**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA**

JOSELY TEIXEIRA CARLOS

**FOSSE UM CHICO, UM GIL, UM CAETANO: Uma
análise retórico-discursiva das relações polêmicas na
construção da identidade do cancionista Belchior**

VOLUME 1 / VOLUME 2

Orientadora do Doutorado: Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca (USP)
Orientador do Estágio Doutoral: Prof. Dr. Dominique Maingueneau (Paris-Sorbonne)

Versão corrigida após sessão de defesa realizada em 06 de fevereiro de 2014

**São Paulo
2014**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA
PORTUGUESA

JOSELY TEIXEIRA CARLOS

**FOSSE UM CHICO, UM GIL, UM CAETANO: Uma
análise retórico-discursiva das relações polêmicas na
construção da identidade do cancionista Belchior**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos do Discurso em Língua Portuguesa

Orientadora: Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca

Versão corrigida após sessão de defesa realizada em 06 de fevereiro de 2014

De acordo da orientadora:

São Paulo
2014

Josely Teixeira Carlos

FOSSE UM CHICO, UM GIL, UM CAETANO: Uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior

Esta tese foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Letras, outorgado pela Universidade de São Paulo. O texto integral da tese encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca FFLCH-USP, sendo a citação de qualquer trecho permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Área de concentração: Estudos do Discurso em Língua Portuguesa

Tese defendida e aprovada em: 06 / 02 / 2014

Parecer da Comissão Julgadora: A doutoranda realizou trabalho de grande alcance dentro das Ciências Humanas, unindo pesquisas de domínio verbal e não-verbal. Na arguição a que se submeteu também revelou igual desempenho. Recomenda-se a publicação da tese.

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca (Orientadora) - Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli (1º examinador) - Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira (2º examinador) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Álvaro Antônio Caretta (3º examinador) - Universidade Federal de São Paulo

Profa. Dra. Beatriz Daruj Gil (4º examinador) - Universidade de São Paulo

DEDICATÓRIA

A Irma Teixeira Carlos e ao Francisco Juciê Carlos, minha mãe e meu pai, pelo amor e, sobretudo, pela educação e exemplos que me deram.

Ao Marcos Sosa, amor da minha vida, pessoa somente traduzível pelo adjetivo “inefável”. Todos os caracteres desta tese *têm* um pouco dele e *são* para ele.

À minha tia, Hermínia Carlos da Silva, por cuidar de mim durante minha infância, enquanto minha mãe trabalhava, e por manter esse cuidado até hoje. Pelos sonhos que ainda vou realizar.

À minha avó, Luíza Carlos da Silva, pela serenidade e pela vida que ela valorizou sempre.

Ao Belchior, *pessoa e compositor*. Sem ele e sem a música dele este trabalho não existiria.

Aos cancionistas brasileiros, especialmente ao Caetano Veloso, ao Chico Buarque e ao Gilberto Gil.

DA “TERRA DA LUZ” PARA A “CIDADE LUZ”

De Sampa ao Pampa ou *vice-versa*

Capítulo I - Fortaleza-Ceará: “Eu tenho C, eu digo: Ah!”

Ao final deste percurso, penso em todas as pessoas e coisas que caminha(ra)m comigo ao longo desta pesquisa. Recordo (no sentido do significado latino da expressão, o de *guardar no coração*) sobretudo a minha mãe, Irma Teixeira Carlos, “sensibilidade de Fortaleza à luz do dia”, que está em mim a todo instante. Esta tese e tudo de mim são para ti, mãe. Junto a ela, lembro também o meu pai, Francisco Juciê Carlos, “meu cordial brasileiro”. Lembro o meu irmão, Rubens Teixeira Carlos, que me acompanha à distância. Rememoro também a minha primeira professora, que, por eu chorar muito na chegada à escola, disse para minha mãe me matricular à tarde e aí resolveu o problema. Esta tese vai também para tia Lili, que em sua Escola Moderna acompanhou a gênese de minhas palavras escritas. Penso agora no carinho dos meus queridos amigos de Fortaleza e de sempre, Fabiana Araújo, Marilena Pessoa, Michael Peixoto, Washington Menezes e tantos outros, cuja distância física só fez aumentar o carinho que temos uns pelos outros. E também nos queridos Durval de Carvalho e José Sabadia, a quem agradeço pela Força que eles sabem. Mas a volta a Fortaleza será agora muito diferente e menos feliz, pois não encontrarei mais no Bosque de Letras da Universidade Federal do Ceará o querido poeta e amigo Francisco Miranda. Esta tese vai pra ti também, Mi Mi, que te guardarei sempre na memória. Recordo ainda o meu amigo querido, Paulo Camêlo, músico e cientista social, por toda a assessoria luxuosa nos assuntos informáticos, e por ter feito comigo o CD interativo que acompanha a tese. Mais que isso, pelo gesto carinhoso de sempre. Lembro também o professor Roterdan Damasceno, por sua competência, por ter feito de novo o *Résumé* de meu trabalho de conclusão e por seus sorrisos constantes. Nesse mesmo caminho, pela assessoria no idioma inglês e por ter feito o *Abstract* da tese, agradeço mais uma vez ao Washington Menezes, por ser ótimo professor e ótimo amigo.

