino bonito* (1974), *Mania de você* (1979), *On the rocks* (1983), *Menino* (1983), *Strip-tease* (1983), *Pega rapaz* (1987), a artista traz para a canção o homem como objeto de desejo feminino (MARQUES, 2015, p. 109-111).

Além disso, Rita Lee é uma artista que, apesar de ser filiada ao rock, não se restringe a ele, falando sobre o universo feminino e imprimindo-lhe tons e cores que vão do negro da canção *Ovelha negra* (1975) ao rosa de *Cor de rosa choque* (1982), chegando aos mil tons de *Pagu* (2000). Dialoga, também, com um perfil feminino preestabelecido, incorporando uma nova visão da mulher em seus trabalhos, conforme ela mesma explica, em entrevista a Violeta Weinschelbaum:

O mundo feminino, a existência feminina, é muito maior, mais completa, muito mais mágica. Então, eu sempre falei muito disso, falo sobre menstruação, sobre menopausa. Porque até um tempo atrás a mulher era só a musa... Agora não (LEE, Rita apud WEINSCHELBAUM, 2006, p. 39).

Desde o início de sua carreira, ela procura, com voz própria, fazer canções em que imprime a perspectiva feminina. O que, no universo do rock dos anos 70, não era tarefa fácil para uma mulher. Segundo ela, as dificuldades já se iniciavam no relacionamento com os garotos de sua própria banda, a Tutti Frutti:

O clube do Bolinha afirmava que para fazer rock 'precisava ter 'culhão'', eu queria provar a mim mesma que rock também se fazia com útero, ovários e sem sotaque feminista clichê. Pois é, entre tantas intérpretes brasileiras extraordinárias, de mulheres compositoras eu só conhecia Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran e Maysa. Pensando

nisso, resolvi investir em músicas de minha autoria (LEE, 2016, p. 127).

Também era tenso o relacionamento no ambiente das gravadoras, como narra ironicamente a artista sobre sua última reunião na gravadora Philips:

Midani não desistiria tão cedo do meu 'talento musical', acredito que muito por conta do nosso casinho. A fim de domar minhas futuras rebeldices, convocou uma mesa redonda junto a 'peritos' de várias áreas do entretenimento para delinearem a futura imagem e semelhança da próxima sensação da gravadora: eu [...] Escutei opiniões de como me vestir, o que falar, o que cantar, como me comportar, quais compositores escolher, enfim [...] me levantei, antipática: 'Enquanto vocês se masturbam com a minha vida, eu vou ao banheiro queimar um baseado. Alguém tá a fim?' [...] Depois de tamanha demonstração de carinho, tudo terminado entre nós, Philips, Midani e eu (LEE, 2016, p. 132-133).

Após o rompimento com a Philips, ela é convidada pela Som Livre para fazer um novo álbum, sendo que o dono da gravadora lhe deu liberdade total de trabalho. Daí nasceu, em 1975, "Fruto proibido", um álbum marcante para o rock brasileiro que levou ao sucesso a banda Tutti Frutti e deu mais visibilidade ainda à primeira mulher líder de banda de rock no Brasil (MARQUES, 2015, p. 47-48).

A partir daí, a carreira solo de Rita Lee só decola e ela torna-se uma *pop star* que, cada vez mais, imprime em seus trabalhos a marca de ironia, humor e rebeldia que lhe é peculiar, tendo sido considerada pela crítica, na atualidade, a maior compositora viva da música popular brasileira (MARQUES, 2015, p. 52-53).

Os anos 1980, dominados pelo BRock, fez diminuir a participação feminina na canção popular. Apesar do ambiente mais machista do rock, algumas artistas como Dulce Quental e Paula Toller destacaram-se (além de Rita Lee) como líderes de banda. Dulce Quental liderou a banda Sempre Livre que fez sucesso com a canção *Eu sou free*, mas nos anos 1990 realizou apenas parcerias com Frejat, da banda *Barão Vermelho*. Já Paula Toller foi mais bem sucedida como líder da banda *Kid Abelha*, tendo emplacado diversos sucessos como *Fixação*, *Como eu quero*, *Pintura Íntima* e *Seu espião* (MARQUES, 2015, p. 61-62).

Na década de 1990, novos nomes femininos aportaram na canção popular. Esse período, entretanto, não revelou tantas novas compositoras como os anos 1970. Destacam-se como criadoras mais efetivas as artistas Adriana Calcanhotto

e Zélia Duncan. Ambas donas de um trabalho refinado, a primeira com influências da poesia concreta e a segunda influenciada pelos trabalhos de Joyce e Rita Lee. Ambas lançaram canções que alcançaram muito sucesso (MARQUES, 2015, p. 63).

O final dessa década foi marcado, na canção popular, pela popularização do funk carioca. A partir de 2001, o sucesso do grupo *Bonde do Tigrão* com a canção *Cerol na mão*, acabou impulsionando a carreira de vários MC's que também se utilizavam de humor e erotismo em letras de duplo sentido. Entre esses estão as MC's Tati Quebra-Barraco que lançou a canção *Barraco*, e Beth que lançou *Tapinha* (SEVERIANO, 2013, p. 457).

No século XXI, paulatinamente, as mulheres vêm participando mais do universo da música popular brasileira como autoras de canções, seja individualmente, ou em parceria com outras compositoras e compositores. E não há estilo musical de que elas se furtem em participar. O rap, por exemplo, um universo que sempre foi muito marcado pela presença masculina, tem sido alvo de pressão por uma maior participação feminina:

O rap é majoritariamente masculino, não é exclusivo aos homens, mas seu crivo ainda passa por uma ótica que define quem é a mulher boa no cenário ou não [...] O rap nasceu de um grito contra o sistema, ainda que existam várias vertentes, ele segue sendo militância. Discutir questões acerca da sociedade e não discutir o machismo é uma luta fadada ao fracasso (BENTO, Nerie apud ALLUCI, 2016, p.8).

Apesar dessa dificuldade de inserção das mulheres, destacam-se, desde o início do rap no Brasil, nos anos 1990, nomes como: Sharylaine, Luna, Rubia, Dina Di e, a partir da década de 2010, Flora Matos, Lurdes da Luz, Karol Conká, Dryca Ryzzo (Teperman, 2015, p. 105-106), MC Soffia, MC Carol (FOLHAUOL, 2016).

Outro fenômeno de destaque ocorrido nos últimos anos é o crescimento da presença das mulheres no universo da música sertaneja. Alguns nomes como Inezita Barroso, Irmãs Galvão e Roberta Miranda não são novos e há tempos têm uma participação importante nesse meio, principalmente, como cantoras. Roberta Miranda, que completou 30 anos de carreira em 2017, destaca-se também como

compositora e é autora de canções de sucesso como *Majestade, o sabiá* (ANJOS, 2017).

Mais recentemente, porém, uma leva de cantoras-compositoras despontou no segmento do sertanejo universitário, um estilo que transporta o sertanejo rural para um ambiente mais jovem e urbano, investindo em temas de baladas, bebedeiras e “pegação” (Anjos, 2017). Artistas como Marília Mendonça, Maiara e Maraísa, Simone e Simaria fazem parte do movimento que tem ficado conhecido como “feminejo”. Elas estão alcançando grande sucesso fazendo canções, em que elas cantam suas decepções amorosas, a famosa “sofrência”. A novidade nessas canções é que o desenlace as faz sempre protagonistas das ações, seja para seguir adiante em busca de novo amor, ou simplesmente ir para o bar com as amigas numa nova bebedeira (ANJOS, 2017).

Enfim, o que percebemos, seja qual for o estilo musical, é que as mulheres têm se introduzido gradualmente na música popular e protagonizando cada vez mais seus discursos através de suas próprias composições. Avançando, pouco a pouco, no sentido de alcançar o que a poeta e compositora Alice Ruiz sugeriu, já na década de 1980, em entrevista à revista “Quem” de Curitiba, quando respondia a um depoimento de Caetano Veloso:

A história foi feita pelos homens. E escrita por eles. Aliás, tudo foi escrito, analisado, estudado pelos homens. Inclusive as mulheres. Quer dizer, tudo que se fala e sabe sobre mulher foi dito pelos homens. Pelo menos, até uns poucos anos atrás. Faz muito pouco tempo que as mulheres escrevem. Talvez por isso nenhuma se debruçou tanto sobre a alma feminina quanto Machado de Assis, Flaubert, Balzac, Tolstói, entre centenas na literatura. Ou como você e Chico entre outros na nossa música. Somos Capitu, Gabriela, Carolina, Tigresa. Somos o que vocês disseram que somos. Em outras palavras, até o conceito de mulher é masculino, ou era, até recentemente. Os critérios são a visão do homem. Mas isso você colocou às mil maravilhas na entrevista quando disse: “nosso dever é criar novos critérios, esquecer os critérios, complexizá-los”. E isso não é mais um serviço para o superhomem. As mulheres, e, principalmente elas, precisam colaborar com a sua visão das coisas para acelerar esse processo de fundar uma nova ótica, especialmente sobre a própria mulher (RUIZ, Alice, 1980 apud MURGEL, 2006).

2. A nova “mulher de verdade”

O universo feminino, enquanto tema de canções populares, foi tradicionalmente tratado com uma visão masculina. Figuras femininas famosas representadas na canção brasileira revelam a predominância dessa visão social na canção popular. Da "Amélia", mulher de verdade, a "Emília", que sabia como ninguém preparar um café, passando pela "Mulata Assanhada", que fazia o artista pensar na volta da escravidão, ou da mulher do poeta “feita apenas para amar”, até a fã que ouvia o cantor do rádio insistir que ela precisava de “um homem pra chamar de seu”, grandes compositores como Ataulfo Alves, Wilson Batista, Mário Lago, Vinícius de Moraes, Erasmo Carlos popularizaram essa representação²⁵.

Maria Célia Paoli, analisando os sambas cariocas clássicos da era do rádio para o “Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira”, verifica que, nessas canções, é visível a presença de um discurso marcado por uma visão predominantemente masculina da mulher. Segundo ela:

Os compositores populares parecem estar discutindo, uns com os outros, os eternos enigmas e impasses da vida amorosa [...] É nessa conversa musical, predominantemente masculina, que as figuras femininas aparecem como paixão e problema, aquele outro pólo que desespera, acua, envergonha, prende, seduz, ameaça a própria criação poética (PAOLI, 2004, p. 69-70).

O relacionamento amoroso, tema recorrente nesses sambas, aparece muitas vezes filtrado pela ótica de uma tríade que reúne: as juras de amor eterno, a tendência masculina à orgia e a tendência feminina ao fingimento (Santa Cruz, 1992, p. 44). Dessa perspectiva, o melhor exemplo, que inclui a tríade completa, é a canção *Se você jurar* (1930), de Francisco Alves, Ismael Silva e Milton Bastos: “Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar, / Mas se é / Para fingir, mulher / A orgia assim não vou deixar” (SANTA CRUZ, 1992, p. 45).

Para Rodrigo Faour, não foi somente nesse contexto dos sambas que isso ocorreu. Segundo o autor, sempre houve uma dificuldade de se ver a mulher na

²⁵ As canções referidas são respectivamente: *Ai, que saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago; *Emília*, de Wilson Batista e Haroldo Lobo; *Mulata Assanhada*, de Ataulfo Alves; *Samba da benção*, de Vinícius de Moraes e Baden Powell; *Mesmo que seja eu*, de Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

canção popular que não fosse pela figura de “uma musa distante” ou “o diabo de saias”:

Mas não é só no samba que se encontra este enfoque. Mesmo em gêneros anteriores da música brasileira, de Caldas Barbosa aos autores de valsas, modinhas e canções em geral do início do século XX – muitos deles até de melhor nível social –, havia inúmeras canções em que os letristas se mostravam desconfiados e com certo medo dos ‘feitiços’ da mulher, isso quando não a achincalhavam logo de uma vez, colocando-a como figura volúvel e traidora (FAOUR, 2008, p. 23).

A coisificação da mulher também pode ser verificada na música popular brasileira. Seja em tom de brincadeira, seja em tom de romantismo, algumas canções acabam colocando a mulher como objeto do próprio gosto masculino. Não escapam as mulatas, “Quem dá mais / Por uma mulata / Que é diplomata / Em matéria de samba / E de batucada, / Com as qualidades / De moça formosa, / Fiteira, vaidosa / E muito mentirosa?”, na canção *Quem dá mais* (1932), de Noel Rosa (Santa Cruz, 1992, p. 49-50); nem as feias, “A muié feia / Sempre foi trabaiadeira, / Sem maldade, sem besteira, / A feiura é seu defeito. / Mas ninguém sabe / Qual a feia e a bunita. / Pois muié é que nem chita / Cada um gosta de um jeito”, em *Muié feia* (1957), de Zé Dantas (Santa Cruz, 1992, p. 58); e também a namorada, “Se você quiser ser minha namorada / Ah, que linda namorada / Você poderia ser / Se quiser ser somente minha / Exatamente essa coisinha / Essa coisa toda minha / Que ninguém mais pode ser”, em *Minha namorada* (1961), de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes (LYRA, 1990).

Em outra canção, *Conselhos de vadio*, de Alvarenga e Candeia, de 1975, podemos observar, na conversa dos compadres, como se antagonizam a imagem positiva do boêmio frente à imagem negativa da mulher que gosta de sair à noite e ir para o samba. Enquanto para ele tudo é permitido, até se apaixonar, ela sofre uma sanção totalmente negativa por gostar de ir para a orgia para divertir-se:

Se queres ser minha, laiá,
Tens que abandonar orgia
Pra gozar de boa vida em minha companhia
Mais tarde lhe direi então
Conselhos de vadio é bom
Ó vem se quer, linda mulher.. .

Esta mulher é teimosa

E gosta de trapalhada
Quando ela vai para o samba
Só volta de madrugada!

Te avisei, Mano Alvarenga
Deixa essa mulher pra lá
Ela briga, ela bebe, ela fuma, ela xinga
Não pode ser a dona do teu lar!

O homem da boemia
Ele faz tudo que quer
Mas também se apaixona
Por um amor de uma mulher

Esta nega já foi minha, meu camaradinha
E aconteceu:
Não quis ir para a cozinha
No primeiro dia o nosso amor morreu!

Ô, meu cumpade, Candeia
Esta mulher já foi bela
Conheci essa cabrocha
No ensaio da Portela

Eu não quero essa mulher, Alvarenga
Nem na coberta de ouro
Ela é dose pra leão
É a imagem do cão
É um chifre pra touro²⁶

No século XXI, em vista de as mulheres estarem participando mais como compositoras, novas perspectivas de expressão sobre o universo feminino e sobre a própria imagem da mulher podem ser observadas na canção popular brasileira. Em vista disso, pretendemos analisar agora três canções representativas desse novo paradigma, em que a imagem da mulher na canção popular passa pelo crivo das próprias compositoras.

2.1 Desconstruindo Amélia

A canção *Desconstruindo Amélia* é um rock lançado em 2009, no álbum “Chiaroescuro” da banda Pitty. Terceiro álbum do grupo, na época, formado por Pitty, Duda, Joe e Martin, o trabalho tem 11 canções, todas compostas por Pitty,

²⁶ ALVARENGA (1975).

sendo cinco delas em parceria com os outros integrantes da banda. O álbum teve como *single* a música *Me adora* que atingiu maior sucesso de público, concorrendo na categoria “Hit do Ano” do prêmio VMB (Video Music Brasil da MTV) ²⁷.

Pitty é o nome artístico de Priscilla Novaes Leone que nasceu em Salvador, em 1977. De 1998 a 2000, ela fez parte da banda “Shes” e, depois, da “Inkoma”. Em 2003, forma a banda “Pitty” e lança o seu primeiro álbum, “Admirável Chip Novo”. Esse álbum, juntamente com “Anacrônico”, disco de 2005, venderam mais de 350 mil cópias e renderam nove VMBs, cinco prêmios Multishow de Música Brasileira e apresentações em Portugal e no Japão.

Pelo trabalho do CD “Chiaroescuro”, Pitty concorreu nas categorias “Artista do Ano”, “Vocalista” e “Rock”, Martin ganhou na categoria “Guitarrista” e Duda na de “Baterista”. Ainda o DVD desse trabalho, lançado em novembro de 2009, ficou semanas no ranking de mais vendido entre os musicais.

A canção *Desconstruindo Amélia* é composta de duas partes musicais, tradicionalmente conhecidas como parte A e parte B. Após a introdução musical feita pelo baixo e pela bateria, as duas primeiras estrofes da parte A são cantadas pela vocalista Pitty em um tom médio que segue o ritmo marcial imposto pelos instrumentos no início da canção²⁸.

Já é tarde, tudo está certo
Cada coisa posta em seu lugar
Filho dorme, ela arruma o uniforme
Tudo pronto pra quando despertar

O ensejo a fez tão prendada
Ela foi educada pra cuidar e servir
De costume esquecia-se dela
Sempre a última a sair

Disfarça e segue em frente
Todo dia, até cansar
E eis que de repente ela resolve então mudar
Vira a mesa, assume o jogo
Faz questão de se cuidar
Nem serva, nem objeto

²⁷ Dados sobre a compositora e seus trabalhos obtidos em sua página oficial do *Facebook*: https://www.facebook.com/pg/PittyOficial/about/?ref=page_internal (acesso: 21/09/2017).

²⁸ Para uma compreensão mais ampla da dimensão linguística e musical das análises, convidamos o leitor a ouvir as canções analisadas. *Desconstruindo Amélia* pode ser ouvida no endereço de internet: <http://youtu.be/OVF-EhZ-QhE> (acesso: 29/05/2018).

Já não quer ser o outro
Hoje ela é um também

A despeito de tanto mestrado
Ganha menos que o namorado e não entende o porquê
Tem talento de equilibrista
Ela é muitas, se você quer saber

Hoje aos trinta é melhor que aos dezoito
Nem Balzac poderia prever
Depois do lar, do trabalho e dos filhos
Ainda vai pra night ferver²⁹

No trecho inicial, a letra apresenta um momento do cotidiano de uma mulher, identificada apenas por “ela”. O estabelecimento da situação temporal que abre a canção (“Já é tarde”) aproxima o enunciatário da cena em que o fim do dia da personagem é descrito.

A descrição confere à cena aspectos de correção (“tudo está **certo**”), organização (coisas em seus lugares), silêncio (do filho dormindo), visto que é tarde, enfim: “tudo pronto”. No âmbito da mensagem musical, a melodia, o reforço do som binário da bateria (“tum”, “ta”, “tum”, “ta”) lembra o bater de um relógio no silêncio da noite, reafirmando a mensagem verbal.

A segunda estrofe da primeira parte, acompanhada da mesma escrita melódica da primeira estrofe, apresenta uma descrição mais detalhada da personagem. Nesse trecho da canção, são ressaltadas suas qualidades de mulher “prendada”, educada para “servir”, dedicada aos outros, pois “esquecia-se **dela**” e era “sempre a **última** a sair”:

Quanto à compatibilidade entre melodia e letra, percebemos nas estrofes iniciais o que Luiz Tatit (2012) denomina de *tematização*. A tematização melódica se dá, segundo esse autor, quando a gestualidade oral da canção se baseia na segmentação melódica e nos ataques consonantais; contrário ao processo de *passionalização*, que ocorre quando o cancionista privilegia o prolongamento das vogais (Tatit, 2012, p. 22). A tematização melódica propicia a apresentação de temas linguísticos, a construção de personagens e a materialização de uma idéia, em contraposição à passionalização que propicia a expressão das emoções e da subjetividade (TATIT, 2012, p. 23).

²⁹ PITY (2009).

A terceira estrofe, o refrão, apresenta uma nova curva melódica da canção, a parte B. Em consonância com isso, a mensagem verbal também se altera e apresenta uma mudança na situação da personagem, gerada pelo efeito do peso das obrigações que ela assume em seu dia a dia.

O cansaço da rotina exaustiva leva a personagem para uma situação de mudança; “resolve”, “assume”, “faz”, “não quer”, os novos verbos que acompanham agora suas ações contrastam com os que apareciam nas duas primeiras estrofes (servir, cuidar, arrumar).

Do ponto de vista melódico, a emissão mais aguda, já anunciada no final da estrofe anterior pelo alongamento e agudização da vogal final (sair), é o que marca o refrão. A ampliação da duração das vogais no final do segundo, terceiro e quinto versos (cansar, mudar, cuidar) imprime um certo grau de *passionalização* (Tatit, 2012), cuja tensão reforça o impulso de mudança de que é tomada a personagem. Os acompanhamentos instrumentais da bateria e da guitarra, amplificados em altura e velocidade, também colaboram para estabelecer esse clima de tensão que gera a transformação da personagem.

Na quarta e quinta estrofes, a canção retoma a mesma altura melódica das estrofes iniciais (parte A), enquanto a letra reposiciona o cotidiano da personagem transformada.

Nessas estrofes, a personagem é apresentada após a transformação de vida ocorrida no refrão. Percebe-se que, apesar de ainda haver questões não completamente resolvidas (o salário menor que o do namorado, ser necessário “talento de equilibrista” para dar conta de todas as suas atividades), ela consegue incorporar em sua nova rotina atividades de lazer e cuidado consigo mesma antes inexistentes, em contraposição ao início da narrativa, em que ela só se preocupava em servir e cuidar dos outros.

Após esse entendimento preliminar da canção, pretendemos retomá-la agora como um enunciado que se insere numa rede de outros, isto é, sob uma perspectiva dialógica. Conforme afirma Caretta (2013), para estudar a canção sob essa perspectiva, devemos considerar alguns pontos. Em primeiro lugar, na canção popular tais relações podem ocorrer entre enunciados do mesmo gênero e dentro da própria esfera, ou seja, entre as próprias canções (intradialogismo). Ou podem ainda ocorrer entre enunciados de gêneros e esferas diferentes (interdialogismo), isto é, entre uma canção e outro gênero discursivo (por exemplo

da esfera literária). É fato também, segundo Caretta, que o dialogismo faz parte da constituição do gênero canção popular, pois o discurso da canção se constitui do discurso de outras canções e também lhe é constituinte, já que uma canção também pode alimentar o discurso de outras (CARETTA, 2013, p. 67).

Em *Desconstruindo Amélia*, percebemos que, através do título, o enunciador cancionista nos apresenta sua intenção de realizar uma ação de desconstrução de algo, ou, no caso, de alguém. Levando em conta que o verbo “desconstruir” significa não apenas desfazer uma construção, mas também refazê-la em outros padrões, pelo que vimos, a canção realmente nos apresenta, em suas estrofes iniciais, uma personagem feminina, a qual, como apresentado no refrão, passa por um processo, que é expresso tanto pela mensagem verbal como pela mensagem musical, que resulta numa grande mudança, uma verdadeira destruição, visto que, nas estrofes finais, a personagem é recomposta sob um novo perfil.

O título da canção refere-se ainda ao nome próprio feminino “Amélia”. Se considerarmos, conforme Caretta, que, na canção popular, as relações intradialógicas são constituintes, não poderemos fugir de uma referência à personagem do famoso samba de Ataulfo Alves e Mário Lago, *Ai que saudades da Amélia*, de 1942.

Passados, porém, mais de sessenta anos entre as duas canções, que diálogo estabeleceria o enunciado da compositora Pitty com essa canção que fez tanto sucesso na voz de grandes intérpretes como Nelson Gonçalves, Roberto Carlos, João Gilberto, Demônios da Garoa, Grupo Fundo de Quintal, além dos próprios compositores que também a gravaram?

A canção de Lago e Alves, lançada em 1942, viu passar diversas mudanças socioculturais do país e, se por um lado fez grande sucesso e ficou muito conhecida desde sua época de lançamento, por outro lado, passou a ser bastante discutida pela sociedade, principalmente a partir do século XXI. É prova disso o fato de que o nome Amélia passou a constar nos dicionários como: “Mulher apática e serviçal que, por amor a seu homem, aceita passivamente todo tipo de humilhações e privações” (MICHAELIS, 2015).

Num estudo de 2014, sobre o culturema “Amélia”, Juliana Paiva Santiago levantou uma série de dados sobre essa personagem, entre eles que, em 2013, existiam 10 comunidades no antigo Orkut cujo nome se referia a Amélia. A

pesquisadora encontrou grupos como “Não nasci pra Amélia” e “Sou Amélia sim, e daí!?”, constatando que as comunidades do primeiro tipo, que expressavam uma ideia de recusa à mulher submissa representada pela personagem Amélia, possuíam muito mais seguidores (SANTIAGO, 2014, p. 83-85).

Também segundo esse estudo, a personagem da canção de Mário Lago e Ataulfo Alves foi citada em 3 das 5 melhores redações de um concurso organizado pelo jornal capixaba “Zero Hora”, em 2012, cujo tema era “O papel da mulher na sociedade”. E *Desconstruindo Amélia*, de Pitty e Martin, também foi utilizada como argumento numa dessas redações (Santiago, 2014, p.98). Tais levantamentos confirmam o quanto a personagem criada em 1942 ainda está em evidência em diversos discursos do início do século XXI.

Retomando a canção de Pitty, percebemos, no entanto, que o nome “Amélia” consta somente no título, não aparecendo, em nenhum outro momento na letra. Também sua melodia no estilo rock não remete à melodia do samba original de *Ai que saudades da Amélia*. Existe, porém, um procedimento no último verso da quinta estrofe que pode remeter a um recurso semelhante que ocorre na canção original.

Quando o enunciador de *Desconstruindo Amélia* afirma, no final da quinta estrofe, – Tem talento de equilibrista / Ela é muitas se **você** quer saber, pela primeira vez, dirige-se diretamente ao enunciatário, criando o que Tatit (2012) chama de *figurativização*. Um procedimento que, pelo uso de dêiticos (pronomes, imperativos, vocativos, etc.), põe em evidência a situação enunciativa do enunciador, isto é, seu papel é recordar que “por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 2012, p. 21).

Podemos ainda encontrar nesse procedimento um diálogo estilístico, pois a canção de Lago e Alves faz uso do pronome “você” em vários versos, simulando um diálogo entre um homem e uma mulher: – Nunca vi fazer tanta exigência, / Nem fazer o que **você** me faz, / **Você** não sabe o que é consciência. / [...] **Você** só pensa em luxo e riqueza, / Tudo o que **você** vê, **você** quer (Alves, 1970). Nessa conversa, o destinador fala sobre seu descontentamento com o atual relacionamento amoroso, comparando-o a uma relação anterior, com a Amélia, de quem tem saudades, porque, para ele, era a mulher ideal.

Em vista disso, podemos, por um lado, compreender a expressão “se **você** quer saber” da canção de Pitty como uma marca de interação entre um

enunciador cancionista que se dirige, como na canção original, ao enunciatário ouvinte da canção. Por outro lado, sob a perspectiva do que lembra Tatit (2012, p. 22) sobre as polêmicas no samba, nas quais a figurativização está muito presente desde as primeiras criações lúdicas desse estilo musical (o que possibilitou as anedotas, brincadeiras e as polêmicas entre sambistas através das canções), podemos inferir que esse “você” pode estar dirigido ao enunciador do samba *Ai, que saudade da Amélia*, como uma atitude responsiva posterior à canção de 1942.

Corroborando ainda essa proposição, o que aponta Caretta (2013, p. 68) sobre a importância das interações enunciativas no *intradialogismo*, processo que ocorre entre canções no interior da própria esfera musical e que tem como exemplo a constituição dos sambas-resposta:

A interação enunciativa, processo em que os enunciados exercem a função de réplicas do diálogo, também é um procedimento importante para a constituição intradialógica do cancionista popular brasileiro. Na primeira metade do século XX, as ‘polêmicas musicais’ são exemplos desse processo que obrigatoriamente pressupõe a interdiscursividade e facultativamente explora a intertextualidade no dialogismo entre os sambas-resposta (CARETTA, 2013, p. 77).

A proposta de resposta do discurso da canção *Desconstruindo Amélia* indica que esse enunciado interage, inicialmente, com o discurso da velha canção de 1942. Tanto no título, como no trecho /– Ela é muitas, se você quer saber/ esse diálogo fica estabelecido, como vimos. Mas é preciso considerar também que o discurso da canção de Pitty se constitui ainda de uma relação dialógica com o significado social que o termo “Amélia” foi adquirindo ao longo do tempo e que está expresso em dicionários e em tantos outros discursos conforme vimos.

Além disso, esses diálogos podem ter produzido uma interessante rede de trocas *interdialógicas*, isto é, “as relações dialógicas que o discurso da canção estabelece com discursos de outras esferas, constituindo-se e constituindo-os ao mesmo tempo” (Caretta, 2013, p. 90), em que a imagem da Amélia, vinda da canção *Ai, que saudade da Amélia*, vai para os discursos sociais (dicionários, discursos diversos, redes sociais) e, depois, volta para a esfera da própria canção popular através da canção *Desconstruindo Amélia*. Isso corroborando o que postula Bakhtin:

[...] qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. (BAKHTIN, 2016, p. 53).

Outras *relações interdialogicas* estabelecidas pelo discurso cancional de Pitty são utilizadas para dar sustentação à sua nova Amélia. Nos dois versos iniciais (“Já é tarde, tudo está certo/**Cada coisa posta em seu lugar**”) encontramos a alusão ao poema *Consoada* de Manuel Bandeira (1965), em que o enunciador, ao final de um dia, saúda a morte, a “indesejada das gentes”, revelando-lhe:

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa
A mesa **posta**
Com cada coisa em seu lugar³⁰

Essa referência intertextual pode querer equiparar o cotidiano difícil da mulher moderna, que tem filhos, trabalha, toma conta do lar e que está somente voltada para os outros, num processo de servidão para qual foi educada, com o de alguém que tem tudo preparado porque está à espera da morte. Na canção de Pitty, uma morte que realmente se dará, porém, como vimos, através da transformação pela qual passa a personagem.

Outra relação interdialogica que se estabelece nessa canção está vinculada ao pensamento do movimento feminista. Na quarta estrofe, o enunciado se alinha ao discurso feminista quando afirma – Nem serva, nem objeto / Já não quer ser o **outro** / Hoje ela é **um** também”. Connell e Pearse explicam que uma das grandes renovações das teorias de gênero mundiais foi a obra “The second sex” (O segundo sexo), lançada pela feminista Simone Beauvoir em 1949. Nesse trabalho, a filósofa francesa postulou que as mulheres se constituem na sociedade como o “outro” do homem e defende maneiras pelas quais elas podem reagir, tornando a constituírem-se por si mesmas em seus projetos de vida (CONNELL, 2015, p. 132).

³⁰ BANDEIRA (1965).

Outro diálogo com a esfera literária presente na canção de Pitty vem numa referência ao escritor francês Honoré de Balzac que, em seu projeto “A Comédia Humana”, incluiu a obra “A mulher de 30 anos”. No início da quinta estrofe, quando afirma “Hoje aos trinta é melhor que aos 18/ Nem Balzac poderia prever”, o enunciador faz referência a outro discurso polêmico sobre as mulheres maduras, balzaquianas, cujo termo encontra-se dicionarizado (Michaelis, 2015), para reforçar que a transformação da nova Amélia foi bem sucedida.

Com essa análise, pudemos verificar que a canção, como enunciado concreto, estabelece frutíferas relações dialógicas, as quais se estabelecem tanto dentro da canção popular, *intradialogismo*, como entre esta e os mais variados gêneros de discurso de outras esferas de atividades sociais, *interdialogismo*. Perceber tais diálogos nos amplia a visão sobre o perfil da “nova mulher de verdade” levado a cabo pelo discurso presente na composição da compositora Pitty e seu parceiro Martin.

Pudemos acompanhar, também, as estratégias do enunciador cancionista para construir seu discurso que é sincrético e compatibiliza melodia e letra num produto rico de significações. Observamos as diversas relações intra e interdialogicas que a canção citada estabelece tanto com a própria esfera artístico-musical, em que se insere o gênero canção popular brasileira, como com outras esferas, como a literária e a filosófica.

Enfim, verificamos ainda exemplos de como a canção popular, como um elo na cadeia discursiva, alimenta-se e alimenta a rede de discursos sociais de outras esferas. *Desconstruindo Amélia* só pôde ser concebida a partir da existência de *Ai que saudades da Amélia*, mas, ao retomar o discurso cancional desta, a canção de Pitty também se constitui de outros discursos, comprovando o quanto o dialogismo, seja ele dentro da própria esfera da canção (*intradialogismo*) ou entre discursos de diferentes esferas discursivas (*interdialogismo*), é um elemento que fomenta a produtividade discursiva na canção popular brasileira.

2.2 *Eu menti pra você*

Eu menti pra você, canção lançada por Karina Buhr em 2010, faz parte do álbum de mesmo nome que apresentou essa artista para público e crítica no eixo

Rio-São Paulo. Seu primeiro álbum solo, esse disco todo autoral rendeu-lhe, ainda, o prêmio de artista do ano pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte)³¹.

Nascida em Salvador, em 1974, Karina Buhr viveu parte da infância também em Recife. Aos 20 anos, começou a tocar em grupos de maracatu como “Piaba de Ouro” e “Estrela Brilhante”. Participou da banda “Eddie” e de projetos de outros artistas como Mundo Livre S/A, Nação Zumbi e Antônio Nóbrega. Com a banda “Comadre Fulozinha”, criada por ela em 1997, gravou os discos “Comadre Florzinha” (1999), “Tocar na Banda” (2003) e “Vou Voltar Andando” (2009).

No início dos anos 2000, mudou-se para São Paulo, quando passou a atuar no Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa. Além de cantora, compositora, percussionista e atriz, a multiartista Karina Buhr é também poeta – tendo lançado o livro “Desperdiçando Rima”, em 2015 –, escritora e ilustradora, com uma coluna mensal de texto e ilustração na “Revista da Cultura”, da livraria Cultura, desde 2012. Além disso, fez diversas trilhas sonoras para cinema, novela e teatro.

Seu primeiro trabalho solo, o álbum “Eu menti pra você”, foge às referências regionais do maracatu, da ciranda e do coco que predominavam em seus discos anteriores. Nesse álbum, apesar de não haver um ritmo musical predominante, ocorre um diálogo entre vários estilos. O rock, pop, punk, funk, reggae e até a marchinha de carnaval convivem em seu trabalho e, às vezes, se misturam dentro de uma mesma canção.

A música que dá título ao disco explora a temática do relacionamento amoroso. Nela se expressa uma voz feminina que foge, porém, ao romantismo e ao sentimentalismo característicos desse tema. Como anuncia o nome da canção, *Eu menti pra você*, trata-se de uma confissão³²:

Eu sou uma pessoa má
Eu menti pra você
Você não podia esperar
ouvir uma mentira de mim

³¹ Dados sobre a compositora e seus trabalhos em: <https://www.karinabuhr.com.br/biografia> e <http://enciclo.pedia.itaucultural.org.br/pessoa388545/karina-buhr> (acesso 09/04/2018).

³² A canção ora analisada, *Eu menti pra você*, pode ser ouvida no endereço de internet: <http://youtu.be/CilwlEsetig> (acesso: 30/05/2018).

Que pena eu não sou o que você quer de mim
 Se você tiver que escolher entre você e o seu amor
 Você escolhe quem, você escolhe quem?
 Se você tiver que escolher entre você e o seu amor
 Your love, your love, your love

Talvez o tempo possa me livrar da culpa
 Que eu não sei se vem de mim ou da cruz de Jesus
 Mas eu tenho ainda um grande amor pra te dar
 Quero saber se você aceita ele como for
 My love is your love³³

Na letra da canção, a linguagem coloquial e os versos brancos – sem ocorrência de rimas – reforçam o tom informal e coloquial do enunciado. A interpretação, feita pela própria compositora, é leve, num tom quase infantil, como uma criança que conta uma travessura. Esse tom de confissão de uma travessura, no entanto, contrasta com as declarações de cunho sério: – Eu sou uma pessoa má / eu menti pra você.

O enunciador-cancionista, investido de destinador da confissão, continua: – Você não podia esperar / ouvir uma mentira de mim / que pena eu não sou o que você quer de mim. Ao supor, nesses versos, as possíveis reações e expectativas do destinatário, o enunciador incorpora em seu enunciado um possível ponto de vista daquele a quem se dirige, isto é, deixa seu próprio discurso ser penetrado pelo ponto de vista do outro, com isso instaurando um discurso bivocal.

Como observa Bakhtin (1997), o processo da bivocalidade implica mais que uma justaposição de vozes. Nesse procedimento ocorre, na realidade, uma espécie de tradução avaliativa: “As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais” (Bakhtin, 1997, p. 195). Com isso, o verso “que pena eu não sou o que você quer de mim” pode revelar, inclusive, uma perspectiva irônica do enunciador.

Após um refrão que introduz referências do estilo "pop", repetindo a expressão "your love", a segunda parte da canção mantém o cunho informal da confissão. Ocorre, porém, uma mudança de tom, a partir da introdução de uma reflexão interna do enunciador sobre a origem de sua culpa, da qual trataremos mais adiante.

³³ BUHR (2011).

Quanto à forma como torna compatível letra e melodia, a canção de Karina Buhr prioriza a *figurativização* (Tatit, 2012). Nesse procedimento, o enunciador deixa revelar, no enunciado cancional, evidências de sua própria voz, isto é, denuncia a voz que fala na voz que canta (Tatit, 2012, p. 21). Além disso, ao instaurar a primeira pessoa, o enunciador reforça o efeito coloquial e intimista dessa elocução.

Considerando que o enunciado de confissão dito em primeira pessoa pode fortalecer o efeito de veracidade das declarações, o enunciador-cancionista valoriza o caráter de sinceridade e sua enunciação. Sinceridade essa que se opõe ao tema essencial do que está sendo dito, a própria confissão da ação de mentir. Com isso, o enunciador potencializa uma sinceridade que pode fazer com que a mentira seja, de certa forma, relativizada. Soma-se a isso a forma suave, sem grandes alterações na altura melódica, com que a canção é cantada, o que só vem a reforçar o efeito de transformar o peso da mentira na leveza de uma travessura.

Do ponto de vista das relações intradialógicas, que ocorrem dentro da própria esfera da canção, o discurso de *Eu menti pra você* toca num tema que é relativamente recorrente em canções do século XX: a mentira feminina no âmbito do relacionamento amoroso. Na década de 30, por exemplo, Noel Rosa lançou pelo menos duas canções sobre essa temática. Em *Você só... Mente*, parceria com Hélio Rosa, desde o título até o último verso, dos 18 que a compõem, reclamam da conduta mentirosa da amada. Essa ideia é, ainda, reforçada pelo uso de palavras compostas pelo sufixo "mente" ou pela terminação "ente". Contando com o título, são 14 ocorrências que, aliadas ao ritmo da melodia, reforçam essa ideia e criam efeito de humor:

Não espero mais você
 Pois você não aparece
 Creio que você se esquece
 Das promessas que me faz

E depois vem dar desculpas
Inocentes e banais
 É porque você bem sabe
 Que em você desculpo
 Muitas coisas mais

O que sei **somente**
 É que você é um **ente**
 Que **mente** inconscientemente
 Mas **finalmente**
 Não sei porque
 Eu gosto imensamente
 De você

Invariavelmente
 Sem ter o menor motivo
 Em um tom de voz altivo
 Você quando fala **mente**
 Mesmo involuntariamente,
 Faço cara de inocente
 Pois sua maior mentira
 É dizer à **gente**
 Que você não **mente**³⁴

Em outra canção da década de 30, *Pra que mentir?*, Noel retoma o tema. Nesse samba, o enunciador questiona incisivamente a mulher amada sobre a razão de mentir, postulando uma possível traição por parte dela:

Pra que mentir,
 se tu ainda não tens esse dom
 de saber iludir?
 Pra quê? Pra que mentir,
 se não há necessidade de me trair?
 Pra que mentir,
 se tu ainda não tens a malícia
 de toda mulher?
 Pra que mentir,
 se eu sei que gostas de outro
 que te diz que não te quer?