Capítulo paralelo - De Fortaleza a Iguatu: “Tudo é interior”

No Ceará, há mar e ser tão! Antes da vinda a São Paulo, a passagem por Iguatu me faz relembrar agora os amigos da Universidade Estadual do Ceará. Obrigada aos colegas professores Célio Muniz, Eudênio Bezerra, Everton Alencar, Lílían Palácio, Antônio Mouta, Jacqueline Tavares, Saulo Lemos, Socorro Pinheiro, Hélder Holanda e Nabupolasar Feitosa, e

a todos os funcionários da UECE, pela recepção. Relembro também todos os meus alunos, os de Letras, os de Pedagogia, os de Biologia, os de Química, os de Matemática e os de Física, pelos momentos de partilha do conhecimento e pela dedicação ao estudo da linguagem verbal. Em Iguatu, relembro especialmente a minha família, a quem sou extremamente grata. No final da tese, trago comigo minha tia, Hermínia Carlos da Silva, que me guarda em suas orações. Bem como minha avó, Luíza Carlos da Silva, que me dá a sua paz. E como lembro o meu amigo Rosenilson Almeida, pelos momentos de audição de nossos maiores cancionistas, enquanto eu “enrolava” a caipirinha no copo, e por compartilhar comigo seus livros de literatura universal.

Capítulo II - São Paulo: “Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei” ou “a eletricidade desta cidade”

“Jovem que desce no Norte pra cidade grande”, “vinda do interior”, fui recebida em São Paulo por “parentes importantes”: tia Valda, Elizaldo, os primos Karine, Elizângela e Marcos. Sou grata especialmente à família Carlos/Furtuoso pelo grande apoio inicial e pelo carinho de sempre. Relembro também minha querida amiga Nana Coutinho, que andou comigo “pelas ruas de são paulo, por entre os carros de são paulo”, e que compartilhou as horas alegres e me deu força nas horas “de aperreio”, que não foram raras. Não é mesmo, Bebel? Penso aqui especialmente em minha orientadora, a professora Dra. Lineide Mosca, que confiou em meu trabalho e a quem respeito imensamente pela seriedade, competência e delicadeza. Junto a ela, relembro os professores Manoel Corrêa e Valdir Barzotto, que participaram de minha banca de seleção no doutorado e mudaram a partir de então a minha vida. Relembro também os professores das disciplinas das quais participei na graduação e na pós-graduação da USP, nas áreas de Letras, Música e Comunicação: Lineide Mosca, Beth Brait, Sheila Grillo, Maria Inês Campos, Diósnio Machado, Luiz Tatit, José Roberto do Carmo, Artur Matuck e Guilherme Carboni. Foi por meio do conhecimento trazido por eles que desenvolvi o trabalho de tese. Relembro ainda a coordenadora da Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, a professora Elis Caretta, pelo sorriso de sempre e pela brilhante gestão na coordenação do Programa. Com Elis, lembro o professor Mourivaldo Almeida, pela competência no trabalho de coordenador da Pós-Graduação. Rememoro também os professores que fizeram parte de minha qualificação e defesa, Rita de Cássia Lahoz Morelli, Luiz Antonio Ferreira, Álvaro Antônio Caretta e Beatriz Daruj Gil, por terem aceitado contribuir com essas duas etapas tão significativas do trabalho de doutoramento e

pela forma respeitosa. Lembro ainda o professor Charles Perrone, pelo *diálogo* via internet sobre a paixão comum à música do Brasil e cujo apoio teórico me foi fundamental. Penso também nos meus colegas do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação, o GERAR: Adriano de Oliveira, Antonio Henriques, Camila Capitani, Carlos Magni, Cleonice Ramos, Eduardo Piris, Elaine Silveira, Elizabete Hubert, Emilson José Bento, Fábio Trubilhano (obrigada pelas boas-notícias iniciais), Heitor Bittencourt, Márcia Mariano, Márcia Selivon, Margibel de Oliveira, Maria Helena Pistori, Isabel Azevedo e Moisés Ferreira. Com eles compartilhei manhãs e tardes de Seminários, conversas e merendas, e a quem sou grata pela recepção tão calorosa. Penso aqui em meus outros colegas de Doutorado e em todos os colegas que participaram da organização do Encontro de Pós-Graduação em Estudos Discursivos, o EPED, especialmente Cleide Rizério, Daniela Silveira, Eduardo Piris, Flávia Machado e Simone Veloso; e nos momentos de leveza, além do trabalho sério na Academia. Penso ainda nos funcionários da USP: Elias Ferreira, Dayane Nogueira, Rosely Silva, Júlio Fuji, Sandra Cunha, Dorli Yamaoka. Obrigada, gente, pela acolhida, pela força nos projetos por mim desenvolvidos durante o curso de doutorado e, sobretudo, pela seriedade no trabalho. Relembro a Superintendência de Assistência Social da USP e suas assistentes sociais, a quem agradeço em especial à Neusa Franjoi e à Carla Cucolo, por me concederem uma vaga na moradia da USP, sem a qual seria bem mais difícil fazer o doutorado em São Paulo. Penso também no carinho dos amigos do CRUSP, nomes que considero e a quem agradeço pelos momentos de amizade sincera. A lista é tão grande que não caberia aqui. Mas todos eles sabem de meu reconhecimento. Recordo ainda Silvio Atanes, por nosso interesse comum, e a quem digo obrigada sempre, pela ajuda musical que ele sempre me deu. Lembro também o colega Paulo Borges, a quem sou grata pelo auxílio verbomusical inesperado. No mesmo caminho, agradeço a Valnei Andrade, por “caetanearmos”. Relembro ainda outra gente querida que, heroicamente, consegue conciliar trabalho “duro” e o amor pelos estudos: Andrea Duarte e Luzia Pereira. Valeu, também, Lara Belinski e todas as meninas e meninos do Intergraus. “Mesmo vivendo assim”, o trabalho não acadêmico valeu a pena só pelo fato de conhecer essas pessoas. De Sampa, penso ainda na rua Augusta, que me acolheu nos momentos mais difíceis e principalmente nos mais alegres.