Pra que mentir tanto assim,
 se tu sabes que eu já sei
 que tu não gostas de mim?
 Tu sabes que eu te quero,
 apesar de ser traído
 pelo teu ódio sincero
 ou por teu amor fingido?³⁵

O tema adquiriria tom de polêmica no diálogo desta com a canção *Dom de iludir*, lançada por Gal Costa na década de 1980. Desde o título, o discurso da canção, de autoria de Caetano Veloso, dialoga com *Pra que mentir?*, de Noel.

³⁴ ROSA (1982).

³⁵ ROSA (1997).

Entretanto, já nos primeiros versos, o enunciado, em voz feminina, estabelece um processo de negação, refutando o discurso do samba da década de 1930:

Não me venha falar na malícia de toda mulher
Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é
Não me olhe
Como se a polícia andasse atrás de mim
Cale a boca
E não cale na boca notícia ruim

Você sabe explicar
Você sabe entender
Tudo bem
Você está, você é
Você faz, você quer
Você tem

Você diz a verdade
E a verdade é o seu dom de iludir
Como pode querer que a mulher
Vá viver sem mentir?³⁶

O discurso da canção de Caetano Veloso se configura mais alinhado ao momento histórico, posterior às transformações culturais da década de 60 do século XX, em que um ponto de vista feminino já podia ser, de alguma forma, expressado, mesmo que pelos compositores.

Respondendo diretamente ao enunciador de *Pra que mentir?*, o enunciado da canção *Dom de iludir* estabelece também, sob um ponto de vista feminino, outra visão sobre esse tema. Por um lado, relativiza a “malícia” e o “dom de iludir” atribuído a toda mulher pelo enunciador da década de 1930, já que socialmente a traição feminina foi, desde sempre, condenada por antecipação, em detrimento da traição masculina. Por outro lado, ironiza o “poder dizer a verdade” de todo homem, visto que este tem outro tratamento por parte da sociedade, muito mais condescendente, em relação a eventuais deslizes de sua vida amorosa.

Nesse sentido, a fidelidade como requisito para o bom andamento do relacionamento amoroso sempre foi uma premissa que atingia de maneira mais forte a mulher do que o homem. É o que podia ser visto nos manuais de boa conduta das esposas até meados do século XX:

[...] que atitude deve tomar um marido que se sabe enganado? Permanecer ao lado de quem o atraiçoa seria

³⁶ VELOSO (1982).

indigno de sua parte [...] Mesmo porque não se pode exigir de um marido que viva com uma mulher que lhe é infiel. Não pode haver harmonia num clima de indignidade. Num caso desses o pai tem que fazer da fraqueza das crianças a sua armadura de coragem para enfrentar sozinho as responsabilidades que deveriam ser desempenhadas a dois (*O Cruzeiro*, 28 jan. 1956 apud BASSANEZI, 2001, p. 634).

Vê-se como, às mulheres infiéis, a penalidade social era agravada: deveriam ser banidas tanto do lar, como do convívio com os filhos. Às esposas traídas, porém, as orientações eram de total condescendência, para que a harmonia familiar fosse mantida, visto que a infidelidade do homem era vista com naturalidade:

[Mantenha-se] no seu lugar de honra evitando a todo custo cenas desagradáveis que só servirão para exacerbar a paixão de seu marido pela outra (*O Cruzeiro*, 4 jun. 1960 apud BASSANEZI, 2001, p. 635)

[...] sorrir e não fazer cenas para que o marido, a fim de fugir dessas cenas, não caia nos braços de outra e abandone de vez a casa (*Jornal das Moças*, 8 mar. 1956 apud BASSANEZI, 2001, p. 635).

No ano 2000, outra canção, de Luiz Tatit, trouxe à tona novamente essa questão, atualizando-a ao novo contexto dos relacionamentos virtuais. Em *Capitu*, uma canção cheia de referências, diretas e indiretas, a discursos do cancionista nacional, o enunciado também alude indiretamente ao discurso do "dom de iludir" de Noel, num paralelismo que contrapõe o jeitinho hábil da mulher ao jargão do universo da internet: "De um lado / Vem você / Com seu jeitinho / Hábil, hábil, hábil / E pronto! / Me conquista / Com seu **dom** / De outro / Esse seu site / Petulante / WWW / Ponto / Poderosa / Ponto com" (Tatit, 2000). A canção de Tatit dialoga ainda com a esfera literária: o título da canção cita diretamente a personagem do romance do século XIX *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o dilema da traição feminina mais famoso da literatura brasileira.

Considerando que a canção popular brasileira caracteriza-se por um *intradialogismo* constitutivo (Caretta, 2013), isto é, trata-se de um gênero que se constitui a partir do diálogo com outras canções, esses exemplos do cancionista popular brasileiro nos permitem um novo olhar sobre a canção de Karina Buhr. Como um elo na cadeia discursiva da canção popular, o diálogo que se

estabelece através do enunciado de *Eu menti pra você* pode extrapolar o âmbito do relacionamento amoroso expresso na canção. A pergunta do refrão "Se você tiver que escolher entre você e o seu amor / você escolhe quem?" pode ser tomada para além do contexto da relação amorosa imediatamente narrada, ganhando um novo sentido, constituído na relação dialógica do enunciado do século XXI com uma tradição histórica musical que o antecede e que é permeada por uma visão social patriarcalista sobre a mulher.

O enunciado de *Eu menti pra você* estabelece ainda diálogo com um discurso da esfera religiosa, constituindo o processo que Caretta (2013) denomina de *interdialogismo*. Ao sugerir que a culpa pode vir de dogmas da igreja cristã ("Talvez o tempo possa me livrar da culpa/Que eu não sei se vem de mim ou da cruz de Jesus"), o enunciador se utiliza de uma referência externa ao universo da canção, trazendo um símbolo da esfera religiosa para seu discurso.

Essa referência a valores cristãos pode remeter à questão da imagem da mulher constituída em nossa sociedade a partir do livro máximo dessa doutrina, a bíblia. A mulher como responsável pelo pecado original é uma ideia originada da culpa atribuída a Eva na passagem do Gênesis que narra sua queda em tentação perante a serpente e a consequente expulsão do homem e da mulher do paraíso. Esse mito, que atravessou os séculos, acabou colocando a mulher como herdeira da culpa dos males que atingem os homens:

lavé cria sozinho o mundo em sete dias e depois cria o homem. E só depois, de uma costela sua, tira a primeira mulher. E foi esta mulher a causa de todos os males que sucederam ao homem. Depois da Queda, ele teria que ganhar o pão com o suor de seu rosto, e ela, ser submissa ao marido e parir na dor. E ambos foram expulsos do Jardim do Éden (MURARO, 1992, p. 70-71).

O texto bíblico foi também utilizado pela sociedade patriarcalista ocidental para estabelecer a superioridade do homem em relação à mulher, pois nele "para a mulher aponta não só a dor do parto [...] e diz: 'e teu desejo te levará ao teu marido e ele te dominará'" (Muraro, 1992, p. 73). Sob essa perspectiva, a "culpa", anunciada pelo enunciador-cancionista de *Eu menti pra você*, poderia se originar de um conjunto de valores cristãos que podem ou não se alinhar ao conjunto de valores do próprio enunciador. Considerando, ainda, o tom leve da mensagem melódica da canção, o enunciador pode sugerir que não se alinha ao julgamento

negativo da sua traição, visto que esta talvez se baseie num conjunto de valores estabelecidos sob um ponto de vista construído socialmente que expressa uma relação de dominação masculina.

Na canção *Eu menti pra você*, de Karina Buhr, podemos observar, também, como o processo dialógico da interdiscursividade ocorre. Sem necessariamente fazer citação clara das demais canções aqui elencadas, podemos perceber que o discurso do enunciador-cancionista de *Eu menti pra você* está de alguma forma permeado por essas vozes sociais.

O enunciado da canção aponta ainda indiretamente para uma cadeia de outras que fazem parte da memória social sobre o tema da mentira feminina. Nesse processo, o diálogo que se estabelece extrapola o âmbito do relacionamento amoroso para questionar um ponto de vista masculino enraizado na tradição cultural e na sociedade brasileira e que também se vê expresso na esfera da canção popular.

Além disso, o enunciado da canção de Karina Buhr vem afirmar um novo posicionamento, o da voz feminina. A enunciação postula que, numa união entre duas pessoas, o princípio maior a reger o relacionamento pode ser o amor. Já que, superando-se a culpabilidade “naturalmente” imputada às mulheres numa situação de traição, por exemplo, o relacionamento poderia continuar desde que o amor ainda persista. É o que podem expressar os versos finais da canção: “Mas eu tenho ainda um grande amor pra te dar / Quero saber se você aceita ele como for / My love is your love”.

2.3 Tá na minha hora

A canção *Tá na minha hora* integra o CD “O micróbio do samba”, lançado em 2011 pela compositora Adriana Calcanhotto. Álbum autoral, composto de sambas e marchinhas, é o décimo primeiro trabalho dessa artista, cuja obra apresenta, desde o primeiro CD “Enguiço” (1990) criações próprias e que não se restringem apenas a um determinado estilo musical³⁷.

³⁷ Dados sobre a compositora e sua obra obtidos em: <http://www.adrianacalcanhotto.com/>, <http://dicionariompb.com.br/adriana-calcanhotto/> e <https://www.dn.pt/artes/interior/o-concerto-tese->

Adriana Calcanhotto é gaúcha, mas vive no Rio de Janeiro desde o final da década de 1980. Nascida em 1965, começou na música cantando em bares e restaurantes de Porto Alegre. “Senhas” (1992), seu segundo álbum, quase todo autoral, teve sua canção *Mentiras* incluída na trilha sonora da novela “Renascer”, de Benedito Ruy Barbosa, o que a projetou nacionalmente.

A partir de então, ela teve incluídas outras tantas canções em trilhas sonoras das novelas da TV Globo. Apesar disso, não é uma artista que restringe sua produção musical a trabalhos meramente comerciais. Tangenciando a literatura, musicando poemas, seu trabalho vem se diversificando e se renovando a cada novo projeto.

Sob o pseudônimo de Partimpim, seu apelido de infância, ela lançou três álbuns infantis, com seleções de canções de diversos autores da música popular brasileira, reinterpretadas para o público infantil. O primeiro desses álbuns, lançado em 2004, ganhou o prêmio *Grammy Latino* na categoria de melhor álbum infantil.

Atualmente está em Coimbra, onde leciona, desde 2017, o curso “Como escrever canções”. Concomitantemente, ela se apresenta em Portugal com um novo trabalho musical, classificado por ela de um “concerto-tese”. Com o nome de “A mulher do Pau-Brasil”, esse projeto se baseia nas ideias que ela tem desenvolvido na Universidade de Coimbra, elaboradas à luz da antropofagia modernista de Oswald de Andrade.

O CD “O micróbio do samba” foi mais um fruto desse instinto investigador da artista. Formado de 12 canções, o álbum representa sua incursão no âmbito de um dos ritmos mais famosos de nosso país. Em dez sambas e duas marchinhas de carnaval, Adriana resgata as principais imagens desse universo, em que a malandragem, a vida noturna e o próprio samba rivalizavam com o relacionamento amoroso. As falsas promessas, as velhas brigas, o ciúme, a boemia, o carnaval, tudo isso sob uma nova roupagem vai desfilando pelas letras do CD, contaminadas pelo ritmo ralentado dos sambas da compositora.

Tá na minha hora é a música que encerra esse álbum. Consolidando a investida da autora nesse meio do samba e dos sambistas, a canção veicula uma

das vozes femininas do CD que assume um novo papel na velha história dos desentendimentos entre o boêmio e a mulher³⁸:

te fiz uns sambas, neguinho, te dei carinho
despi as suas fantasias devagarinho
da sua onipotência tratei com jeitinho
e das chegadas de madrugada no sapatinho

agora tá na minha hora
eu vou passar uns tempos em mangueira
não chora, neguinho, não chora
o meu coração é da estação primeira

te deixo a geladeira cheia e sem promessa
que findo o carnaval eu tô de volta
não chora, neguinho, não chora
o meu coração é verde rosa
não chora, neguinho, não chora
tá na minha hora, tá na minha hora³⁹

Enunciada em primeira pessoa, a canção se estabelece sob a perspectiva de uma conversa. A presença de um interlocutor, identificado por “neguinho”, aparece sob a forma de vocativo já no primeiro verso. E, aos poucos, esse interlocutor vai tomando forma como uma figura boêmia, aquele que costuma voltar tarde e sorrateiramente para casa.

Essa conversa, que se descortina na primeira estrofe, é marcada também por uma espécie de inventário feito pelo destinador. As ações, todas conjugadas no passado – “fiz”, “dei”, “despi”, “tratei” –, desnudam uma lista de cuidados dedicados a seu interlocutor, o neguinho. Tais atos de dedicação e tutela, e também de tolerância, vão sendo apresentados em tom de prestação de contas, mas cujo acerto vai se anunciando como eminente.

A repetição de palavras com a terminação -inho (“neguinho”, “carinho”, “devagarinho”, “jeitinho”, “sapatinho”) na estrofe inicial, demarca não só a sonoridade desse trecho, mas também impõe um tom ao discurso. Do ponto de vista sonoro, a estrofe é toda rimada em -inho, sendo ainda que o primeiro verso tem essa rima dobrada pelo vocativo – neguinho – em seu interior. Tais rimas são ainda entoadas com o alongamento da vogal “i”: – ca-riiii-nho; – de-va-ga-riiii-nho;

³⁸ É possível ouvir a canção analisada, *Tá na minha hora*, no endereço de internet: <http://youtu.be/bgr7RRWV2qs> (acesso: 31/05/2018).

³⁹ CALCANHOTTO (2011).

– jei-tiiii-nho; – sa-pa-tiii-nho, acompanhando a entoação do vocativo – ne-guiii-nho.

O sufixo -inho denotando um diminutivo é, normalmente, um recurso estilístico que imprime, no enunciado, um tom de afetividade e subjetividade. Nota-se, entretanto, que, nem todas as ocorrências citadas têm essa semântica de diminutivo. Em “jeitinho” e “devagarinho”, o sufixo é empregado nos advérbios e introduz nestes um sentido de intensidade, isto é, “com jeitinho”, quer dizer com bastante jeito, o mesmo ocorrendo com “devagarinho”, que indica bem devagar. Também, na palavra “sapatinho” que compõem a expressão “chegar no sapatinho”, não se encontra o sentido de diminutivo e sim o significado de chegar sorrateiramente, discretamente, sem fazer alarde.

Isso tudo contribui para dar certo sentido afetivo a esse discurso, mas também para atribuir-lhe um significado de grande cuidado com o outro. Um cuidado tão reforçado que pode também conferir a esse relacionamento amoroso um cunho maternal. O que é corroborado pelo enunciado que se encontra na estrofe seguinte, em seu terceiro verso (– não chora, neguinho, não chora), que soa como uma frase dita de mãe para filho.

A segunda estrofe instaura no enunciado uma importante mudança de paradigma temporal. A primeira palavra, um advérbio, dá a tônica de um novo tempo de expressão das ideias: “agora”. E, na sequência, os quatro versos da estrofe avançam sob a égide do tempo presente do indicativo, através das formas verbais: “tá” (está), “vou”, “chora”, “é”.

Ao mesmo tempo em que o foco dessas ações também sofre alteração relevante. Os pronomes de segunda pessoa que dominavam a primeira estrofe (“te” – duas vezes, “suas” e “sua”) são substituídos pelos pronomes de primeira pessoa: “minha”, “eu” e “meu”. O foco, então, se desloca do outro para o próprio destinador, consolidando a máxima enunciada no início dessa segunda estrofe: – agora, tá na **minha** hora.

Também ratifica essa mudança de foco, a alteração sonora que ocorre entre a primeira e a segunda estrofe. A primeira estrofe, como vimos, tem sua sonoridade bem marcada pela repetição das rimas em -inho, um som baseado nas vogais orais fechadas “i” e “u” (esta última, apesar de grafada com “o”, é pronunciada na canção por “u”, como é comum em várias regiões do Brasil). Enquanto, na segunda estrofe, as rimas se filiam às vogais orais abertas “a” e “o”,

encontradas nas palavras “agora”, “hora” e “chora”, esta última aparecendo duas vezes. Além disso, as rimas dessa estrofe também reforçam a predominância dessas sonoridades abertas: “**hora**”, “**mangueira**”, “**chora**”, “**primeira**”.

Observamos então que as coordenadas espaço-temporais instauradas no discurso, a partir da segunda estrofe, corroboram o novo direcionamento que o destinador pretende atingir. Para ele, o tempo do cuidado, do carinho, da tolerância, assim como de sua paciência quase maternal vai ficando, cada vez mais, no passado. Além disso, o presente, que anuncia um futuro de mudanças de rumo nessa história, projeta o destinador do espaço do ambiente interno, fechado e doméstico, para um meio externo, para fora, para a “mangueira”, escola de samba, também conhecida como a “estação primeira”. Tudo isso confirmando o acerto de contas que se anunciava no início da canção.

A terceira e última estrofe vai manter essa tônica, de um lado a presentificação como signo de novo tempo; e, de outro lado, a afirmação da cena que projeta essa figura feminina para o exterior. O tempo dos versos, nessa estrofe, continua marcado pelo presente: “deixo”, “chora”, “é”, “tá” (está). Sendo incluída, também, uma possibilidade de futuro aberta e incerta: – te deixo a geladeira cheia e sem promessa / que findo o carnaval eu tô de volta. Mesmo que a enunciação ainda se refira a deixar a “geladeira cheia”, ação que poderia remetê-la ao passado de atividades domésticas, o uso do verbo deixar pode aí tangenciar suas significações de interperer ou largar algo e, ainda, de ir embora, sair, retirar-se, o que corrobora o projeto de mudança de vida do destinador.

A sonoridade das rimas do final dos versos, como na estrofe anterior, também se mantém no espectro da abertura sonora (“promessa”, “volta”, “chora”, “rosa”, “chora”, “hora”), o que ajuda a reafirmar a projeção do destinador para o espaço externo. Um espaço que exclui o interlocutor “neguinho”, visto que o coração dessa mulher já foi tomado por outro amor: a escola de samba Mangueira, cujo “verde rosa”, declarado no quarto verso da última estrofe, são as cores que a simbolizam.

Do ponto de vista melódico, a canção acompanha essa evolução espaço-temporal dessa mulher. A primeira estrofe é entoada sem alteração na altura melódica. A partir da segunda estrofe, existe um aumento dessa altura, acompanhado do alongamento das vogais que marcam as sílabas tônicas das rimas: – **agooora** tá na minha **hooora** / eu vou passar uns **tempos** em

mangueeeira / não chooora, neguinho, não chooora / o meu coração é da estação primeeeira. Isso implicando no aumento do efeito de *passionalização* (Tatit, 2012) que a canção impõe ao enunciatário ouvinte. O que reforça a subjetividade e a emoção da mensagem do destinador quando afirma um tempo de mudanças para si.

Do ponto de vista das relações *intradialógicas* (Caretta, 2013), essa canção retoma um tema recorrente nos sambas tradicionais: cantar a mulher que faz de tudo para o amado boêmio. Nos sambas das décadas de 30 e 40, a mulher ideal era, geralmente, a dona-de-casa, aquela que cozinha, lava, passa e tende a perdoar tudo de seu amado: são as figuras da "provedora", a "mãe doadora" e a "mulher do boêmio" (PAOLI, 2004, p.79).

Além de representar um ponto de vista masculino, as canções populares dessa época são fruto das mudanças que a urbanização impôs à sociedade brasileira. Tais alterações significaram a reelaboração das tradições culturais, principalmente com a possibilidade do questionamento das experiências íntimas na instância pública:

A situação pária da mulher nas letras da canção popular é inegável, mas está longe de aparecer através de um "machismo" simples, seja de seu homem (que, em geral, compartilha muitos dos traços de cidadania de segunda classe com ela), seja do mundo dos cidadãos plenos da cidade [...] a figura da mulher cantada pelo compositor popular é o caminho pelo qual se reflete sobre o amor e, inevitavelmente, sobre a possibilidade do lar como um lugar reconhecido de intimidade a partir do qual se pode habitar a cidade moderna (PAOLI, 2004, p. 77).

Nesse contexto, sob seu ponto de vista masculino, quando criticam as exigências da mulher, os compositores expressam a dificuldade a mais que isso significa para o homem se estabelecer como a figura provedora do lar naquela época. Em *Ai, que saudades da Amélia* (1942), de Ataulfo Alves e Mário Lago, diz o enunciador sobre a mulher ideal: – Às vezes passava fome ao meu lado / E achava bonito não ter o que comer / Quando me via contrariado / Dizia: "Meu filho, o que se há de fazer!" (Alves, 1970). Em *Emília* (1941), de Wilson Batista e Haroldo Lobo, o enunciador declara sobre a mulher amada: – Quero uma mulher que saiba lavar e cozinhar / Que de manhã cedo me acorde na hora de trabalhar (Batista, 1997). Por outro lado, a falta da mulher também era representada como

a perda de sentido do próprio esforço do homem como provedor, como se escuta em *Cadê Zazá* (1947), de Roberto Martins e Ari Monteiro: – Sem ela vou vender o bangalô / que tem tudo, mas não tem o seu amor / Sem ela para que serve a geladeira? / Para que ventilador? / Pergunto e ninguém diz onde ela está: / Cadê Zazá? Zazá! Zazá! (MARTINS, s.d.).

Já a mulher do boêmio ideal era uma figura que sintetizava o desejo do homem de transitar livremente entre o lar e a boemia. Ponto alto desse sentimento é a fala feminina expressa em *A volta do boêmio* (1956), de Adelino Moreira, imortalizada na voz de Nelson Gonçalves:

[...]
 Acontece
 que a mulher que floriu meu caminho
 de ternura, meiguice e carinho,
 sendo a vida do meu coração
 Compreendeu
 Me abraçou me dizendo a sorrir:
 “Meu amor, você pode partir,
 não esqueça o seu violão.

Vá rever
 os seus rios, seus montes, cascatas,
 vá sonhar em novas serenatas
 e abraçar seus amigos leais
 Vá embora
 pois me resta o consolo e alegria
 de saber que, depois da boemia
 é de mim que você gosta mais”⁴⁰

Em 1967, Nara LEÃO lançou *Com açúcar, com afeto*, canção de Chico Buarque que também expressa esse retrato da mulher do boêmio que, mesmo tentando mantê-lo no lar, aceita sua boemia por amor:

Com açúcar, com afeto
 Fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 Qual o que
 Com seu terno mais bonito
 Você sai
 Não acredito quando diz que não se atrasa
 Você diz que é operário
 Sai em busca do salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o que

⁴⁰ MOREIRA (1998).

[...]
 Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o que
 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer
 Qual o que
 Logo vou esquentar seu prato
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você⁴¹

À luz desses exemplares de canções, verificamos que o dialogismo estabelecido pela canção *Tá na minha hora*, de Adriana Calcanhotto recupera algumas dessas características da relação entre a mulher e o boêmio, porém sob uma nova perspectiva. Estão na canção da compositora gaúcha, como vestígios, tanto o companheirismo da Amélia, quanto a dedicação da *Emília* e o perdão maternal de *Com açúcar com afeto*, assim como a atitude compreensiva da mulher d'*A volta do boêmio*.

Porém tais virtudes da mulher do boêmio ideal são apresentadas no discurso de *Tá na minha hora* como características ultrapassadas. A enunciação, da primeira para a segunda e terceira estrofes, como vimos, muda a ação dos verbos da canção do passado para o presente, indicando que se, no passado, ela fazia tudo por ele; no presente, ela diz que vai “passar uns tempos em mangueira”, sem promessa de voltar.

Além disso, a protagonista do discurso cancional de Adriana Calcanhotto, por mais que tenha se comportado de forma semelhante à mulher idealizada pelos sambas tradicionais, já se apresenta com algo que a distancia desse perfil. Na abertura da canção, a afirmação “te fiz uns sambas, neguinho” contrasta com a possível fala da típica mulher de boêmio, pois “fazer sambas” não era, em geral, uma possibilidade para esta que deveria, no máximo, fazer o “doce predileto” dele.

Considerando que a atividade de compositor, desde os primórdios da música popular brasileira, sempre foi tida como tipicamente masculina, também

⁴¹ BUARQUE (2003).

por estar muito ligada ao espaço boêmio da rua, verifica-se que não era de bom tom a mulher se dedicar a compor. Como podemos constatar no que se dizia sobre a compositora brasileira Chiquinha Gonzaga, muito estigmatizada pela sanção moral de sua época:

Uma mulher de má-fama, metida em rodas boêmias, compositora de músicas indiscutivelmente saltitantes com títulos atrevidos... Afinal a dama e até mesmo a mulher de sua época tocava piano regular e extensivamente, algumas chegavam mesmo a compor, outras até editavam, mas nenhuma ousava tanto. A música delas não ultrapassava a porta da rua (DINIZ apud MARQUES, 2015, p. 32-33).

Por isso, quando se permite trocar o amado pela "estação primeira", a protagonista de *Tá na minha hora* realiza uma verdadeira inversão de papéis, e essas referências à famosa escola de samba Mangueira, templo de grandes sambistas como Cartola, vão além de possibilitar o trânsito da mulher para além da "porta da rua". Elas também configuram uma possibilidade de ascensão desta a um dos berços do samba e da própria criação musical e poética, pois como diz a letra de *Lá em Mangueira* (1943), de Herivelto Martins e Heitor dos Prazeres: – Lá em Mangueira / Aprendi a sapatear / Lá em Mangueira / É que o samba tem seu lugar (Martins, 1971). Ou, ainda, como descreve o samba de Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola, *Sei lá Mangueira* (1969):

[...]
Em Mangueira a poesia
Num sobe-desce constante
Anda descalça ensinando
Um modo novo da gente viver,
De pensar e sonhar, de sofrer.
[...]⁴²

Disposta a "passar uns dias" na Escola de Samba que respira poesia e ensina "um modo novo" de se viver, a nova mulher de boêmio expressa, a partir dessas relações dialógicas do discurso da canção *Tá na minha hora*, um ideal feminino completamente diverso do tradicional. De "mulher do boêmio" a "mulher boêmia", a protagonista se permite, agora, atividades sociais como a boemia, o samba e a própria criação artística, antes só permitidas socialmente aos homens.

⁴² VIOLA (1971).

Verificamos ainda, nessa canção, que o tipo de diálogo interdiscursivo instaurado evidencia um conflito de vozes sociais de posicionamentos distintos. De um lado, o que se espera e se permite aos homens e, de outro lado, o que se espera das mulheres no relacionamento amoroso. Esse processo de constituição dialógica é expresso, porém, numa polêmica velada, isto é, uma construção em que a inclusão do discurso alheio se instaura por meio de vozes que se contrapõem, mas não de forma declarada.

E, através desse embate velado de vozes, revela-se um sentido novo, que extrapola a esfera das relações amorosas e sociais. O ponto de vista discursivo da canção de Adriana Calcanhotto expressa que a mulher, agora, pode ser protagonista de sua história, para além da esfera dos relacionamentos amorosos, assumindo também, na esfera da música popular brasileira, o papel de compositora e de sambista.

A análise da canção *Tá na minha hora* permitiu verificar que o samba de Adriana Calcanhotto incorpora o discurso do posicionamento tradicional do cancionero nacional para ressignificá-lo. Nesse processo de *intradialogismo* (Caretta, 2013), o enunciador da canção institui o recurso da polêmica velada, cuja essência é a possibilidade de identificação, no enunciado, de vozes sociais que se contrapõe. Através também de recursos estilísticos e cancionais a autora faz emergir da canção, de um lado o ponto de vista da tradição do samba, e de outro o discurso de um ponto de vista da mulher sobre a sua própria situação social.

Estabelecendo um novo elo nessa cadeia discursiva, o enunciadorecancionista de *Tá na minha hora* exerce seu direito ao acerto de contas com o discurso do boêmio sobre a mulher nos sambas tradicionais. E desse exercício de responsividade, finalmente alcançado pelas mulheres do século XXI, eclode uma nova perspectiva para a figura da mulher do boêmio: ao invés de se conformar e tratar da “onipotência” dele “com jeitinho”, agora, “tá” na hora de ela protagonizar definitivamente seu próprio caminho nessa história, inclusive no papel de compositora de música popular brasileira.

3. Recantando contos de fadas

O que conhecemos hoje como contos de fadas faz parte de uma tradição de narrativas orais populares, a qual não se sabe exatamente a que época remonta. As histórias mais antigas de que se teria notícia vieram do oriente, *Calila e Dimma* da Índia e manuscritos egípcios de mais de 3000 anos (COELHO, 1987, p. 17-19).

As fadas teriam origem na poética céltico-bretã, em que mulheres com poderes sobrenaturais interferiam no mundo dos homens quando estes se encontravam em uma situação tão difícil que nada do mundo natural poderia ajudá-los. Aparecendo também como avesso de criaturas boas e sendo, ao contrário, a própria causa dos malefícios humanos, esses seres fantásticos podiam também encarnar o mal, sendo, possivelmente, as personagens que conhecemos hoje como bruxas (COELHO, 1987, p. 31).

O que caracteriza o conto de fadas não é necessariamente a existência de fadas na narrativa, mas sim a presença de elementos encantatórios do universo maravilhoso. Além disso, o núcleo central da história gira em torno da realização do herói/heroína, com desfecho geralmente vinculado a uma solução que comungue a união homem-mulher:

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os obstáculos ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado (COELHO, 1987, p. 13).

Circulando durante a Idade Média pela Europa, os contos chegaram ao Renascimento como fontes de unificação cultural e linguística das novas nações europeias, e, a partir do século XVI, em diversos países, foram iniciados registros dessas narrativas. Na Itália, Gianfrancesco Straparola da Caravaggio publica *Noites Prazerosas* e, em 1634, é publicada a coletânea de Giambattista Basile *O conto dos contos* (Coelho, 1987, p. 61). Mas é na França, a partir da publicação de *Contos de minha Mãe Gansa* de Charles Perrault, em 1694, que os contos passam a ser também destinados a divertir e orientar as crianças (COELHO, 1987, p. 66).

No século XIX, a literatura popular foi novamente foco de grande interesse, agora pelos estudiosos da gramática comparativa, a partir das constatações sobre as semelhanças entre o sânscrito e as línguas europeias. É nesse contexto que os gramáticos germânicos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm publicam, de 1812 a 1822, os *Contos de fadas para crianças e adultos*, e, entre 1835 e 1872, na Dinamarca, o novelista Hans Christian Andersen publica também uma série de quase duzentos contos infantis (COELHO, 1987, p. 73-76).

Durante todo o século XX e até nossos dias, os contos de fadas continuaram sendo transmitidos de geração para geração, ganhando ainda mais espaço na vida de adultos e crianças do mundo inteiro. Acessados através de novas modalidades e suportes, para além da transmissão oral, por livros, quadrinhos, filmes e programas de TV, os contos continuam se popularizando, sendo também motivo de estudo das mais diversas áreas de conhecimento.

A canção popular também bebe dessa rica fonte de histórias, cuja universalidade das temáticas permite aos compositores elaborarem seu discurso. Passamos, a seguir, a analisar duas canções que se utilizam desse gênero tão popular, cujas narrativas carregam preocupações conscientes e inconscientes, que se fixaram nos agrupamentos humanos por representarem conflitos da coletividade e não de um indivíduo isoladamente, e, por esse motivo, seguiram sendo contados e recontados por tanto tempo (Bettelheim, 1992, p. 46). Histórias que agora passam a ser também cantadas e recantadas na nossa canção popular.

3.1 A imperatriz e a princesa

A canção *A Imperatriz e a princesa*, das compositoras Isabella Taviani e Myllena Gusmão, foi lançada em 2012, no CD "Eu Raio X" – quinto trabalho da artista Isabella. Em 2014, a canção faz parte também do DVD referente ao show ao vivo do álbum. Em ambos trabalhos, CD e DVD, a canção é interpretada pelas próprias compositoras.

Isabella é carioca, estudou canto lírico quando jovem, mas preferiu a música popular. Está no meio artístico desde 1992, tendo lançado seu primeiro

CD em 2003, já com diversas canções autorais. Myllena é mineira, mas vive no Rio de Janeiro, é formada em medicina. Autodidata em música, divide-se entre as carreiras artística e médica, e seu último CD, "Liberdade de ser", de 2015, contém também diversas canções autorais⁴³.

A canção *A Imperatriz e a princesa* é diferente das demais do CD, é bem mais longa, com duração de 6 minutos, aproximadamente. A mensagem verbal, ou letra, é composta de 12 estrofes, perfazendo 54 versos⁴⁴:

Ela trancou seu coração na torre de um castelo empoeirado e só
 Julgava nunca mais abri-lo, pra outro cavaleiro ou imperador
 A nuvem que levou seus sonhos era labareda de um dragão
 Que agora guarda a torre,
 Vigia o seu sono e não deixa um novo amor chegar
 Para a imperatriz não libertar

Tão solitária assistia a tudo lá do alto da sua prisão
 De algum lugar fluía um aroma que acalmava sua solidão
 Naquele império dizia a lenda que a imperatriz enlouqueceu
 Quando seu rei se foi, montado num corcel
 Nunca mais ela sorriu
 Nunca mais ela se abriu

Quantos homens duelaram por seus dotes,
 Por seus encantos e caíram frente ao dragão
 Que guardava o seu coração

Desde pequena a Princesa Amarílis
 Conhecia a lenda de um dragão
 Que assombrava a bela dona com a força dessa maldição

Enquanto cultivava rosas
 Ela olhava a torre lá do céu
 E desejava fundo fazer a imperatriz sorrir

Não desistir do amor e ser feliz
 Poder abrir as asas e voar
 Arriscar de novo as fichas do viver
 Com o perfume dessas flores mataria o dragão
 E a dama cantaria essa canção

Princesa, é teu meu coração
 Há tempos não sei o que é amar
 Pequena, tão grande a sua luz
 E a Princesa Amarílis, sem cavalo e sem escudo
 Libertou a imperatriz da maldição

⁴³ Dados sobre as compositoras obtidos em: <http://dicionariompb.com.br/isabella-taviani> e <http://myllencantora.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Myllena-Guita-Release-Oficial-2017.pdf> (acesso 13/02/2018).

⁴⁴ Convidamos o leitor a ouvir a canção analisada, *A Imperatriz e a Princesa*, disponível em: <http://youtu.be/7kWQhSywRal> (acesso em: 31/05/2018).

Oh dama, recebo a sua dor
 Nas flores guardei o meu calor
 Gigante, minúscula aflição
 Nos meus olhos, seu espelho
 Nessa carne, a ferida cicatrizo e alegro a sua vida

E pelos campos as cores se multiplicavam como um milagre
 Findou-se a era das tristezas e não há nada que as separe
 E o dragão, inerte, já não assombrava nem uma criança
 Diante da maldade a força da esperança
 Fez do reino um lugar melhor e a alegria nunca foi maior

Quantos homens duelaram por seus dotes,
 Por seus encantos e caíram frente ao dragão
 Que guardava o seu coração

Princesa, é teu meu coração
 Há tempos não sei o que é amar
 Pequena, tão grande a sua luz
 Contam naquela cidade hoje uma nova lenda
 O amor da imperatriz pela princesa

Oh, dama, recebo a sua dor
 Nas flores guardei o meu calor
 Gigante, minúscula aflição
 Trovadores cantam em rimas para que o mundo lembre
 Que elas foram tão felizes para sempre.⁴⁵

Uma delicada introdução melódica de instrumentos de cordas precede a entrada das vozes das intérpretes e essa mesma sequência melódica acompanha o canto durante a interpretação das duas primeiras estrofes. Isabella e Myllena se alternam cantando essa parte da canção, a qual nos introduz a história de uma imperatriz que vivia solitária e isolada, após ter sido abandonada pelo imperador. Essas estrofes se compõem de duas sextilhas polimétricas, mas que guardam, entre si, uma estrutura relativamente simétrica, o que permite que ambas sejam cantadas como duas "partes A" da canção, na mesma altura melódica, com poucas mudanças em relação ao acento natural das palavras.

A polimetria dos versos não impede, no entanto, uma cadência rítmica relevante, imposta pelo verso inicial da canção. Se pensarmos esse verso como duas ocorrências de decassílabos, as sílabas fortes ocorreriam em 4-4-2-4-4-2, ou seja, na quarta, oitava e décima sílabas:

E/la/ tran/**cou**/ seu/ co/ra/**ção**/ na/ **to**/rre/ de um/ cas/**te**/lo em/po/ei/**ra**/do e/ **só**

⁴⁵ TAVIANI (2012).

Já, na segunda estrofe, esse ritmo se mantém, causando alterações na tonicidade natural de algumas palavras ("lá" fica átono e "sua" sofre hiato):

Tão/ so/li/tá/ri/a a/ssis/ti/a a /tu/do/ lá/ do/ al/to/ da/ su/a/ pri/são

Vale acrescentar que esse ritmo, 4-4-2, se alinha ao decassílabo com acento em quarta, oitava e décima que é conhecido como decassílabo sáfico. Responsável por um ritmo encantatório, que os clássicos deviam evitar por causa de sua "melodia acentuada" e "seu ritmo envolvente", era um tipo de versificação típica da lírica amorosa (CÂNDIDO, 1996, p. 55).

Nessas primeiras estrofes, a mensagem verbal nos leva, através de nossa memória, ao universo do conto de fadas. As palavras "torre", "castelo", "cavaleiro", "imperador", "dragão", "lenda", "imperatriz" e "rei" fazem referência a imagens que estão comumente veiculadas nas histórias infantis dos contos orais, as quais se mantêm vivas, atualmente, nos livros, na TV e no cinema, mesmo para os ouvintes das novas gerações.

Tais referências nos transportam, também, a um tempo e um espaço que são diferentes de nossa realidade: um "agora" que não sabemos exatamente quando é, e um "lá" que não sabemos exatamente onde fica, mas sabemos que existe em nossa imaginação, sendo essa uma das principais características dessas narrativas (Machado, 2004, p. 24). Vale dizer, ainda, que o enunciatário-ouvinte já fora levado, por seu arranjo introdutório – que remonta à música medieval – a um diálogo com um outro cronotopo diferente do seu.

Como vimos no capítulo teórico deste trabalho, o gênero discursivo, como uma forma típica do enunciado, inclui uma forma de expressão que lhe é típica. Com isso, ao escolhermos uma palavra, não a escolhemos por sua forma neutra, componente do sistema do léxico, mas sim de outros enunciados assemelhados ao nosso por causa do tema, da composição, do estilo. E, ainda, segundo Bakhtin (1997), as relações dialógicas entre enunciados são complexas e variadas e se concretizam na instauração do ponto de vista do enunciador sobre o discurso de outro que está sendo incorporado no seu.