Capítulo III - Paris: “Vive la France”

No fim desta etapa, não esqueço Paris, que deu aos meus olhos doze meses de beleza e conhecimento. Na ida à França e na chegada, Moisés Ferreira foi de uma generosidade singular, que não esquecerei. Merci, mon ami. Relembro ainda os amigos da Cité Universitaire de Paris: Letícia Gritti, a quem sou muito grata por me receber. Lembro especialmente Flávia Machado, que festejou comigo la *musique française* e pelas dicas preciosas. Merci, Flavinha! Penso também em pessoas tão especiais que compartilharam comigo esse período *à la française*: Acarília Eduardo, Andréa Bethânia, Reginaldo Carvalho, Santuza Silva, Alberto Pimentel, Astrid Mannheim, Saulo Solon, Carmi Ferraz, Antônio Carlos Xavier, Vanderlúcia Ponte, Kaline Mendes, Priscila Vieira, Diego Ferreira, Ana Gabriela, Eduardo Marquesan, Fernanda Tarabal, Mariana Procópio, Joana Salomé, Roberto Lauxen, Atílio Avancini, Mari Borges, Rita Zozzoli, Antonine Parisot, Samir Bajric, Benmekki Rachid e Bah Abdoulaye. E na Julianne Larens (*de passage à Paris*), que compartilhou comigo *une promenade avec Piaf* e arquivos Chiquérrimos. Nesse período, um agradecimento especial vai à Marie Claire Perrin, diretora da Fondation Victor Lyon, e a todos os seus funcionários, especialmente à Madame Dany e à Madame Mélinda, ao Monsieur Eduardo e ao Monsieur Dominique, por acolherem com tanto carinho a mim e ao Marcos. Da Maison du Brésil, agradeço a todos, Inês Salim, Denise Leitão, Frederico de Sá, Marie-Jeanne e principalmente Simita Delaire, pela grande força que ela me deu. Aqui, quero expressar um imenso respeito pelo professor Dr. Dominique Maingueneau, ao *escritor* e à *pessoa*, e meu particular agradecimento, pela excelência e cavalheirismo e, sobretudo, pelas aulas, orientações e conversas no contexto de meu estágio doutoral na França, que percorreu duas instituições, a Université Paris-Est Créteil Val de Marne e a Université Paris-Sorbonne. Toda essa experiência na França só foi possível pelo aporte dado por meu orientador. Agradeço também aos geniais professores Pierre Chiron e Alice Krieg-Planque, da Paris XII, por me receberam em suas disciplinas de Retórica e Análise do Discurso. E dizendo “brilhe o belga Jacques Brel”, agradeço ao professor Dr. Stéphane Hirschi e aos pesquisadores de seu grupo de pesquisa, por me recepcionarem tão bem na cidade e Université de Valenciennes. De Paris, não esqueço também de todos os *boulevards, places, ponts, avenues, jardins, îles, parcs, squares, esplanades, rues, quais e quartiers* que me acolheram nesse período. Lá, quis empregar “minha fala nordestina” para não esquecer o francês. O Sena também me fez recordar dos “verdes mares” de Iracema; e a “cidade-luz” me fazia lembrar mais ainda da “terra da luz”, minha Fortaleza, que não se perdeu na distância espacial.

Capítulo paralelo - Entre São Paulo e Porto Alegre: “Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade...”

Como diz a canção, “quando eu ando assim meio *down*, vou pra Porto e Bah! Tri legal”. De lá, penso na família Sosa (todos), cujo carinho e alegrias são imensos. Obrigada, gente, por tudo. *Un besito* especial vai para Daris Zaidan e Liliet Carrasco, pela singeleza. No fim deste caminho, penso a cada momento e principalmente no Marcos Sosa, minha *fortaleza* e meu *porto, alegres*, que preenche meus instantes de versos cantados e falados, de sons, de “tchês” e de, bah!, “super-tri-amores”, e que me dá todos os dias a sensação/“paixão fundamental” de um novo começo. Que bom que inventaram o avião! “Agora ficou fácil. Todo mundo compreende”. Marcos, esta tese é pra ti! E eu também!

Capítulo final - Entre São Paulo e Fortaleza: “Vou voltar pro Norte semana que vem” ou “Vou ficar nesta cidade. Não, não vou voltar pro sertão”

Obrigada a todos vocês que caminharam comigo entre 2009 e 2013! Com a sensação de que “há tempo (muito tempo) que eu estou longe de casa”, e com a “certeza de que tenho coisas novas” pra viver, penso agora sobre quais serão as “cenas do próximo capítulo”.

Josely Teixeira Carlos

Esta pesquisa foi realizada com o auxílio da Capes, que me concedeu três anos de bolsa de doutorado no Brasil e um ano de bolsa sanduíche na França, o que me fez melhorar em muito a qualidade do trabalho.

Quero criar uma zona de tensão na música brasileira.