Em *A imperatriz e a princesa*, a melodia de ritmo envolvente e as referências aos personagens de contos de fadas vão transportando o

enunciatório-ouvinte da canção para o universo desse tipo de narrativa, mas vão incorporando também o ponto de vista do enunciador-cancionista e suas avaliações valorativas em relação ao universo do conto maravilhoso.

A situação de abandono da imperatriz pelo rei que "se foi, montado num corcel", expressa na segunda estrofe da canção, por exemplo, não é natural no conto de fadas, em que normalmente um príncipe chega em um cavalo para salvar a princesa. O fato de a própria imperatriz ter trancado seu próprio coração na torre também destoa do enredo comum dessas narrativas, nas quais o mal que afeta o herói, ou a heroína, é comumente de causa externa, como uma maldição de bruxa, por exemplo. Tais elementos trazem, de certa forma, o ouvinte de volta a um momento mais próximo de outra realidade, em que separações ocorrem e, nem sempre, o primeiro "felizes para sempre", tradicional do conto de fadas, é o final da história, o que aprofundaremos melhor na segunda parte desta análise.

A terceira estrofe é mais curta e vem acompanhada de um segmento melódico diferente, uma espécie de "parte B", que vai se repetir na segunda parte da canção como um refrão. O acompanhamento instrumental muda um pouco, com o incremento de instrumento de sopro, e o canto é realizado pelas duas intérpretes em dueto:

Quantos homens duelaram por seus dotes,
Por seus encantos e caíram frente ao dragão
Que guardava o seu coração

A alternância entre as sílabas fortes e fracas dos dois primeiros versos dessa estrofe, marca também um novo ritmo, mais binário. Melodia e letra se ajustam para narrar, sob o efeito dessa tensão binária, os duelos, lutas entre dois oponentes, neste caso representados, de um lado, pelo dragão e, de outro, pelos pretendentes que não conseguiram libertar a imperatriz.

Na sequência, as intérpretes cantam novamente, de forma alternada, a quarta e a quinta estrofes, retomando a melodia do início da canção. São duas estrofes menores de apenas três versos cada, que vão nos apresentar a outra personagem dessa história, a Princesa Amarilis.

A retomada da sequência melódica do início da canção, juntamente com o texto narrativo em terceira pessoa, reforça ao enunciatório-ouvinte a percepção de uma situação de locução distanciada da enunciação instaurada. Isso aumenta

a sensação da presença de uma narração que, após contar o drama da imperatriz, agora nos introduz ao universo da outra personagem da história, uma princesa diferente das outras, que se caracteriza mais como uma camponesa jardineira que cultiva rosas.

Delinea-se um jogo sutil na ligação entre essas duas personagens que, apesar de não se conhecerem pessoalmente, sabiam, de alguma forma, da existência uma da outra. A princesa sabia da imperatriz através da lenda; e a imperatriz percebia a princesa, ao sentir que "de algum lugar fluía um aroma que acalmava sua solidão" (segundo verso da segunda estrofe).

Esse duplo fica reiterado também na alternância das vozes das intérpretes que ocorre entre a primeira e a segunda estrofes e entre a quarta e a quinta estrofes. Do ponto de vista discursivo-enunciativo, porém, isso não implica uma bivocalidade discursiva, visto que esse é um exemplo do que Bakhtin (1997) chama de *discurso direto dos heróis*, que aparecem como novas vozes discursivas, mas estão subordinados ao discurso do autor (neste caso, o enunciatário-cancionista):

Sempre que no contexto do autor há um discurso direto, o de um herói por exemplo, verificamos nos limites de um contexto dois centros do discurso e duas unidades do discurso: a unidade da enunciação do autor e a unidade da enunciação do herói. Mas a segunda unidade não é autônoma, subordina-se à primeira e dela faz parte como um de seus momentos (BAKHTIN, 1997, p. 187).

Sobre as personagens dessas narrativas maravilhosas vale lembrar, ainda, que é comum que elas, muitas vezes, não tenham nome, sendo referidas nas histórias apenas por seus papéis (princesa, príncipe, rainha, rei, bruxa, etc.). Nesta canção, uma personagem realmente não tem nome, é a imperatriz, mas a outra é nomeada como princesa Amarílis. Esse nome próprio coincide com o nome de uma flor, Amarílis, que é também conhecida popularmente como a "flor-da-imperatriz" (Blanco, 2016). Sendo assim, apesar de ser nomeada, a princesa tem um nome que representa também sua função na história, isto é, uma camponesa que cultiva flores, cujo perfume tem o poder de acalmar e seduzir o coração da imperatriz, ou seja, a flor da imperatriz.

No último verso da quinta estrofe, porém, a segunda intérprete, Myllena, muda a entoação, atingindo, pela primeira vez, um ponto mais alto da melodia, o

que faz com que o verso seja lançado para a região aguda, para ser retomado, na mesma altura por Isabella Taviani que, através dessa ligação, encadeia em seu canto a sexta estrofe:

Não desistir do amor e ser feliz
 Poder abrir as asas e voar
 Arriscar de novo as fichas do viver
 Com o perfume dessas flores mataria o dragão
 E a dama cantaria essa canção

Nos três primeiros versos dessa estrofe, as intérpretes se alternam, Isabella, o primeiro e o terceiro, e Myllena, o segundo, elevando ainda mais a altura da melodia principalmente nas vogais, num "duelo" vocal que, acompanhado da entrada de outros instrumentos como percussão e violino, aumenta ainda mais a *passionalização* do efeito cancional (Tatit, 2012). Além disso, o gesto vocal de aumento da duração do canto de Myllena na sílaba do final da segunda estrofe, culminando na palavra "voar", reforça o efeito do desejo de liberdade da imperatriz.

E elas chegam ao fim da primeira parte da canção, cantando juntas os dois últimos versos da sexta estrofe, voltando para a mesma melodia de tom médio do início da canção, anunciando, com isso, o desfecho desse novo e improvável duelo entre a Princesa Amarílis e o dragão, que é por ela derrotado através do perfume de suas flores.

Sob o ponto de vista da narrativa, ocorre ainda o anúncio de uma outra canção que surge dentro da original. Esse anúncio, que finaliza a sexta estrofe, introduz a fala, em discurso direto, da Imperatriz:

Princesa, é teu meu coração
 Há tempos não sei o que é amar
 Pequena, tão grande a sua luz
 E a Princesa Amarílis, sem cavalo e sem escudo
 Libertou a imperatriz da maldição

Nessa estrofe, Isabella interpreta, nos três primeiros versos, a fala em primeira pessoa da imperatriz, no mesmo tom alto, ocorridos no começo da estrofe anterior. A mensagem verbal da canção estabelece, agora, um diálogo entre as personagens que se dá através da mudança do tempo do verbo para o presente. E essa estrofe termina com a volta do dueto, que simula novamente a

volta da situação de narração, anunciando que a Princesa definitivamente "libertou a imperatriz da maldição", mas "sem cavalo e sem escudo".

Nesse trecho, a alternância entre a narração das ações e as “falas” das personagens fica evidente para o enunciatário-ouvinte, tanto no nível da melodia, com a elevação da altura melódica, como na mensagem verbal, com a mudança dos verbos e pronomes de terceira para primeira pessoa e com a utilização do vocativo: – **Princesa**, é teu **meu** coração / Há tempos não **sei** o que é amar.

Essa estrutura, que poderíamos chamar de "parte C" da canção, anunciada pela sequência melódica do final da sexta estrofe, se repete nas estrofes seguintes, imprimindo um novo tom na canção que passa a evidenciar as vozes individualizadas das personagens. Na compatibilização entre a melodia e letra, a elevação da altura melódica que acompanha esse trecho produz o efeito de *passionalização* que, segundo Tatit (2012), ocorre quando o cancionista pretende acentuar o efeito subjetivo e emotivo de seu discurso cancional.

Na sequência, Myllena canta, na mesma altura, e com os mesmas estratégias verbais (usa um vocativo e verbos e pronomes na primeira pessoa), apresentando a resposta da princesa Amarílis:

Oh dama, recebo a sua dor
 Nas flores guardei o **meu** calor
 Gigante, minúscula aflição
 Nos **meus** olhos, seu espelho
 Nessa carne, a ferida **cicatrizo** e alegre a sua vida

Instaurado a partir de um vocativo, esse diálogo que contem um chamado a uma “dama”, remete, agora, o enunciatário-ouvinte a outro gênero discursivo da esfera literária, a cantiga de amor medieval. Tipo de poesia cantada que circulava na Europa da Idade Média, essa forma de expressão era usada pelos trovadores itinerantes para levar sua poesia e seu modo de vida aos mais diversos ambientes. As cantigas do amor cortês tinham como personagens principais o “Amador”, figura que se dedicava ao serviço apaixonado da mulher amada, e a “Dama”, uma bela mulher inacessível espacial ou socialmente, podendo ser até mesmo casada (BARROS, 2008, p. 5).

Percebemos, então, que, ao colocar a princesa Amarílis na posição do “Amador” das cantigas medievais, o enunciador-cancionista estabelece para esse tipo de discurso uma nova perspectiva, qual seja a de uma mulher ser a

cortejadora de outra, o que não tinha lugar no gênero medieval. Tal inovação vem ao encontro do que já comentamos sobre a incorporação de discursos alheios que se dá nas relações dialógicas. Nesse processo, a interiorização de discursos externos é sempre movida pela ótica do enunciador que constrói o discurso, que nele imprime seus próprios significados.

Na nona estrofe, volta a melodia de tom médio que, nessa canção, é característico da narração, a qual vai anunciando o final da história:

E pelos campos as cores se multiplicavam como um milagre
 Findou-se a era das tristezas e não há nada que as separe
 E o dragão, inerte, já não assombrava nem uma criança
 Diante da maldade a força da esperança
 Fez do reino um lugar melhor e a alegria nunca foi maior

Na parte final d'*A imperatriz e a princesa*, verificamos um procedimento típico da canção, a repetição de estrofes, os chamados estribilhos. A canção retoma o estribilho da primeira parte, a "parte B" apresentada na estrofe 3, e repete também a estrutura das estrofes 7 e 8, em que aparecem os diálogos das duas personagens, alterando-se apenas os versos finais em que é retomada a narração em terceira pessoa. Para finalizar, indicando que a história já está sendo assimilada como uma "nova lenda" e sendo cantada "em rimas" pelos "trovadores", o enunciado traz, novamente, referências do universo da poesia das cantigas medievais. E a canção se encerra com a citação da tradicional expressão de desfecho dos contos de fadas: "foram felizes para sempre":

Quantos homens duelaram por seus dotes,
 Por seus encantos e caíram frente ao dragão
 Que guardava o seu coração

Princesa, é teu meu coração
 Há tempos não sei o que é amar
 Pequena, tão grande a sua luz
 Contam naquela cidade hoje uma nova lenda
 O amor da imperatriz pela princesa

Oh, dama, recebo a sua dor
 Nas flores guardei o meu calor
 Gigante, minúscula aflição
 Trovadores cantam em rimas para que o mundo lembre
 Que elas foram tão felizes para sempre.

Em termos de compatibilidade entre melodia e letra, a *tematização* (Tatit, 2012) é utilizada pela canção nas estrofes em que se efetiva a narração da história, aliada no papel de descrever as personagens e ações. Essa narração é acompanhada pela melodia em tom médio que remonta à coloquialidade da fala, o que remete à oralidade característica das narrativas de contos maravilhosos. Enquanto, na mensagem verbal, os verbos e pronomes em terceira pessoa reforçam também essa situação de narrativa.

Já, nos momentos em que fica explícita a fala das personagens, estrofes 7, 8, 11, 12, a canção aumenta a altura da melodia e investe no prolongamento das vogais, utilizando-se do recurso da *passionalização* (Tatit, 2012), cujo efeito é potencializar os aspectos subjetivos e emocionais do enunciado. Ao mesmo tempo, na mensagem verbal, a instauração da primeira pessoa, tanto nos verbos como nos pronomes, bem como a utilização dos vocativos “Princesa” e “Oh dama” produz o efeito da *figurativização* (Tatit, 2012). Esse recurso produz uma aproximação entre enunciador-cancionista, que, nesse momento, está investido de personagem da ação, e o enunciatário-ouvinte, criando uma possibilidade de maior identificação com a situação das personagens, reforçando o efeito dramático da cena.

Em termos da relação interdiscursiva entre gêneros diferentes, de um lado a canção popular e, de outro, o conto de fadas e a cantiga medieval, podemos lembrar que, sob o ponto de vista bakhtiniano, a dinâmica da constituição da linguagem faz com que os discursos se estruturam justamente na pluralidade de formas de expressão que interagem. E o cancionista também pode se utilizar desses diversos tipos de interação discursiva para expressar seu ponto de vista e valores ao construir a canção:

Todo discurso constitui-se pelo plurilinguismo, pois o seu potencial realiza-se na interação com outras linguagens, logo ele não é elaborado a partir de uma língua neutra, como um sistema virtual. As palavras são tomadas sempre da boca de outros falantes a serviço de suas intenções discursivas e submetidas aos seus elementos estratificantes (esferas discursivas, gêneros, entonações expressivas, léxico, organização sintática etc.). Compete ao compositor tomar essas palavras “de segunda mão” e reelaborá-las segundo suas intenções (CARETTA, 2013, p. 136).

Além dos símbolos e personagens específicos das narrativas maravilhosas (princesa, imperatriz, dragão, castelo, “viveram felizes para sempre”), na canção *A Imperatriz e a princesa*, as compositoras utilizaram como modelo de enunciado o conto de fadas. Os quatro elementos básicos que compõem esse tipo de narrativa, descrição, ação, diálogo e narração (Tavares, 2005, p. 87-88), estão presentes nessa canção. Condiz com essa estrutura a compatibilização entre melodia e letra através da *tematização* que, conforme vimos, ocorre nos momentos mais narrativos da canção.

O discurso dessa canção se utiliza também de outra relação *interdialógica* (Caretta, 2013) que se dá com as cantigas de amor medievais. Esse diálogo se estabelece nas referências a personagens típicas dessas histórias como a “dama” e os “trovadores”. Nesses momentos, os recursos utilizados na compatibilização de letra e melodia pela canção enfatizam ainda a *passionalização*, o que se faz condizente com os sentimentos passionais característicos das cantigas de amor.

Na sequência desta análise, pretendemos ainda situar o discurso dessa canção em um momento histórico social que a aproxima de outras canções. Com isso, estabelecendo qual o papel das relações *intradialógicas* (Caretta, 2013) para a construção de sentido desse discurso cancional.

Na canção *A Imperatriz e a Princesa* destacam-se dois aspectos principais sobre as relações dialógicas de seu discurso. De um lado, sua forma narrativa estabelece uma relação *interdialógica* (Caretta, 2013, p. 90) com a esfera literária, principalmente com o gênero discursivo contos de fadas. Por outro lado, do ponto de vista temático, ao atualizar o tema do relacionamento amoroso através da releitura da narrativa tradicional, podemos verificar nessa canção, ainda, o dialogismo com outros discursos cancionais, ou seja, o *intradialogismo* (CARETTA, 2013, p. 68).

As referências aos contos de fadas nas canções não são incomuns. Em 1982, por exemplo, Erasmo e Roberto Carlos lançaram *Mesmo que seja eu* (Carlos, 1999), uma canção que também tratava da tristeza e da solidão feminina após uma separação. Nessa canção, aparecem as mesmas imagens presentes em *A Imperatriz e a Princesa*: "castelo"; "dragão", associado a "fera da solidão"; e "espada", como elemento masculino e fálico, associada a salvação:

Sei que você fez os seus castelos

e sonhou ser salva do dragão
 desilusão, meu bem
 quando acordou estava sem ninguém

Sozinha no silêncio do seu quarto
 procura a espada do seu salvador
 e no sonho se desespera
 jamais vai poder livrar você da fera
 da solidão
 [...] ⁴⁶

Essa canção de Erasmo e Roberto, considerada machista na época (Lima, 2009, p. 197), foi ainda reinterpretada por Marina Lima. Essa artista, através de algumas alterações na harmonia, poucas alterações na letra e mudanças na entoação e nos gestos, transformou o sentido da canção lançada pelos ídolos da Jovem Guarda.

A canção *Mesmo que seja eu* era originalmente cantada num tom médio, que se mantinha até o final. Já a versão de Marina Lima era acompanhada de um instrumento de sopro, um saxofone, mais dramatizado e interpretada num tom mais alto quando ela enfatizava o pronome – **Eu!** Um homem pra chamar de seu / Mesmo que seja eu (Carlos, 1998), insinuando que uma outra solução para o relacionamento amoroso se daria: entre duas mulheres. Para manter a dramaticidade de sua versão, Marina também suprimia os versos da última estrofe da canção original "Filosofia, poesia é o que dizia minha avó/Antes mal acompanhada do que só" (Carlos, 1999), enfatizando, na nova solução, que a personagem sofredora da canção não estaria mais mal acompanhada.

Podemos observar, nessa situação particular de locução, como uma mudança de tom de expressão dentro de uma mesma canção pôde imprimir-lhe um novo sentido. Criando, além do mais, uma polêmica velada com o outro enunciado cancional que, na voz de Erasmo Carlos, tinha sido considerado machista por alguns segmentos da sociedade.

A canção *Mesmo que seja eu* surgiu num momento histórico logo após a instituição do divórcio em 1977 (IBDFAM, 2016). Essa mudança na lei passou a permitir que os casais brasileiros pudessem se casar novamente após uma separação. Isso propiciou que novos discursos sobre o relacionamento amoroso, como ocorre nessa canção, surgissem, atualizando as referências dos contos de

⁴⁶ CARLOS (1999).

fada para uma situação de pós-divórcio, afinal o "felizes para sempre" tinha sido recém revogado pela letra da lei.

Já, na versão de Marina Lima, as referências a uma relação homoafetiva incluídas na interpretação são bem mais sutis, visto que essa união ainda não era uma possibilidade aceita, nem pela sociedade, nem pela legislação. A sutilidade da mensagem é tanta que a canção interpretada por ela também fez muito sucesso, tendo sido regravada em vários de seus LPs, pois muitas pessoas nem perceberam a mensagem subliminar contida.

A canção de Isabella Taviani e Myllena, entretanto, está inserida em outro contexto histórico-social. A possibilidade criada n'*A Imperatriz e a Princesa* de "elas", como casal, serem "felizes para sempre" baseia-se numa realidade jurídica que se alterou bastante nos primeiros anos do século XXI. A partir do início desse novo século, diversos países, encabeçados pela Holanda, instituíram por lei a possibilidade do casamento entre pessoas do mesmo sexo. No Brasil, desde a resolução 175, de 2014, do Conselho Nacional de Justiça, ficou proibido definitivamente aos agentes cartoriais de se recusarem a celebrar o casamento entre pessoas do mesmo sexo, o que foi motivado por sentenças de reconhecimento de uniões estáveis pelo Supremo Tribunal Federal a partir do ano de 2011 (ANDRADE, 2016).

Percebe-se, então, que, a partir do século XXI, várias formas de expressão cultural permitem-se um novo olhar sobre os relacionamentos amorosos e o casamento. No Brasil, as novelas, por exemplo, têm retratado cada vez mais relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo. Em novembro de 2015, ocorreu também o lançamento de *A bela e a adormecida*, versão em português do livro ilustrado "The Sleeper and the Spindle" do britânico Neil Gaiman. Nessa história, Branca de Neve salva a Bela Adormecida do feitiço, dando-lhe um beijo de amor no final do conto de fadas reelaborado por Gaiman (FORUM, 2015).

Regina Machado, falando sobre a importância do ato de contar histórias numa sociedade complexa, permeada pelo individualismo e pelo medo, como é a nossa vida no início do século XXI, afirma que:

É nesse caos de começo de milênio que a imaginação criadora pode operar como uma possibilidade humana de conceber o desenho de um mundo melhor. Por isso, talvez a arte de contar histórias esteja renascendo por toda parte. Os contos milenares são guardiões de uma sabedoria intocada,

que atravessa gerações e culturas; partindo de uma questão, necessidade, conflito ou busca, desenrolam trajetórias de personagens exemplares, ultrapassando obstáculos e provas, enfrentando o medo, o risco, o fracasso, encontrando o amor, o humor, a morte, para se transformarem ao final da história em seres outros, diferentes e melhores do que no início do conto. O que faz com que nós narradores, leitores e ouvintes, nos vejamos com outros olhos (MACHADO, 2004, p. 15).

A canção *A Imperatriz e a Princesa*, ao narrar de uma forma tão delicada uma nova leitura dos tradicionais contos de fadas, transmite uma mensagem importante de tolerância com o diferente, tão necessária em nossos dias. Cantando uma princesa que "desde pequena conhecia a lenda de um dragão que assombrava a bela" imperatriz, a canção explicita a possibilidade de uma menina se identificar com um formato diferente de relação, na qual uma princesa, e não mais um príncipe, pode se apaixonar pela rainha. Além disso, ao colocar essa princesa no papel de "trovador" que canta para uma "dama", reafirma o papel de protagonismo feminino na criação poético-musical que as compositoras vêm buscando no século XXI.

Com a análise da canção *A imperatriz e a princesa*, pudemos verificar o quão frutíferas são as relações *interdialogicas* para a canção popular. A assimilação de outros formatos genéricos tirados da esfera literária como o conto de fadas e a cantiga de amor medieval permitiu que as cancionistas Isabella Taviani e Myllena criassem uma canção que expressa, de forma delicada e sutil, um tema que ainda não está aceito completamente pela sociedade, a homoafetividade. Tanto em sua melodia, como em sua mensagem verbal, a canção evidencia uma criação criativa e que fala do universo feminino sob uma perspectiva de protagonismo, tanto nas relações amorosas, como na esfera da própria criação musical.

3.2 *Minha Rapunzel tem dread*

Minha Rapunzel tem dread foi lançada pela VEVO, em julho de 2016, em forma de videoclipe que se encontra disponibilizado no site YouTube. A canção,

cuja letra é de autoria da artista MC Soffia, está disponível também em plataformas digitais como Apple Music e Spotify. A música tem como intérprete a própria compositora, acompanhada da Banda Gram.

MC Soffia⁴⁷ é uma rapper de 14 anos, nascida em São Paulo, que canta desde os 6 anos. Em 2016, apresentou-se na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro. Ainda sem nenhum álbum lançado, ela divulga seus trabalhos através das redes sociais, vídeos no Youtube e shows. Sempre defendendo a valorização das crianças negras, suas canções falam do universo infantil sob essa perspectiva. Além de *Minha Rapunzel tem dread*, ela também lançou os trabalhos solo *Brincadeira de Menina* (2015), *Menina Pretinha* (2016) e *Barbie Black* (2018).

A canção *Minha Rapunzel tem dread* tem uma mensagem verbal composta de 6 estrofes, perfazendo 22 versos⁴⁸:

No conto de fadas Rapunzel jogue suas tranças
Na minha história ela tem dread e é africana
Agora eu vou contar o meu conto pra vocês
Como todas as histórias, começa com era uma vez

Era uma vez uma princesa rastafari
Que nasceu no Reino de Sabah
Na minha história quem diz que a bruxa é má
Meninas unidas podem tudo mudar

Aqui inimiga não vai rolar
Não, não vai rolar

Na minha história Rapunzel tem dread
Ela é negra e é rastafari
Não precisa de um príncipe pra se salvar
Ela é empoderada e pode o mundo conquistar

No seu cabelo dread tinha força e poder
Sua beleza africana não tinha o que dizer
História eu inventei porque não vi princesa assim
Só me mostraram uma, ah! isso não dá pra mim

Princesa Etiópia esse nome eu batizei
País que venceu lutas, tudo que eu pesquisei
Estou muito feliz de ver a história acontecer
Crie uma princesa que pareça com você⁴⁹

⁴⁷ Dados sobre MC Soffia obtidos em: <http://dicionariompb.com.br/mc-soffia> (acesso: 12/02/2018).

⁴⁸ É possível ouvir a canção analisada, *Minha Rapunzel tem dread*, em: http://youtu.be/b1Uf6_SV5_8 (acesso 31/05/2017).

⁴⁹ MC SOFFIA (2016).

Uma batida forte de instrumentos eletrônicos precede a entrada da voz da intérprete. A primeira e segunda estrofes são cantadas num mesmo ritmo quaternário que reforça a 1ª, 5ª, 9ª e 13ª sílabas dos versos. A seguir, vem a terceira estrofe, um refrão, que é repetido 4 vezes, num ritmo mais cantado do que falado, contando com o acompanhamento do vocalista da Banda Gram.

A segunda parte da canção, que vai da quarta até a sexta estrofe, segue a mesma marcação quaternária verificada nas duas primeiras. Como os versos da quarta estrofe têm uma quantidade menor de sílabas, obrigam a intérprete a dar um andamento mais lento ao canto falado. A quinta e sexta estrofes voltam a ter versos longos, que implicam na volta do andamento rápido da dicção musical.

Essa segunda parte é cantada duas vezes, intercaladas pelo refrão, sendo que o último verso da canção é repetido oito vezes na primeira vez e quatro vezes na segunda, quando a canção é encerrada. O acompanhamento instrumental na segunda parte diminui sua participação, deixando mais em destaque a interpretação da mensagem verbal.

Como é comum nas canções de rap, a intérprete canta como se estivesse declamando os versos, sem grandes variações em seu canto. O que chama mais atenção realmente são as entoações de alguns versos, como, por exemplo, o último verso da quinta estrofe, em que parece que a intérprete expressa uma fala coloquial: “ah! Isso não dá pra mim”.

A canção *Minha Rapunzel tem dread* se inicia pela imposição, que ocorre na abertura dos dois primeiros versos, de um paralelismo que percorrerá toda sua letra: “No conto de fadas.... / Na minha história...”. Esse procedimento estilístico, acompanhado da mesma marcação quaternária no ritmo declamado da canção de rap em ambos os versos, reforça a dupla referência do discurso instaurado, de um lado o conto de fadas *Rapunzel*; de outro, uma nova história que se anuncia.

Como vimos anteriormente, o conto de fadas, essa secular forma de expressão, desenvolve-se no universo do maravilhoso e tem como percurso narrativo a busca de um herói pela solução de um dano causado no início da história. Nesses contos populares, prevalece uma narração anônima, visto que são fruto de autoria coletiva:

A dicção própria da narrativa é [...] a ausência perfeita [...] não somente do narrador, mas também da própria narração,

pela eliminação rigorosa de qualquer referência à instância de discurso que o constitui (GENETTE, 2013, p. 280).

Charaudeau, ao discutir o modo de organização narrativo, afirma que o ato de *contar* explicita uma tensão entre “unicidade” e “pluralidade”. Segundo ele, as *narrativas míticas* que pretendem trazer de volta uma “verdade (fundadora)” a ser recuperada na memória coletiva podem se desenvolver de várias formas, entre elas as *narrativas alegóricas*. São histórias transmitidas ao longo do tempo, sofrendo variações, porém conservando valores simbólicos universais, como é o caso dos contos populares, lendas, contos de fadas, evangelhos e alguns textos fantásticos, nos quais “não há autor real [...] os destinatários são convocados a ler uma narrativa que lhes diz qual é sua *origem* e qual é seu *destino*” (CHARAUDEAU, 2010, p. 154-155).

Percebe-se que, na canção analisada, o enunciador-cancionista, pelo menos na primeira estrofe, não manteve o padrão da narrativa tradicional e anônima dos contos de fadas em seu modo de organização discursivo. Pelo contrário, os dêiticos – pronomes e advérbios – que se verificam desde o título e por toda primeira estrofe (“**Minha** Rapunzel”, “**minha** história”; “**Agora eu** vou contar o **meu** conto”) evidenciam o sincretismo entre o enunciador-cancionista e o destinador da situação locucional. Ao mesmo tempo, denunciam o processo de *figurativização* (Tatit, 2012, p. 21), ou seja, uma encenação entoativa que reforça no ouvinte da canção a presença da “voz que fala” na “voz que canta”.

Ao descrever o modo de organização narrativo quanto à presença e intervenção do “autor-escritor”, Charaudeau diz que, quando existem marcas discursivas que se referem ao “fazer da escritura”, isso produz um efeito de sentido de “verismo” que possibilita maior cumplicidade com o destinatário. A presença de um “sujeito escritor”, segundo ele, pode se evidenciar de várias formas, uma delas é em forma de prefácio, em que esse sujeito escritor justifica seu ato (CHARAUDEAU, 2010, p. 190-191).

É o que parece ocorrer na primeira estrofe da canção objeto desta análise, ao deixar clara a evidência do “sujeito escritor”, o enunciador-cancionista pretende estabelecer cumplicidade com o destinatário que se encontra designado no terceiro verso: “Agora eu vou contar o meu conto pra **vocês**”. Esse procedimento cancional implica numa operação de sincretismo entre o enunciador e o

destinatário da situação locucional. Sob essa perspectiva, o jogo de contrários que se estabelece no paralelismo entre as tranças da Rapunzel e o *dread* dos cabelos da nova princesa de origem africana, anuncia, ou “justifica” como diria Charaudeau, o “projeto de escritura” da nova história, que requer a cumplicidade entre o enunciador-cancionista e o enunciatário-ouvinte.

A segunda estrofe da canção se inicia, como anunciado no último verso da estrofe anterior, contando a nova história, a partir da tradicional expressão: “Era uma vez...”. Ao discorrer sobre a encenação descritiva, Charaudeau diz que o descritor pode intervir no processo de narração, criando certos *efeitos*, como, por exemplo, efeito de realidade e de ficção, efeito de confiança, efeito de gênero (CHARAUDEAU, 2010, p. 139).

Como *efeito de gênero*, ele entende a utilização de procedimentos discursivos de uso tão repetido e característico que são capazes de se tornar “signo” do próprio gênero. Segundo ele, esse é o caso da expressão “era uma vez”: “começar uma história ou um relato por ‘era uma vez’ é, qualquer que seja o seguimento, produzir o *efeito de conto maravilhoso*” (Charaudeau, 2010, p. 142). É o que se verifica nessa canção quando utiliza essa expressão no início da segunda estrofe, ou seja, estabelece em seu enunciado cancional o efeito de conto maravilhoso.

O que vamos perceber então na segunda estrofe da canção é que o paralelismo instaurado na “estrofe prefácio” continua em evidência. A segunda estrofe é composta também de 4 versos, sendo que, nos dois primeiros, é instaurado, como vimos, o efeito de maravilhoso, através da expressão “era uma vez” e são também apresentadas algumas características da nova princesa.

Nos terceiro e quarto versos, no entanto, o “sujeito escritor” denuncia novamente sua presença com o uso dos dêiticos (“Na **minha** história **quem** diz...”) para, com isso, questionar o estatuto da bruxa como má. Além disso, encerra a estrofe com o que poderia ser uma amplificação da proposta inicial: primeiramente, porque a expressão “meninas unidas”, além de poder qualificar esse “sujeito escritor” como uma “menina” e, possivelmente, identificá-lo com um destinatário projetado que também seja outra menina, amplia o efeito de cumplicidade com o destinatário; e, também, quando conclui que elas “podem **tudo** mudar”, aumentando o raio de eficácia do poder dessas meninas, que

podem mudar não só as histórias narradas, mas também qualquer coisa que se unam para mudar.

No refrão, que é repetido quatro vezes, o enunciador-cancionista retorna a proposta de mudança no relacionamento entre a antagonista, a bruxa, e a protagonista, a princesa. Se *lá*, no lugar distante onde normalmente se passam os contos de fadas, elas estão sempre em confronto, o refrão adverte sobre a nova perspectiva desses papéis: “**Aqui** inimiga não vai rolar”, ressaltando o sincretismo entre o enunciador-cancionista e o destinador.

Na segunda parte da canção - quarta, quinta e sexta estrofes - o enunciador, investido no papel de “sujeito escritor”, volta a explicar sua “proposta de escritura”, ao mesmo tempo em que vai compondo a personagem da nova princesa, passando a utilizar, para isso, principalmente o modo descritivo.

Ao abordar a construção descritiva, Charaudeau identifica nesse modo de organização três componentes autônomos e indissociáveis, são as ações de *nomear*, *situar* e *qualificar*. *Nomear*, segundo ele, é mais do que rotular um ser num mundo pré-existente, pois, o sujeito acaba por fazer também uma ação de classificar algo dentro da sua visão de mundo. *Localizar* é determinar o *espaço* e *tempo* em que o ser se estabelece, permitindo-lhe assumir funções que dependem desse seu posicionamento. E *qualificar* é um componente que possibilita o acesso do sujeito ao seu imaginário, individual ou coletivo, num “jogo de conflito” entre as visões impostas pela sociedade e suas próprias visões individuais (CHARAUDEAU, 2010, p. 112-115).

Percebemos que, na canção *Minha Rapunzel tem dread*, o enunciador-cancionista, identificado com sua função de “sujeito escritor”, ao descrever sua princesa, utiliza-se desses três componentes. Assim como no conto de fadas da Rapunzel, cujo nome foi inspirado na disputa sobre a cobiçada hortaliça da bruxa, na canção, o enunciador batiza sua princesa como “Etiópia”, um nome-lugar que designa, segundo ele, um país africano vencedor de lutas no passado. Com isso, o enunciador faz mais do que rotular, pois, ao mesmo tempo em que nomeia, também situa a origem da princesa africana, sob seu ponto de vista e de forma coerente com seu “projeto de escritura” que pretende criar uma princesa africana poderosa.

Ao qualificar a nova Rapunzel, o enunciador vai lhe conferindo todas as qualidades que imagina sejam boas para que ela assuma o papel que vai

desempenhar, o qual está referido nos dois últimos versos da quarta estrofe: “Não precisa de um príncipe para se salvar/Ela é empoderada e pode o mundo conquistar”. Como princesa africana, ela é qualificada ainda como: “negra”, “rastafári”, com “beleza africana” ímpar e com cabelo que “tinha força e poder”, qualidades que também concorrem para estabelecer a heroína empoderada que o enunciador quer apresentar.

Do ponto de vista melódico, a segunda parte da canção tem o acompanhamento instrumental diminuído em relação à primeira parte, principalmente nas duas últimas estrofes, o que ressalta o efeito da mensagem verbal que continua sendo declamada no mesmo estilo do rap, com marcação quaternária do ritmo.

A canção culmina com a convocação que é repetida oito vezes, na primeira vez, e quatro vezes no encerramento. Nesse final, a melodia praticamente desaparece, e tem-se na canção o momento de *figurativização* (Tatit, 2012, p. 20-22) máxima, pois a intérprete também abandona o ritmo do rap e praticamente “fala” o último verso, cujo modo imperativo do verbo convoca as meninas a criarem suas próprias princesas, o que é também enfatizado pela repetição da sílaba inicial em algumas dessas emissões: “Cri-cri-crie uma princesa...”.

Verifica-se aí também outra marca de *figurativização* elencada por Tatit, o tonema - inflexão no final da frase que transmite significado – na convocação representada pelo verso final da canção: “Crie uma princesa que pareça com **você!**”, com ênfase na última sílaba do pronome final. Esse procedimento de *figurativização* ressalta a presença do enunciador na situação de locução (a voz que fala na voz que canta), corroborando o projeto de aliciamento do destinatário na tarefa de criar novas princesas.

Do ponto de vista de suas relações interdiscursivas, em *Minha Rapunzel tem dread* há um diálogo central com o conto de fadas *Rapunzel*, configurando um processo de *interdialogismo* (Caretta, 2013) com a esfera literária. Além da citação do nome da personagem no título da canção, esse conto de fadas aparece como mote logo no primeiro verso:

No conto de fadas Rapunzel jogue suas tranças

A história dessa personagem encontra-se publicada em coletâneas dos irmãos Grimm. Sua versão mais antiga, entretanto, é atribuída ao italiano Giambattista Basile que, em 1636, publicou, em sua compilação de contos *Pentamerone*, uma história denominada *Petrosinella*, palavra que significa salsa, em italiano. Em 1697, a francesa Charlotte Rose de Caumont de La Force também publicou uma versão dessa história que, traduzida para o alemão, provavelmente inspirou a versão dos irmãos Grimm (CORSO, 2006, p. 64-65).

No Brasil, esse conto consta em diversas coletâneas de contos de fadas. Mais recentemente, também, foi divulgado no país através do cinema, primeiro pela versão adaptada da *Mattel, Barbie como Rapunzel* (2002) e, depois, pela versão da *Disney, Enrolados* (2010).

Trata da história de uma menina criada presa numa alta torre sem portas, por uma feiticeira. Para entrar na torre, a bruxa subia pelas longas tranças do cabelo cor de ouro de Rapunzel. A menina tinha esse nome porque sua mãe, vizinha da feiticeira má, quando grávida, tinha desejado muito comer uma verdura, um tipo de alface conhecido por *raponço*, que ela via todo dia no quintal da bruxa e que o marido pegava sem permissão. Ao saber do furto, a bruxa negociou com o casal não lhes fazer mal, desde que lhe dessem a própria criança quando nascesse.

O desenrolar desse enredo vai ocorrer com o aparecimento de um príncipe que, passando por acaso perto da torre, se encanta com o canto da menina. Um dia ele ouve a bruxa gritar “jogue as tranças Rapunzel” e a vê subir pelas tranças. O príncipe acaba fazendo o mesmo e conhece Rapunzel, apaixonando-se por ela. Ele a visita com frequência, até o dia em que a feiticeira descobre e o joga pela janela. Na queda, ele se machuca, fica cego e vaga perdido pela floresta, até encontrar Rapunzel que havia sido expulsa pela bruxa. Nesse encontro, a moça cura-o com suas lágrimas, e eles vão morar no reino do príncipe, onde vivem felizes para sempre.

Em seu processo dialógico discursivo, o enunciado da canção de MC Soffia vai estabelecer um ponto de vista polêmico em relação ao conto de fadas original. Primeiramente, quanto às longas tranças da personagem, que, na história original, são sua única ligação com o mundo externo. Pelas tranças, Rapunzel se liga à feiticeira madrastra que, no papel de mãe substituta, prende-a em seu “útero”, a torre, por uma espécie de cordão umbilical (Corso, 2006, p. 65). Depois,

essas tranças passam a ser um elo com o príncipe, sendo o único modo como ele pode acessá-la.

As tranças significam, então, na história original, um forte elo de dependência dos únicos relacionamentos externos de que sobrevive Rapunzel. Enquanto na canção da *rapper*, as tranças passam a ser *dreads*, os quais lhe conferem força e poder (“No seu cabelo *dread* tinha força e poder”).

O cabelo sempre assumiu, ao longo da história da humanidade, diversos símbolos para diferentes culturas (Corso, 2006, p. 69). No conto maravilhoso, foi mapeado por Propp como um símbolo de força, cuja origem ele atribui a Sansão, que tem sua força perdida quando seu cabelo é cortado (CORSO, 2006, p. 73).

Nessa perspectiva, verificamos que as tranças da Rapunzel de MC Soffia não são, como no conto de fadas, um símbolo de dependência materna ou da possibilidade de ligação a um príncipe. Ao contrário disso, a Rapunzel africana, conforme indicam os versos finais da quarta estrofe:

Não precisa de um príncipe pra se salvar
Ela é empoderada e pode o mundo conquistar

Com isso, o enunciador da canção destitui de sua princesa as características de dependência que estão no conto original, alinhando a nova heroína a um mito masculino, como Sansão, com poderes no cabelo. Essa estratégia expressa um outro procedimento interdiscursivo *interdialogico* (Caretta, 2013) realizado por essa enunciação que é a incorporação de algumas referências feministas na canção.