Belchior

*Gil e eu nunca precisamos nos opor a João e a Tom.
Não gosto de incentivar essa moda de a garotada
precisar se dizer inimiga de quem a precedeu.*

Caetano Veloso

*A argumentação está presente nas mais diversas
situações polêmicas e conflituais.*

Lineide Mosca

RESUMO

Considerando a Música Popular Brasileira (**discurso verbomusical brasileiro**) enquanto prática discursiva, o objetivo principal deste trabalho é analisar, na dinâmica identidade-alteridade, os processos polêmicos de construção identitária do sujeito discursivo revelados nas canções do compositor Belchior, em diálogo com outras produções musicais brasileiras, mais especificamente com a obra dos compositores Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. Situando-me no domínio dos **estudos discursivos**, tomo como base a perspectiva da Retórica Clássica, segundo Aristóteles; da Nova Retórica e das Teorias da Argumentação, a partir de Perelman, Olbrechts-Tyteca, Meyer, Plantin, Amossy e Mosca; da Análise Dialógica do Discurso, de acordo com o Círculo de Bakhtin; e da Análise do Discurso Francesa orientada por Maingueneau. Fundamento-me também nas pesquisas sobre o discurso polêmico, apoiada em Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot e Maingueneau; e por fim nos trabalhos sobre o gênero canção e a música, conforme Hirschi, Wisnik e Tatit. A partir da articulação desses campos do saber, faço uma reflexão para a análise das **relações polêmicas** na instituição da identidade de Belchior no campo da música brasileira. A hipótese central da tese é a de que a polêmica empreendida pelo artista cearense em sua produção musical de 1974 a 1993, embora envolva diversos antagonistas, pode ser bipolarizada em dois nomes, o de Belchior (o polemizador) e o de Caetano Veloso (principal destinatário da mensagem polêmica). Na defesa dessa hipótese, investigo como os *elementos discursivos gênero, cenografia, ethos e código de linguagem* investidos pelos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil articulam-se de modo reflexo nas canções de Belchior para a construção de um **posicionamento individual polêmico**, bem como os *tipos de argumentos* utilizados pelo cantor no estabelecimento dessas relações polêmicas. Defendo na tese de forma geral que a junção de todos esses investimentos interdiscursivos e gestos retóricos produz uma natureza específica ao discurso de Belchior, um exemplo que comprova a manifestação da **retórica do discurso verbomusical brasileiro**, que pode ser resumida por meio da noção de um **investimento identitário polêmico**.

Palavras-chave: Retórica do discurso verbomusical brasileiro; Investimentos posicionais; Posicionamento individual; Relações polêmicas; Técnicas argumentativas; Belchior; Caetano Veloso; Gilberto Gil; Chico Buarque.

(326 palavras)

ABSTRACT

Considering the Brazilian Popular Music (**Brazilian “verbomusical” discourse**) as a discourse practice, the main target of this work is to analyze, upon the duality identity-alterity, the polemical processes of identity construction of the discourse subject revealed in the songs by the composer Belchior, in dialogue with another Brazilian music productions, especially the works of the composers Caetano Veloso, Chico Buarque and Gilberto Gil. My theoretical perspectives will be the Classical Rhetoric, according to Aristotle; the New Rhetoric and the Theories of Argumentation, according to Perelman, Olbrechts-Tyteca, Meyer, Plantin, Amossy and Mosca; the Dialogical Analysis of Discourse, according to the Circle of Bakhtin and the French Analysis of Discourse (A.D.) led by Maingueneau. Another theoretical basis are the researches about the polemical discourse based on Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot and Maingueneau and also based on the works about music and song, according to Hirschi, Wisnik and Tatit. From the articulation of these studies, I will point out the **polemical relations** on how the identity of the composer Belchior was established within the field of the Brazilian music. The main hypothesis is that his polemical relations configured between 1974 and 1993, although involves several antagonists, aims at two names – Belchior himself (the polemics source) and Caetano Veloso (the polemics aim). In pro of this hypothesis, I will investigate how the elements of the discourse – *genre*, *scenography*, *ethos* and *language code* – are invested by Caetano Veloso, Chico Buarque and Gilberto Gil and reflected on the songs of Belchior in order to figure an **individual polemical positioning**, as well as the *types of arguments* used by the singer within those polemical relations. Generally speaking, I assume that the interdiscourse investments and the rhetorical gestures altogether configure a specific nature to the discourse of Belchior as an example of the **rhetoric of the Brazilian “verbomusical” discourse**, summarized by the notion of a **polemical investment of identity**.

Key-words: Rhetoric of the Brazilian verbomusical discourse; Positional investments; Individual positioning; Polemical relations; Argumentative techniques; Belchior; Caetano Veloso; Gilberto Gil; Chico Buarque.

(310 words)

RÉSUMÉ

Compte tenu de la Musique Populaire Brésilienne (**discours “verbomusical” brésilien**) comme pratique discursive, l’objectif principal de ce travail est d’analyser, dans la dynamique identité-altérité, les processus polémiques de construction identitaire du sujet discursif révélés dans les chansons du compositeur Belchior, en dialogue avec d’autres productions musicales brésiliennes, plus précisément avec l’oeuvre des compositeurs Caetano Veloso, Chico Buarque et Gilberto Gil. En me situant dans le domaine des **études discursives**, je prends comme base la perspective de la Rhétorique Classique, selon Aristote; la Nouvelle Rhétorique et les Théories de l’Argumentation depuis Perelman, Olbrechts-Tyteca, Meyer, Plantin, Amossy et Mosca; l’Analyse Dialogique du Discours, selon le Cercle de Bakhtine, et l’Analyse du Discours Française orientée par Maingueneau. Je prends aussi comme support théorique les recherches sur le discours polémique, basée sur les travaux de Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot et Maingueneau, et enfin sur les ouvrages revoyant au genre chanson et la musique, selon Hirschi, Wisnik et Tatit. À partir de l’articulation de ces domaines de la connaissance, je fais une réflexion pour l’analyse des **relations polémiques** dans la construction de l’identité de Belchior dans le domaine de la musique brésilienne. L’hypothèse centrale de la thèse montre que la polémique entreprise par l’artiste du Ceará dans sa production musicale de 1974 à 1993, même si elle implique de nombreux antagonistes, elle peut être bipolarisée en deux noms, celui de Belchior (le polémiqueur) et celui de Caetano Veloso (principal destinataire du message polémique). Pour soutenir cette hypothèse, j’analyse comment les *éléments discursifs du genre, de la scénographie, de l’éthos et du code de langage* investis par les chansonniers Caetano Veloso, Chico Buarque et Gilberto Gil s’articulent de manière reflétée dans les chansons de Belchior pour la construction d’un **positionnement individuel polémique** et aussi les *types d’arguments* utilisés par le chanteur dans la mise en place de ces relations polémiques. Je soutiens dans la thèse de façon générale que la combinaison de tous ces investissements interdiscursifs et gestes rhétoriques attribue un caractère spécifique au discours de Belchior, un exemple qui prouve la manifestation de la **rhétorique du discours “verbomusical” brésilien**, pouvant être résumée par la notion d’un **investissement identitaire polémique**.