Ao preconizar que sua princesa é “empoderada” e “não precisa de um príncipe”, o enunciador da canção resgata o questionamento do feminismo à “natural” inferioridade da mulher em relação ao homem. Também quando questiona “quem diz que a bruxa é má?”, esse enunciado se alinha, ainda, à denúncia do apagamento da sabedoria das cirurgiãs e curadoras tradicionais, transformadas em “bruxas” e perseguidas, na idade média, pela ascensão do saber científico médico masculino e pela centralização de poder pela igreja (Muraro, 1992, p. 109). E, ao afirmar “meninas unidas podem tudo mudar” e “crie uma princesa que pareça com você!”, o enunciador reforça as mensagens feministas de união das mulheres para superação das vicissitudes seculares que as atingem pelo fato de serem do sexo feminino.

A canção *Minha Rapunzel tem dread* se constrói, como vimos, num jogo entre o duplo: a Rapunzel do conto de fadas, e a nova princesa que vai sendo composta pela canção. A fim de completar esta análise, pretendemos, ainda, situá-la no contexto histórico social do estilo musical a que ela pertence, o rap.

Um dos estilos musicais que chegou ao Brasil na década de 1980 foi o rap. Esse é um fenômeno que se originou no seio de um movimento cultural, nascido nas ruas do Bronx de Nova York, de jovens negros e hispânicos, que se sentiam excluídos cultural e economicamente na sociedade dos Estados Unidos. O *hip hop*, do qual o rap é um dos pilares, é um movimento de rua que engaja os jovens em torno de ideais de valorização de suas origens, valorização do grupo social e da paz (ANDRADE, 1999).

O *hip hop* engloba diferentes formas de expressão. Primeiramente a dança, através do estilo *break* que tentava inicialmente reproduzir movimentos dos soldados e helicópteros da Guerra do Vietnã e substituía a violência das disputas das gangues pelas competições dos grupos de dança; o grafite, que demarcava, no início, territórios dos grupos de ação, mas que passou a levar beleza e protestos para os muros de Nova York; o rap, estilo musical baseado na rima da fala e que mescla um estilo de cantar africano com ritmos da música negra dos Estados Unidos; os DJs, ou *disc jóqueis*, responsáveis pelas virtuosas musicais na discotecagem (movimentos de vaivém com os dedos sobre um disco de vinil); e o MC, ou mestre de cerimônia, que teve origem nos primeiros apresentadores das festas do Bronx (ROCHA, 2001, p. 87).

No Brasil, o rap foi precedido pelas competições de break dance nas ruas de grandes cidades como São Paulo, no início da década de 1980 (Rocha, 2001, p. 45). Um dos primeiros discos a conseguir repercussão nacional foi “Hip hop cultura de rua” (1988), uma coletânea, da qual fizeram parte os rappers Thaíde e DJ Hum, e que vendeu mais de 25 mil cópias (ROCHA, 2001, p. 51).

Com a criação do movimento MH2O-SP (Movimento Hip Hop Organizado de São Paulo) em 1988, os rappers, breakers, grafiteiros e militantes começaram a organizar eventos públicos de hip hop em parques e praças de São Paulo. Esse movimento fomenta reuniões e discussões sobre as questões relativas à condição social do negro e possibilitou a formação das posses, cujo objetivo era discutir questões sociais e políticas, bem como promover cursos. Na década de 1990, as

posses se espalharam pela periferia da grande São Paulo, algumas ganhando até apoio do poder público local (ROCHA, 2001, p. 53-54).

O grande destaque do rap nacional, no entanto, só ocorreria em 1997 com o lançamento do CD independente do grupo Racionais MC's "Sobrevivendo no inferno". Esse álbum que vendeu mais de 1 milhão de cópias possibilitou que vários selos independentes, além de selos individuais de artistas laçassem outros trabalhos de rappers e aumentassem o espaço desse estilo na cena musical (ROCHA, 2001, p. 35).

O rap, estilo musical baseado nas letras rimadas cantadas sobre uma base musical, trata principalmente de questões sociais relativas às periferias das grandes cidades. A vida dos jovens de periferia, a situação de dificuldades, misérias, violência, falta de oportunidades a que estão sujeitos na realidade caótica das metrópoles vem à tona nessas canções:

Brasília periferia
(GOG)

Aqui a visão já não é tão bela
Brasília perifeira Santa Maria é o nome dela
Estupros assaltos fatos corriqueiros
Desempregados se embriagam o dia inteiro
A boca mais famosa é o puteiro
Onde que só rola me desculpem os roqueiros, os metaleiros
É só rap forró e samba os verdadeiros sons do gueto
O divertimento são alvos donas chamadas vadias
Donas que de alguém são filhas
Mais uma vez caímos na armadilha
Primeiro mandamento da cartilha que diz
Destrua o povo começando pela família
[...] ⁵⁰

Capítulo 4, versículo 3
(Racionais MC's)

*60% dos jovens de periferia sem antecedentes
criminais já sofreram violência policial
A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente
[...]
Enfim, o filme acabou pra você
A bala não é de festim
Aqui não tem dublê*

⁵⁰ GOG (1994).

Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia
 Eu sei, as ruas não são como a Disneylandia
 De Guaianazes ao extremo sul de Santo Amaro
 Ser um preto tipo A custa caro
 É foda, foda é assistir a propaganda e ver
 Não dá pra ter aquilo pra você
 [...] ⁵¹

Traficando informação

(MV Bill)

Seja bem-vindo ao meu mundo sinistro, saiba como entrar
 Droga, polícia, revólver, não pode saiba como evitar
 Se não acredita no que eu falo
 Então vem aqui pra ver a morte de pertinho pra conferir
 Vai ver que a justiça aqui é feita à bala
 A sua vida na favela não vale de nada
 [...]
 A descrição do marginal é favelado, pobre, preto!
 Na favela, corte de negão é careca
 É confundido com traficante, ladrão de bicicleta
 Está faltando criança dentro da escola,
 Estão na vida do crime, o caderno é uma pistola
 Garota de 12 anos esperando a dona cegonha
 Moleque de 9 anos experimentando maconha
 Bala perdida, falta de emprego, moradia precária
 Barulho de tiro na noite
 É outra quadrilha querendo invadir minha área
 [...]

A defesa da valorização de uma identidade negra também é um tema recorrente nesse estilo musical. Aí se desnudam as mais diversas formas de racismo a que a comunidade negra está sujeita:

Traficando informação

(MV Bill)

[...]
 O sistema de racismo é muito eficaz
 Pra eles um preto à menos é melhor que um preto à mais
 CDD, Zona Oeste, Jacarepaguá, aqui o gatilho fala mais alto pá,pá,pá
 Os heróis da playboyzada vivem na televisão
 Os heróis da molecada, aqui tão de fuzil na mão
 [...] ⁵²

Sou negro d+ pra você

(Thaide & DJ Hum)

⁵¹ RACIONAIS MC'S (1997).

⁵² MV BILL (1999).

[...]
 Paga um pau pros brancos, se acha pior que eles
 Foi chamado de preto ladrão, quantas vezes?
 Puxa-saco como é deve nem ligar pra isso
 Acha normal usar elevador de serviço
 Sou direto, mesmo não dando nome aos bois
 Como a preta-branca que, se pudesse,
 Morava dentro de um saco de pó de arroz
 Pra ficar mais clara passa tanta maquiagem
 Que, quando beija alguém, quase gruda a cara
 Como não dá pra se livrar da cor preta que tem pelo corpo
 Corre na loja mais próxima, compra um par de lentes, põe no olho
 E investe fundo neles
 Agora a negra se intitula morena dos olhos verdes
 Eu apoio a miscigenação quando o amor é verdadeiro
 Não como fazem muitos negros brasileiros
 Ganham dinheiro e logo compram o kit-fama
 Vem com carro importado, uma corrente de ouro
 E uma loira em cima da cama
 Pode se morder comigo, eu não ligo
 Por esse puxão de orelha você tinha que me chamar de amigo
 Tenho razão no que digo
 Minha intenção é te ofender
 Sai fora! Sou negro demais pra você!
 [...]⁵³

Negro drama
 (Racionais MC's)

Negro drama
 Entre o sucesso e a lama
 Dinheiro, problemas
 Inveja, luxo, fama

Negro drama
 Cabelo crespo
 E a pele escura
 A ferida, a chaga
 À procura da cura
 [...]
 Aê, você sai do gueto, mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
 Você tá dirigindo um carro
 O mundo todo tá de olho em você, morou irmão?
 Sabe por quê?
 Pela sua origem, morou irmão?
 É desse jeito que você vive
 É o negro drama
 Eu não li, eu não assisti
 Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
 Eu sou o fruto do negro drama
 [...]⁵⁴

⁵³ THAIDE & DJ HUM (2000).

⁵⁴ RACIONAIS MC'S (2002).

Com as novas perspectivas tecnológicas do século XXI, principalmente o advento das redes sociais, cada vez menos, os artistas dependem das grandes gravadoras, com isso, o rap brasileiro tem ganhado mais espaço na cena musical nacional:

No princípio a única coisa que agente tinha era o boca-a-boca [...] com a chegada das redes sociais, hoje, elas são uma vitrine fundamental. A internet se tornou uma plataforma de distribuição do rap brasileiro, porque o rap não é uma música que toca no rádio, ele não é uma música que a televisão veicula, a grande maioria dos artistas não são de gravadoras grandes (EMICIDA, 2014).

Nesse contexto, as compositoras de rap, mesmo que ainda em número limitado, também passaram a ter maior possibilidade de divulgar seus trabalhos. Num meio em que o machismo impera desde o início, elas vão procurando brechas em que possam atuar. Fazendo letras que questionam o machismo dos rappers, ou respondendo a letras machistas com letras que reafirmam o direito de igualdade feminina, nomes como Sharylaine, MC Danny Dieis, The Night Girls despontaram já na década de 1990 no rap (ROCHA, 2001, p. 82-83).

O preconceito que emerge da valorização pela sociedade de um padrão de beleza feminino que exclui, muitas vezes, a mulher negra é também um sério problema identitário para as jovens, e tais questões têm sido tema para as *rappers* brasileiras:

Marias

(Karol Conká)

[...]

No país rico de beleza misturado com pobreza
Meninas se fantasiam negando suas naturezas
Cobertas de incertezas com medo se sentem presas
Escondem a esperteza sonhando com a realeza

A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer
Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher
Ela procura entender porque essa desilusão
Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução

As várias experiências de muita missão comprida
Aparecem no rosto mostrando as décadas vividas
Madame morre de medo realiza seu desejo
Com dinheiro no bolso seu corpo já não é o mesmo

Se prepara, se compara
 Vai a jantares repara nas dondocas desfilando suas cirurgias caras
 Ocultando suas raízes, inventando novas crises
 Esticando tudo que enruga e vivendo infelizes
 Dona Maria levanta cedo de segunda a segunda
 Segue acostumada com uma rotina que nunca muda
 De joelhos olhos fechados pede pro santo uma ajuda
 Que ilumine a cabeça da sua filha caçula
 Que sai de saia justa salto alto mini blusa
 Se sentindo madura com vergonha da pele escura
 Se decepcionando com o reflexo do espelho
 E querendo o mesmo visual dourado da modelo
 [...] ⁵⁵

Além do preconceito, o questionamento do papel da mulher negra na sociedade brasileira é outro tema abordado pelas rappers:

Negra Sim
 (Preta Rara)

Mulher negra brasileira codinome mulata
 Nos comparavam com um ser sem alma
 Pra gringos somos atração
 Se vem de fora Jão, já querem por a mão
 No carnaval eu represento samba no pé
 Eu mostro meu talento
 Mas não confunda não se iluda
 Eu tenho alma e coração e não sou feita só de bunda
 [...]

Inspiração papel e caneta na mão
 Vou escrever a real sem esquecer de nada não
 Não vou deixar ninguém me humilhar
 Pela cor que tenho, pelo jeito de falar
 Se não entende o porquê da minha revolta
 Preste atenção
 Olhe a sua volta
 Oportunidade de emprego não é pra qualquer um
 Sem o cabelo liso não arrumo trampo algum
 É assim que a sociedade nos trata
 Valor é só no carnaval, quando acaba isso passa
 Eu me esforço eu estudo e tenho educação
 Não sou menos que loira, sem discriminação
 O negão não é nada sem uma loirinha
 E os brancos não vivem sem uma pretinha
 Eu não entendo o que vem acontecendo
 Fugindo da raça clareando os filhos com o tempo
 Movimentos negros há muitos por aí
 Identifique-se, informe-se sobre si!
 Se quiser me condenar, pensa nas suas palavras
 Vou repetir

⁵⁵ CONKÁ (2009).

Negra sim! Não sou mulata!

Negra sim, não sou mulata
 Hey! Corrijam suas palavras
 Negra sim, não sou mulata
 Nós somos negras não importa o que haja⁵⁶

Como vimos, o rap, inserido no movimento *hip hop*, faz parte de um projeto que implica também a valorização dos jovens de periferia, principalmente os jovens negros que estão expostos a profundas marcas do racismo e da desigualdade que existe em nossa sociedade.

Considerando esse contexto *intradialógico*, isto é, das relações que as canções estabelecem com outras para se constituírem, podemos perceber que o “projeto de escritura” do enunciado de *Minha Rapunzel tem dread*, de MC Soffia, ganha uma nova dimensão. A tradição do estilo musical rap a inclui numa rede de discursos do movimento cultural hip hop que defende a valorização da juventude excluída socialmente por sua origem negra e sua condição de morador da periferia das grandes cidades.

Por essa visada, a confecção, através de um rap, de uma princesa negra, de origem africana, se integra numa proposta do hip hop de questionamento da invisibilidade do negro na sociedade e de sua submissão a padrões que o exclui.

Apesar de a canção de MC Soffia não fazer referência diretamente ao universo da periferia na letra da canção, a melodia marcada pela fala, própria do estilo rap, já traz para o enunciatário-ouvinte a referência espaço-temporal de uma enunciação que remete às ruas das periferias das grandes cidades e que tem como um de seus principais objetivos a denúncia de uma situação de carência e exclusão a que estão sujeitas as comunidades que ali vivem.

O projeto narrativo da canção de MC Soffia se completa através das relações discursivas intradialógicas que estabelece com a tradição do estilo rap. Como podemos verificar, nos exemplos de letras que aqui citamos é recorrente a preocupação dessa tradição com a questão do racismo contra os negros que engendra uma danosa e cruel crise identitária, na qual a pele e o cabelo negros são algozes: “Como a preta-branca que, se pudesse, / Morava dentro de um saco de pó de arroz [...] Como não dá pra se livrar da cor preta que tem pelo corpo / Corre na loja mais próxima, compra um par de lentes, põe no olho” (Thaide & DJ

⁵⁶ RARA (2015).

Hum, 2000); “Negro drama / Cabelo crespo / E a pele escura / A ferida, a chaga / À procura da cura” (Racionais MC’s, 2002); “A mocinha quer saber por que ainda ninguém lhe quer / Se é porque a pele é preta ou se ainda não virou mulher / Ela procura entender porque essa desilusão / Pois quando alisa o seu cabelo não vê a solução [...] Se sentindo madura com vergonha da pele escura / Se decepcionando com o reflexo no espelho” (Conká, 2009); “Oportunidade de emprego não é pra qualquer um / Sem o cabelo liso não arrumo trampo algum [...] Eu não entendo o que vem acontecendo / Fugindo da raça clareando os filhos com o tempo” (RARA, 2015).

Em diálogo, através do estilo musical, com todos esses discursos que desmascaram o racismo a que está sujeito o povo negro, a proposta de escritura do novo conto de fadas de *Minha Rapunzel tem dread* supera o conflito entre a “unicidade”, dada pela referência do rap a uma vivência específica das ruas e periferias das grandes cidades, e a “pluralidade”, dada pelo caráter universal próprio do ato de contar das narrativas maravilhosas.

Ao prestigiar mais o modo de organização descritivo e enunciativo, em detrimento do narrativo, comum às narrativas dos contos de fadas, a canção de MC Soffia apresenta uma proposta mais adequada ao que o enunciador deixou claro desde o início da canção. Já que as funções relativas à narração de ações num espaço-tempo ficaram menos importantes para esse projeto, diante do desafio, tão ressaltado pelo enunciado da canção, de *criar* uma nova princesa que melhor represente as meninas dessa coletividade.

E isso se dá porque esse discurso pode se posicionar não mais na “universalidade” dos contos, mas no espaço-tempo de uma “coletividade” específica, e, nesse sentido, a enunciação denuncia os problemas de uma juventude negra que não se sente representada pela tradição oral de origem europeia dos contos de fadas, tratada como tendo um caráter “universal” por nossa sociedade.

A proposta de escritura do novo conto de fadas de *Minha Rapunzel tem dread* alinha ainda seu “sujeito autor” ao momento histórico do século XXI, em que mais e mais compositoras tomam para si a iniciativa de entrar na esfera musical, imprimindo voz própria em seus discursos cancionais e quebrando paradigmas impostos por velhos discursos. Já que finalmente qualquer desafio

pode ser agora enfrentado pela mulher, pois, seja princesa, compositora, MC, “ela é empoderada e pode o mundo conquistar”.

A análise desta canção possibilitou confirmarmos que o processo de *interdialogismo* utilizado em sua constituição discursiva permitiu uma interação criativa entre o gênero canção popular e o conto de fadas. Através dessa estratégia de elaboração da canção, um enunciado concreto e historicamente localizado, a cancionista atingiu o objetivo de, a partir de um discurso social expresso pela história original da Rapunzel, questionar valores sociais com os quais está em desacordo. Permitiu também ao enunciadador-cancionista elaborar uma proposta de luta lúdica que conclama as meninas a criarem novas princesas, com isso divulgando seu discurso pela valorização da identidade feminina e da comunidade negra, ambos os segmentos sociais que têm lutado por maior igualdade e menos discriminação neste início do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se caracterizou como uma possibilidade de percorrer a trajetória da construção de sentido do discurso cancional sob a perspectiva de uma análise dialógico discursiva. O exame da canção popular brasileira, uma rica forma de identidade nacional estabelecida durante o século XX e que vem ganhando cada vez mais importância na sociedade, neste século, nos desafiou a colaborar para seu estudo como fenômeno discursivo e também como evento histórico e social relevante dentro dos estudos da linguagem.

Guiou-nos nesse empreendimento, o interesse em compreender o discurso constituído no meio musical, pelas mulheres que, como compositoras, vêm progressivamente se lançando mais no desafio da criação na canção popular brasileira. Norteados por verificar como o discurso sobre o universo feminino vem sendo concebido por essas compositoras, nosso foco se dirigiu para a delimitação de canções lançadas nas primeiras décadas do século XXI, visto que, nesse período, foi encontrada uma diversidade de exemplares que abordam esse tema.

Tal recorte permitiu-nos observar uma maior variedade de tipos discursivos e, movidos pela lupa da análise dialógica, priorizamos, como critério de seleção das canções a serem analisadas, os mecanismos dialógicos constituintes dos discursos nelas elaborados. Tendo em vista, também, uma análise qualitativa do corpus, selecionamos cinco canções, as quais se configuraram em dois grupos, cada um deles correspondendo a um tipo de estratégia discursiva, o uso do *intradialogismo* e o uso do *interdialogismo*.

No primeiro capítulo, foram apresentadas as bases conceituais da análise dialógico-discursiva. Inicialmente, retomamos os principais pontos caros a essa fundamentação, quais sejam as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Dessa corrente, destacamos os conceitos de gênero discursivo, enunciado e dialogismo. A seguir, sendo alicerce fundamental das teorias do Círculo o conceito de gênero discursivo, buscamos caracterizar a canção popular brasileira tanto por suas especificidades genéricas, como pelo seu percurso histórico de consolidação no país desde o século XIX até nossos dias.

O segundo capítulo, que trata das análises propriamente ditas, foi estruturado com um foco que vai do mais geral para o mais específico. Inicialmente, traçamos um panorama do percurso das compositoras na canção popular brasileira. A partir daí, o capítulo se cinde em duas partes, cada uma tendo como foco um dos grupos de canções analisadas. No primeiro grupo, uma pequena revisão de como o tema do universo feminino foi tratado sob a perspectiva masculina, em canções do século XX precede a análise do primeiro grupo de três canções. Na parte final do capítulo, uma pequena revisão sobre o gênero contos de fadas, precede a análise das últimas duas canções.

As análises realizadas identificaram, em geral, que os discursos cancionais das compositoras do início do século XXI são constituídos nas relações dialógicas que constroem. E isso ocorre tanto através de relações intradialógicas, que ocorrem entre discursos no interior da própria esfera da canção popular, como de relações interdialógicas, que se fazem presentes quando há o diálogo com discursos de outras esferas.

Com a análise da canção *Desconstruindo Amélia*, da compositora Pitty, pudemos verificar que a canção, como enunciado concreto, estabelece frutíferas relações dialógicas, as quais se constituem tanto dentro da canção popular, *intradialogismo*, como entre esta e os mais variados gêneros de discurso de outras esferas de atividades sociais, *interdialogismo*. Perceber tais diálogos nos amplia a visão sobre o perfil da “nova mulher de verdade” levado a cabo pelo discurso presente na composição da compositora Pitty e seu parceiro Martin.

Pudemos acompanhar, também, as estratégias do enunciador cancionista para construir seu discurso que é sincrético e compatibiliza melodia e letra num produto rico de significações. Observamos as diversas relações intra e interdialógicas que a canção citada estabelece tanto com a própria esfera artístico-musical, em que se insere o gênero canção popular brasileira, como com outras esferas, como a literária e a filosófica.

Enfim, verificamos ainda exemplos de como a canção popular, como um elo na cadeia discursiva, alimenta-se e alimenta a rede de discursos sociais de outras esferas. *Desconstruindo Amélia* só pôde ser concebida a partir da existência de *Ai, que saudades da Amélia*, mas, ao retomar o discurso cancional desta, a canção de Pitty também se constitui de outros discursos, comprovando o quanto o dialogismo, seja ele dentro da própria esfera da canção (*intradialogismo*)

ou entre discursos de diferentes esferas discursivas (*interdialogismo*), é um elemento que fomenta a produtividade discursiva na canção popular brasileira.

Na canção *Eu menti pra você*, de Karina Buhr, podemos observar como o processo dialógico da interdiscursividade ocorre. Sem necessariamente fazer citação clara das demais canções com as quais a canção dialoga, dentro do processo denominado por Caretta (2013) de *intradialogismo*, foi possível perceber que o discurso do enunciador-cancionista de *Eu menti pra você* está de alguma forma permeado pelas vozes sociais expressas em várias canções que o precederam.

O enunciado da canção aponta, indiretamente, para uma cadeia de outras que fazem parte da memória social sobre o tema da mentira feminina. Nesse processo, o diálogo que se estabelece extrapola o âmbito do relacionamento amoroso para questionar um ponto de vista masculino enraizado na tradição cultural e na sociedade brasileira e que também se vê expresso na esfera da canção popular.

Além disso, o enunciado da canção de Karina Buhr vem afirmar um novo posicionamento da voz feminina sobre essa questão. A enunciação postula que, numa união entre duas pessoas, o princípio maior a reger o relacionamento pode ser o amor, superando-se a culpabilidade “naturalmente” imputada às mulheres. Com isso demonstrando que, nas relações dialógicas, a incorporação dos discursos precedentes é sempre uma assimilação que implica uma ressignificação do que foi incorporado pelo enunciador.

A análise da canção *Tá na minha hora* permitiu verificar que o samba de Adriana Calcanhotto incorpora, também, o discurso do posicionamento tradicional do cancioneiro nacional para ressignificá-lo. Nesse processo de *intradialogismo* (Caretta, 2013), o enunciador da canção institui o recurso da polêmica velada, cuja essência é a possibilidade de identificação, no enunciado, de vozes sociais que se contrapõem. Através também de recursos estilísticos e cancionais a autora faz emergir da canção, de um lado o ponto de vista da tradição do samba, e de outro o discurso de um ponto de vista da mulher sobre a sua própria situação social.

Estabelecendo um novo elo nessa cadeia discursiva, o enunciador-cancionista de *Tá na minha hora* exerce seu direito ao acerto de contas com o discurso do boêmio sobre a mulher nos sambas tradicionais. E desse exercício de

responsividade, finalmente alcançado pelas mulheres do século XXI, eclode uma nova perspectiva para a figura da mulher do boêmio: ao invés de se conformar com seus deslizes, agora, "tá" na hora de ela protagonizar definitivamente seu próprio caminho nessa história, inclusive no papel de compositora de música popular brasileira.

Com a análise da canção *A imperatriz e a princesa*, pudemos verificar o quão frutíferas podem ser as relações *interdialogicas* para a canção popular. A assimilação de outros formatos genéricos tirados da esfera literária como o conto de fadas e a cantiga de amor medieval permitiu que as cancionistas Isabella Taviani e Myllena criassem uma canção que expressa, de forma delicada e sutil, um tema que ainda não está aceito completamente pela sociedade, a homoafetividade. Tanto em sua melodia, como em sua mensagem verbal, a canção evidencia uma criação criativa e que fala do universo feminino sob uma perspectiva de protagonismo, seja nas relações amorosas, seja na esfera da própria criação musical.

A canção *A Imperatriz e a Princesa*, ao narrar de uma forma tão delicada uma nova leitura dos tradicionais contos de fadas, transmite uma mensagem importante de tolerância com o diferente, tão necessária em nossos dias. Cantando uma princesa que, como um trovador medieval, se apaixona pela imperatriz, a canção explicita a possibilidade de uma menina se identificar com um formato diferente de relação. Além disso, ao colocar essa princesa no papel de "trovador" que canta para uma "dama", reafirma o papel de protagonismo feminino na criação poético-musical que as compositoras vêm buscando no século XXI.

A análise da canção *Minha Rapunzel tem dread* possibilitou confirmarmos que o processo de *interdialogismo* utilizado em sua constituição discursiva permitiu uma interação criativa entre o gênero canção popular e o conto de fadas. Através da estratégia de elaboração da canção, um enunciado concreto e historicamente localizado, a cancionista atingiu o objetivo de, a partir de um discurso social expresso pela história original da Rapunzel, questionar valores sociais com os quais está em desacordo. Permitiu também ao enunciadore-cancionista elaborar uma proposta de luta lúdica que conclama as meninas a criarem novas princesas, com isso divulgando seu discurso pela valorização da

identidade feminina e da comunidade negra, ambos os segmentos sociais que têm lutado por maior igualdade e menos discriminação neste início do século XXI.

Como um elo na cadeia discursiva, a canção popular estabelece diálogos com os diversos discursos que a precedem e, seja através do intradiálogo ou do interdiálogo, as canções analisadas demonstraram que o enunciado dessas compositoras do início do século XXI prima por estabelecer um perfil feminino de protagonismo tanto nos diversos papéis sociais como no âmbito da própria criação da canção popular brasileira.

Ao estudar a canção popular sob o aspecto das relações dialógicas que ocorrem no âmbito discursivo, pudemos entender como algumas compositoras do século XXI elaboram seu discurso sobre o universo feminino, frente à representação de mulher predominantemente masculina do discurso cancional do século XX. Esperamos, por um lado, ter contribuído para maior visibilidade das produções femininas na canção popular brasileira e, por outro lado, colaborado para o estudo da canção popular como fenômeno discursivo e também como um evento histórico e social relevante dentro dos estudos da linguagem.

BIBLIOGRAFIA

ALLUCCI, Fernanda; VALENCIO, Ketty; ALLUCCI, Renata R. **Mulheres de palavra: um retrato das mulheres no rap de São Paulo**. São Paulo: Alluci & Associados, 2016. Disponível: <http://mulheresdepalavra.com.br/images/mulheresdepalavra.pdf>. Acesso: 21/03/2018.

ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). **Rap e educação, Rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ANDRADE, Paula. **IBGE contabiliza mais de 8.500 casamentos homoafetivos desde regra do CNJ**. Conselho Nacional de Justiça. 13/07/2016. Disponível: <http://cnj.jus.br/noticias/cnj/82813-ibge-contabiliza-mais-de-8-500-casamentos-homoafetivos-desde-regra-do-cnj>. Acesso: 11/12/2016.

ANJOS, Anna Beatriz. **Feminejo – a festa das patroas**. Pública Agência de Jornalismo Investigativo. 30/08/2017. Disponível: <https://apublica.org/2017/08/a-festa-das-patroas/>. Acesso: 12/12/2017.

ANTUNES, Arnaldo. “Canções”. In: BANDEIRA, João (org.). **40 escritos: Arnaldo Antunes**. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 54.

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso em Dostoiévski”. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 181-272.

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1952-1953].

BANDEIRA, Manuel. “Consoada”. In: BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Record, 1965, p. 223.

BARROS, José D’Assunção. **Os trovadores medievais e o amor cortês: reflexões historiográficas**. In: Revista Aletheia. Natal/RN: v. 1, p. 1 – 15, 2008. Disponível: http://www.miniweb.com.br/historia/artigos/i_media/pdf/barros.pdf. Acesso: 01/05/2018.

BASSANEZI, Carla. “Mulheres dos anos dourados”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 607-639.

BELTRAO JÚNIOR, Synval. **A musa: mulher na canção brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlete Caetano. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BLANCO, Rose Aielo. **A surpreendente Amarílis**. Jardim de Flores. Disponível: <http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/A63amarilis.htm>. Acesso: 11/12/2016.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. “Da Rússia czarista à web”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 15-30.

CÂNDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CARETTA, Álvaro Antônio. **Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2013.

CASTRO, Rui. **A onda que se ergueu no mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CEREJA, William. “Significação e tema”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 201-220.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução de Angela Corrêa e Ida Lúcia Machado. 2ª ed., São Paulo: Contexto, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. Tradução de Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

EMICIDA. Ensaio. São Paulo, TV Cultura, 17 de abril de 2014. Entrevista a Fernando Faro. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Le-c6YFZx1E&t=21s>. Acesso: 30/01/2017.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006a.

_____. "Intertextualidade e interdiscursividade". In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006b, p. 161-193.

FOLHAUOL. *Mina de ouro: as antecessoras de Karol Conka no rap brasileiro*. 28/08/2016. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/09/1807528-mina-de-ouro-as-antecessoras-de-karol-conka-no-rap-brasileiro.shtml>. Acesso: 09/12/2017.

FORUM. *Em nova adaptação 'Bela Adormecida' é acordada e beijada por 'Branca de Neve'*. 22/10/2015. Disponível: <http://www.revistaforum.com.br/2015/10/22/em-nova-adaptacao-bela-adormecida-e-acordada-e-beijada-por-branca-de-neve/v>. Acesso: 11/12/2016.

GALLETTA, Thiago Pires. "Música e Internet: a emergência de um novo mundo para a produção independente brasileira". In: GALLETTA, Thiago Pires. *Cena musical paulistana dos anos 2010: a "música brasileira" depois da Internet*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2016.

GENETTE, Gérard. "Fronteiras da Narrativa". In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 8ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GRIMM, Jacob; Grimm Wilhelm. "Rapunzel". In: PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & outros. *Contos de Fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros*. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

IBDFAM. *A trajetória do divórcio no Brasil: A consolidação do Estado Democrático de Direito*. Disponível: <https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito>. Acesso: 10/12/2016.

LEE, Rita. *Rita Lee: uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.

LIMA, Chirlei Dutra; SANCHES, Nanci Patrícia Lima. **A construção do eu feminino na música popular brasileira**. In: Caderno Espaço Feminino, v. 21, n. 1, Jan./Jul. 2009, p. 181-205.

MACHADO, Regina. **Acordais: Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. "Prefácio". In: COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade**. Curitiba: Appris, 2011, p. 13-15.

MARQUES, Jorge. **Finas flores: Mulheres letristas na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso: 05/10/2017.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1992.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. **Entre Capitus, Gabrielas, Tigresas e Carolinas: o olhar feminino na canção popular brasileira contemporânea**. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero, ST 49, 2006. Disponível: HTTP://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/A/Ana_Carolina_Arruda_de_Toledo_Murgel_49.pdf. Acesso: 27/05/2017.

_____. **Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX**. In: Revista do Centro de Pesquisa e Formação, nº 3, Novembro de 2016. São Paulo: SESC. Disponível: <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/109bf0a1-ae2e-4728-9fbd-d513f3de5b9a.pdf>. Acesso: 02/12/2016.

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

PAOLI, Maria Célia. "Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLIND, Maria Murgel; EISENBERG, José (orgs.). **Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Vol. 2. São Paulo: Perseu Abramo, 2004, p. 67 – 92.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANTIAGO, Juliana Paiva. **O Culturema, Amélia: Uma Unidade Linguística, Ideológica e Cultural do Português Brasileiro**. Dissertação mestrado em linguística Universidade Federal do Ceará, 2014. Disponível: http://repositorio.ufc.br/ri/bitstream/riufc/14868/1/2014_dis_ipsantiago.pdf. Acesso: 14/04/2017.

SEGRETO, Marcelo. **A linguagem cancional do rap**. Dissertação de Mestrado FFLCH-USP: 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16062015-131826/pt-br.php>. Acesso em: 15/01/2017.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

STELLA, Paulo Rogério. "Palavra". In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2013.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O Cancionista**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

TAVARES, Braulio. **Contando histórias em versos: Poesia e Romancero Popular no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2005.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum**. São Paulo: Editora 34, 2017.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento: música, festivais e censura**. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros**, Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Editora 34, 2006.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova Didática, 2002.

ZÉ, Tom. **Tom Zé ou Quem Irá Colocar uma Dinamite na Cabeça do Século?**. Direção: Carla Regina Gallo Santos. Produção: Net-filmes/Quanta. São Paulo, 2000. Disponível: <https://vimeo.com/73986324>. Acesso: 10/12/2016.

DISCOGRAFIA

ALVARENGA, Ernani. “Conselhos de vadio”. In: CANDEIA. *Samba de Roda*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1975. LP, lado A, faixa 2.

ALVES, Ataulfo; LAGO, Mario. “Ai, que saudades da Amélia”. In: ALVES, Ataulfo. *História da Música Popular Brasileira*, 7. São Paulo: Abril, 1970. LP, lado A, faixa 1.

BATISTA, Wilson; LOBO, Haroldo. “Emília”. In: DIVERSOS. *Os grandes sambas da história*, 10. São Paulo: BMG; Globo, 1997. CD, faixa 10.

BRITTO, Sérgio; FROMER, Marcelo. “Palavras”. In: TITÃS. *Õ Blésq Blom*. Rio de Janeiro: WEA, 1989. LP, lado A, faixa 5.

BUARQUE, Chico. “Com açúcar e com afeto”. In: LEÃO, Nara. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes – Nara Leão*. São Paulo: SESC, 2003. CD, faixa 9.

BUHR, Karina. “Eu menti pra você”. In: BUHR, Karina. *Eu menti pra você*. Belo Horizonte: Vinyl Land, 2011. LP, lado A, faixa 1.

CALCANHOTTO, Adriana. “Tá na minha hora”. In: CALCANHOTTO, Adriana. *O micróbio do samba*. Rio de Janeiro: Sony, 2011. CD, faixa 12.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. “Festa de Arromba”. In: CARLOS, Erasmo. *A pescaria*. São Paulo: RGE, 1965. LP, lado A, faixa 3.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. “Mesmo que seja eu”. In: LIMA, Marina. *20 músicas do século XX*. São Paulo: Polygram, 1998. CD, faixa 11.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. “Mesmo que seja eu”. In: CARLOS, Erasmo. *20 músicas do século XX*. São Paulo: Universal, 1999. CD, faixa 6.

CONKÁ, Karol. “Marias”. In: CONKÁ, Karol. *Karol Comká – PROMO*. 2009. Digital, faixa 3. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=139YIOe8uXg>. Acesso 08/06/2018.

GIL, Gilberto. “Pela Internet”. In: GIL, Gilberto. *Quanta*. Rio de Janeiro: Warner, 1997. CD 1, faixa 11.

GOG. "Brasília Periferia". In: GOG. *Dia a dia da periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994. LP, lado B, faixa 3.

LEE, Rita; COELHO, Paulo. "Arrombou a festa". In: LEE, Rita. *Rita Lee & Tutti Frutti*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1976. LP (compacto), lado A.

LYRA, Carlos; MORAES, Vinícius. "Minha namorada". In: LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. São Paulo: SESC, 1990. CD, faixa 23.

MARTINS, Herivelto; PRAZERES, Heitor. "Lá em Mangureira". In: MARTINS, Herivelto. *História da Música Popular Brasileira, 21*. São Paulo: Abril, 1971. LP, lado B, faixa 4.

MARTINS, Roberto; MONTEIRO, Ary. "Cadê Zazá". In: DIVERSOS. *Carnaval: sua história, sua glória, vol. 17*. Curitiba: Revivendo, s.d. CD, faixa 13.

MC SOFFIA; GRAM, Banda. "Minha Rapunzel tem dread". São Paulo: VEVO, 2016. Digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b1Uf6_SV5_8, acesso: 12/02/2018.

MOREIRA, Adelino. "A volta do boêmio". In: DIVERSOS. *Os grandes sambas da história, 23*. São Paulo: BMG; Globo, 1998. CD, faixa 7.

MORENO, Joyce. "Feminina". In: JOYCE. *Feminina*. Rio de Janeiro: EMI, 1980. LP, lado A, faixa 1.

MV BILL. "Traficando informação". In: MV BILL. *Traficando informação*. Rio de Janeiro: Natasha Records; BMG, 1999. CD, faixa 2.

PITTY; MARTIN. "Desconstruindo Amélia". In: PITTY. *Chiaroescuro*. São Paulo: Deckdisc, 2009. CD, faixa 7.

RACIONAIS MC'S. "Capítulo 4 Versículo 3". In: RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD, faixa 3.

RACIONAIS MC'S. "Negro Drama". In: RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. CD 1, *Chora Agora*, faixa 5.

RARA, Preta. "Negra sim". In: RARA, Preta. *Audácia*. São Paulo: OQ, 2015. Digital, faixa 4. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=sNSW_XWmfT8. Acesso: 08/06/2018.

ROSA, Noel; ROSA, Hélio. “Você só...Mente”. In: RUMO. *Rumo aos antigos*. São Paulo: Rumo (independente), 1982. LP, lado A, faixa 4.

ROSA, Noel; VADICO. “Pra que mentir”. In: DIVERSOS. *Os grandes sambas da história*, 7. São Paulo: BMG; Globo, 1997. CD, faixa 4.

TATIT, Luiz. “Capitu”. In: TATIT, Luiz. *O Meio*. São Paulo: Dabilu, 2000. CD, faixa 4.

TAVIANI, Isabella; GUSMÃO, Myllena. “A imperatriz e a princesa”. In: TAVIANI, Isabella. *Eu raio X*. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde, 2012. CD, faixa 12.

THAIDE & DJ HUM. “Sou negro D+ pra você”. In: THAIDE & DJ HUM. *Assim caminha a humanidade*. São Paulo: Trama, 2000. CD, faixa 8.

VELOSO, Caetano. “Dom de iludir”. In: COSTA, Gal. *Minha Voz*. São Paulo: Universal, 1982. CD, faixa 4.

VIOLA, Paulinho da; CARVALHO, Hermínio Bello. “Sei lá Mangueira”. In: VIOLA, Paulinho da. *História da Música Popular Brasileira*, 26. São Paulo: Abril, 1971. LP, lado A, faixa 4.