Mots-clés: Rhétorique du discours “verbomusical” brésilien; Investissements de position; Positionnement individuel; Relations polémiques; Techniques argumentatives; Belchior; Caetano Veloso; Gilberto Gil; Chico Buarque.

(353 mots)

SUMÁRIO

VOLUME 1

PRIMEIRA PARTE 17

I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA - A Retórica do discurso verbomusical

brasileiro 35

1 Retórica, Argumentação e Nova Retórica:	
por uma argumentação no discurso	36
2 A identidade do cancionista	42
2.1 A perspectiva de Dominique Maingueneau em diálogo com Mikhail Bakhtin: investimento, posicionamento e posição axiológica	46
2.2 Investimentos posicionais	52
2.2.1 Gênero	53
2.2.2 Cena enunciativa e Cenografia	57
2.2.3 <i>Ethos</i>	63
2.2.4 Código de linguagem	68
3 A argumentação na música brasileira:	
a canção entre o orador e o auditório	75
3.1 O orador cancionista: o autor-pessoa, o autor-criador / a pessoa, o escritor, o inscridor	82
3.2 Tipos de auditório: entre o particular e o universal	90
3.3 Uma proposta de análise da autoria, coautoria, audiência e coaudiência na canção: instâncias textuais e empíricas	96
3.4 Técnicas argumentativas em defesa de uma posição identitária ou contra a pessoa e seus atos: argumentos <i>ad hominem</i> e <i>ad personam</i>	102
3.5 Considerações sobre o discurso verbomusical	112
4 O discurso polêmico	136
4.1 Definição e funções	136
4.2 Elementos da polêmica: sujeitos e objetos	145
4.2.1 Sujeitos essenciais: agente, paciente e espectador	146
4.2.2 Sujeitos secundários: arqui-enunciadores e adjuvantes	150
4.2.3 Objetos: temas	155

II PROBLEMATIZAÇÃO E HIPÓTESES 159

1 Problematização.....	160
1.1 Objetivo geral	160
1.2 Objetivos específicos	160
1.3 Problema geral	161
1.4 Problemas específicos	162
2 Hipóteses	162

III METODOLOGIA 165

1 Descrição do <i>corpus</i>	166
2 Procedimentos gerais	176

IV RELAÇÕES POLÊMICAS E PROCEDIMENTOS RETÓRICO-

DISCURSIVOS NA MÚSICA BRASILEIRA	181
0 Panorama da polêmica na canção brasileira	182
0.1 Noel Rosa x Wilson Baptista	182
0.2 Erivelto Martins x Dalva de Oliveira	191
0.3 Emilinha Borba x Marlene e Roberto Carlos x Paulo Sérgio (a guerra dos fãs)	198
0.4 Caetano Veloso x Lobão (Caetano Veloso x Raul Seixas)	201
1 Belchior e Caetano Veloso: movimentação individual <i>versus</i> movimento de grupo	213
1.1 “Sou baiano e estrangeiro”	213
1.2 “Sou apenas um rapaz latino-americano e vindo do interior”	222
2 Belchior e Caetano Veloso: contradiscurso e discurso dominante	238
2.1 “Depois deles não apareceu mais ninguém”	270
2.1.1 Gênero/Cena genérica	271
2.1.2 Cenografia	301
2.2 “Nada é divino, nada é maravilhoso”	326
2.2.1 <i>Ethos</i>	330
2.2.2 Código de linguagem	358
3 Belchior e Caetano Veloso: arquienuciadores e adjuvantes	386

VOLUME 2

3.1 Arquienuciadores	390
3.1.1 Bob Dylan	392
3.1.2 Beatles	407
3.2 Adjuvantes	420
3.2.1 João Gilberto e Tom Jobim	421
3.2.2 Roberto Carlos e Chico Buarque	434
3.2.3 Gilberto Gil e Jorge Mautner	468
3.2.4 Raul Seixas e Jorge Ben	476
3.2.5 Fagner, Ednardo e Elis Regina	485
4 A música como som, ruído e silêncio: Belchior, som e ruído, e Caetano, o silêncio	530
5 Coda: “O que transforma o velho no novo é nunca fazer nada que o Mestre mandar, sempre desobedecer, nunca reverenciar”	551

PARTE FINAL - “Saia do meu caminho!”: Belchior contra a MPB

(os antagonistas de Belchior ou os adjuvantes de Caetano)	563
---	-----

REFERÊNCIAS	627
--------------------------	-----

Livros, Revistas, Dissertações e Teses	628
Estudos do Discurso	628
Música e Canção	636
Literatura, Poesia, Teoria da Poesia e História	645
Dicionários	646
Fonogramas	647
Matérias	657
Programas de TV e Radiofônicos	665
Vídeos	669
Páginas na Internet	673
APÊNDICE	677
Apêndice A	678
Apêndice B	681
Apêndice C	685
Apêndice D	686
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	689
Imagens	690
Quadros	690
Esquemas	690

Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano...
Belchior

A tese é vinculada ao Projeto de Pesquisa intitulado *Retórica e Argumentação: exame de procedimentos discursivos*, e desenvolvida no âmbito do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação (GERAR), ambos coordenados pela profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca, orientadora deste trabalho, na Linha de Pesquisa *Estudos do Discurso em Língua Portuguesa*. O objetivo do GERAR é analisar diversas práticas discursivas (jurídicas, religiosas, publicitárias, literárias) com o suporte teórico da Retórica e da Argumentação no quadro da análise do discurso. O grupo tem como focos básicos de investigação a situação discursiva como elemento fundamental na produção de sentido (cf. MOSCA, 2006), a relação orador/auditório, a adesão do interlocutor, a “diminuição da distância e das diferenças entre os sujeitos por meio da argumentação/persuasão” (ideia postulada por MEYER). É nesse contexto que analiso o objeto discursivo música brasileira como construção retórica, inspirada em Mosca (2004b, p. 49 e 50), que retoma a Retórica de base aristotélica sob uma perspectiva atual e afirma que na contemporaneidade é necessário conhecer os modos de organização retórica, de acordo com os gêneros esperados em determinada cultura e nas diversas configurações discursivas. A retórica é a arte de produzir um texto/discurso que procura instruir, seduzir, comover ou agradar, com o objetivo de convencer ao interlocutor. Nada mais condizente com os textos do discurso verbomusical, materializado principalmente nas canções. Creio que esse discurso é bastante propício para o desenvolvimento de diversas técnicas de convencimento e de persuasão. Objetivo, assim, contribuir para os estudos que relacionam a música brasileira a esse domínio de leitura de textos e discursos: a Retórica.

A pesquisa também se filia às investigações do teórico Dominique Maingueneau, inscritas na tradição da análise do discurso francesa, particularmente às atividades que desenvolvi no Grupo de Pesquisa CÉDITEC (*Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communication*), da Université Paris Est Créteil Val de Marne, e no Grupo STIH (*Sens, Texte, Informatique, Histoire*), da Université Paris-Sorbonne. Os trabalhos de Maingueneau privilegiam perspectivas diversas, como as pesquisas de Michel Foucault, a Pragmática e as Teorias da enunciação linguística, e abordam nos últimos anos os discursos filosóficos, religiosos, científicos, literários..., chamados *discursos constituintes*, que legitimam o conjunto das práticas de uma sociedade, como destaca Maingueneau. É nesse quadro teórico, que olha o discurso gerado a partir das práticas coletivas e sociais, na relação entre as instituições e as atividades dos sujeitos, e admitindo que por trás dos textos existem as práticas discursivas e os modos de leitura e de circulação, que analiso nesta tese a música brasileira, esperando assim contribuir com ideias e procedimentos para a compreensão desse campo discursivo.

O objetivo principal deste trabalho de doutoramento é, portanto, analisar a Música Popular Brasileira (discurso verbomusical brasileiro) enquanto prática discursiva, tomando como base a perspectiva da Retórica (Clássica e Nova Retórica) e da Argumentação, da Análise do Discurso orientada por Dominique Maingueneau, bem como da Análise Dialógica do Discurso e dos conceitos bakhtinianos redimensionados no âmbito da análise do discurso de vertente francesa. Parafraseando Roman Jakobson em seu texto antológico *Linguística e comunicação*, se a música (e a canção) é uma espécie de linguagem, o linguista, cuja área de investigação abrange qualquer tipo de linguagem, *pode e deve* incluir a canção em seu campo de estudos.

O **discurso verbomusical brasileiro** é uma prática discursiva, pois resulta da atividade de uma **comunidade** específica constituída pelos compositores, letristas, melodistas, instrumentistas, intérpretes, empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais e ouvintes, todos *fazedores, comentadores, divulgadores, apreciadores e consumidores* da **canção**, produto dessa comunidade. Analiso na tese as canções do cantor e compositor cearense **Belchior** (sujeito-agente dessa comunidade discursiva), trabalho esse iniciado em minha pesquisa de mestrado (CARLOS, 2007a), realizada na Universidade Federal do Ceará, no âmbito do grupo *Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais*, na qual investiguei o fenômeno que classifiquei como **investimento interdiscursivo**.

Sobre a denominação do campo discursivo (**discurso verbomusical brasileiro**), é imprescindível que se faça uma observação. Para evitar uma associação direta entre a canção e o campo literário, visto que entendo esse gênero aqui não como produto da atividade discursiva da Literatura (e nem abordo no âmbito da tese as interfaces existentes¹), utilizo, na tese, no lugar de *discurso literomusical*, ao contrário do que considerei na dissertação de mestrado e na maior parte das pesquisas que empreendi até agora, a expressão *discurso verbomusical* (verbal + musical) para nomear o campo de atividade constituído pela prática exercida pelos cancionistas.

Julgo que a troca da forma *litero* pela forma *verbo* não é infrutífera. Apesar de a primeira raiz referir-se à “letra” (uma das dimensões da canção), o termo *verbo*, cuja origem é o vocábulo latino *verbum*, traz vantagens por englobar os múltiplos modos de manifestação da palavra, quais sejam a forma escrita e a oralizada (falada e cantada). Assim, entendo a canção

¹ Acerca do diálogo entre *música e poesia*, ler Sant’Anna (1980). Sobre a relação entre *literatura e música*, consultar Bueno (1984, p. 58-65). Conferir Tinhorão (2000), que analisa a *música no romance brasileiro*. Sobre o gênero *canção* e a *literatura*, ver Costa (2002, p. 107-121). Ver ainda Hirschi (2008, p. 65-96), que aborda o *mal-entendido* das relações entre *canção e poesia*.

como um gênero sincrético, verbal e musical, cujo *verbum* abrange as modalidades da *escrita* (pela letra da canção), da *oralidade da fala* (a letra pode ser dita, realizada ou expressa de viva voz, e/ou em complementação à parte escrita) e da *oralidade do canto* (a letra pode ser expressa vocalmente por meio de frases melódicas). No que se refere aos elementos básicos do gênero canção, enquanto o termo *musical* está mais fortemente associado a aspectos da música (como melodia, harmonia e ritmo), o *verbal* tanto se liga à materialidade escrita da canção (a letra), quanto à dimensão musical (a letra cantada). E essa relação do verbal com letra e música (cantada) é intrínseca ao gênero canção.

O discurso verbomusical pode ser classificado como plurissemiótico, na medida em que se constitui também interdiscursivamente pela interação com outras semioses, como a visual, por exemplo, muito importante na instituição da identidade de um artista, visto que o compositor é *música*, mas também é *corpo*. É irrefutável que as capas dos álbuns e encartes, bem como as aparições dos artistas na TV fazem parte da organização discursiva de uma canção. Daí, poder-se-ia pensar na expressão “verbo-visual-musical” para denominar o discurso analisado na tese. No entanto, creio que a adoção do termo “verbomusical” é satisfatória, pois esse engloba os elementos determinantes que servem de alicerce para a construção de uma canção e, conseqüentemente, da produção do discurso verbomusical.

É importante dizer que essa proposta de mudança na nomeação não tem a intenção de “expulsar” o componente literário do campo discursivo da canção brasileira, nem de negar suas indiscutíveis interfaces, em algumas canções ou produções. No entanto, minha pretensão com a alteração na denominação do discurso é enfatizar as especificidades das *rotinas* do discurso da canção brasileira, que creio serem em todos os níveis bastante diversas das rotinas do discurso literário, segundo entende Maingueneau (2001 e 2006d).

Voltando ao trabalho de mestrado, o objetivo daquela pesquisa foi analisar de que maneira textos das práticas discursivas da Literatura e da Música entrecruzam-se nas canções de Belchior, isto é, como esses discursos “outros” são mostrados (ou escondidos) e ressignificados pelo compositor cearense no fio discursivo das suas canções, ou, em outras palavras, procurou-se saber se os textos e discursos “alheios” presentes nas canções de Belchior têm o seu sentido captado ou subvertido. Ao mostrar que os discursos outros que emergem nas canções de Belchior manifestam-se por meio de diversas estratégias intertextuais e interdiscursivas, comprovou-se que essa incorporação de vozes externas é feita de forma dialética e muitas vezes iconoclasta. Belchior dá tratamento crítico aos textos incorporados aos seus, ou seja, os enunciadores dos textos de suas canções assumem, por diversas vezes, uma postura de oposição diante dos textos e discursos com que dialogam.

Paralelo ao mestrado, surgiu o interesse em investigar que imagens de enunciador e coenunciador são depreendidas por meio da interpretação das canções de Belchior², considerando, como *interpretação*, em sentido geral, as escolhas feitas para a execução e registro das canções (letras, melodias, material gráfico dos álbuns, modos de cantar, vestimentas e gestualidade). A partir desse trabalho, agora na tese de doutorado, empreendo uma extensão daquela investigação.

De acordo com as canções de Belchior analisadas na dissertação, viu-se que o compositor, além de usar trechos de músicas canônicas nacionais e internacionais (argumento de *autoridade*³), faz na materialidade das canções referência exaustiva a nomes de cantores, compositores ou grupos musicais (argumento *ad hominem*, em sentido amplo, como abordarei na seção teórica), sendo recorrente o aparecimento de outros membros da comunidade discursiva verbomusical brasileira e internacional, entre eles Roberto Carlos, Jorge Ben (hoje o Ben Jor)⁴, Raul Seixas, Rolling Stones e os Beatles. Além desses, os cancionistas com os quais o cearense mais dialoga são Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso, o que se evidencia na referência nominal interdiscursiva de “Baihuno”, cujo trecho mais contundente é: Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”⁵. Aqui, a leitura das palavras satíricas (argumento *ad personam*, mas também um argumento *ad hominem*) da letra da canção deixa clara a polêmica que o compositor Belchior pretende instaurar com outros artistas da canção popular brasileira: Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Não por acaso, os intérpretes apontados pelo cearense são considerados, tanto pelo público quanto pela crítica especializada, três dos mais representativos compositores da moderna música brasileira. Assim, Belchior, ao trazer esses três nomes (usando um argumento de *comparação*), insere-se no mesmo percurso seguido por eles, seja por aproximação ou afastamento. A aproximação dá-se porque Belchior, assim como os outros três, também é sujeito da prática discursiva verbomusical brasileira, exercendo o mesmo papel de compositor e intérprete (de cancionista) que Chico e os baianos. Já o afastamento é forjado no interior do enunciado porque o orador-enunciador, ao usar o verbo *ser* no pretérito imperfeito do subjuntivo (*fosse*), demarca de forma explícita esse distanciamento temporal (por isso o uso do pretérito) e a separação identitária existente entre

² Resultados iniciais dessas análises foram expostos em encontros especializados na área de Análise do Discurso: ver Carlos (2006a, 2006b e 2008), na seção “Música e Canção” das Referências.

³ Seguindo a tipologia das *técnicas argumentativas*, de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]). Os tipos de argumentos citados neste capítulo, *idem*.

⁴ Adotarei a escrita “Jorge Ben Jor” ao me referir ao cancionista, mesmo ao falar das produções anteriores a 1989, nas quais ele adotava o nome “Jorge Ben”.

⁵ A descrição acerca dos critérios utilizados para a citação de trechos de canções encontra-se no capítulo de metodologia.

o próprio Belchior e os outros letristas, que surgiram no cenário musical nacional alguns anos antes. Ao usar o subjuntivo, modo da possibilidade (e não da certeza), da dúvida e da hipótese, o sujeito que enuncia quer dizer que não sendo aquelas pessoas-artistas, *ele, que é um outro*, posiciona-se de modo diverso.

Como resultado da pesquisa de dissertação, já se sabe que o uso de **investimentos interdiscursivos** pelo autor cearense é um dos recursos utilizados para a construção da imagem de si. Vejamos um trecho conclusivo da pesquisa de mestrado:

Terminada nossa análise da produção literomusical⁶ do cantor e compositor Belchior, o que pudemos perceber foi que, para além das nossas hipóteses iniciais acerca dos investimentos interdiscursivos, o diálogo revelado nas suas canções envolve muito mais do que uma mera absorção de textos e discursos “outros”. Esses conhecimentos advindos de fontes enunciativas diversas são apropriados e, principalmente, compartilhados por um sujeito discursivo, cuja postura vai no sentido de polemizar (muito mais do que negociar) com eles. Desse modo, os textos e discursos incorporados por Belchior assumem, na voz dos enunciadores das canções, uma tensão tal que, por trás desse processo, o que existe verdadeiramente é uma atitude crítico-criativa de transformação de textos, cujos sentidos estão em constante reativação. (CARLOS, 2007a, capítulo “À guisa de conclusão”, p. 258)

Logo, Belchior, ao relacionar-se de modo captativo e, principalmente, subversivo com textos, discursos e práticas de outros compositores (também intérpretes), constrói uma identidade na comunidade discursiva verbomusical brasileira, por meio do diálogo polêmico com essas exterioridades. Os resultados do mestrado mostraram, como vimos anteriormente, quais cancionistas têm suas identidades subvertidas por Belchior. Assim, pode-se afirmar que a criação do posicionamento de Belchior é feita pela oposição explícita a outros posicionamentos.

O título da tese “Fosse um Chico, um Gil, um Caetano...”, baseado no trecho da canção citada acima⁷ aponta para a ideia principal defendida neste trabalho: a de que a construção da identidade (posicionamento) do cancionista Belchior dá-se pela negação da identidade de outros cancionistas. Logo, o *tema* geral da pesquisa pode ser enunciado como *as relações polêmicas e a construção da identidade dos cancionistas na música popular brasileira*, cuja *delimitação* analisa o *posicionamento polêmico e os processos de construção da identidade do sujeito discursivo expresso na produção musical do cantor e compositor cearense Belchior, gravada no período de 1974 a 1993*.

⁶ Como observado anteriormente, hoje adoto o termo “verbomusical”.

⁷ “Baihuno”, do CD homônimo do próprio compositor cearense, lançado em 1993.

Usando como base Maingueneau (In: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 392), que define o **posicionamento** como uma “identidade enunciativa forte” em um campo discursivo, meu objetivo principal é analisar como Belchior constrói sua identidade discursiva no campo da música brasileira por meio das relações polêmicas que mantém com outros cancionistas. O que chamo de identidade discursiva, uma construção do discurso, como nos chama a atenção Maingueneau, é tomado como sinônimo de **posicionamento** (a categoria postulada por Maingueneau) e equivale a um modo próprio de dizer, a uma maneira específica de enunciar. Nesse sentido, o termo “identidade” é análogo à ideia de uma personalidade verbomusical, ou seja, refere-se ao conjunto de qualidades que define a individualidade de um cancionista. Relembrando Aristóteles, no Livro I de sua *Metafísica*: “Todas as ações e produções visam sempre o caso particular; pois o médico não cura o *homem*, salvo por uma decorrência accidental, mas a Cálias, a Sócrates ou a algum outro que tenha um nome individual como estes e que, acidentalmente, seja um homem” (981a, 15; 1969, p. 37).

Assim, quando falo em posicionamento, estou me referindo à identidade singular do artista, resultante de um modo original de apresentação e captada por um conjunto de sinais textuais e sociais. Percebe-se por meio da singularidade como, diria Rousseau, um ser sensível por trás de quem fala, o qual manifesta seu “grão da voz”, em termos bartheanos. No que diz respeito ao conceito de singularidade, ato que representa uma necessidade intrínseca ao homem moderno, é preciso destacar que em uma abordagem discursiva não se trata de simplesmente constatar a singularidade, mas muito mais do que isso, pretende-se explicar as maneiras de como ela se institui em um campo discursivo.

Ao final do trabalho, espero conseguir elaborar uma tipologia do discurso polêmico na música brasileira, a partir da voz do orador Belchior. Ao empreender uma análise inédita do funcionamento da polêmica, por meio da investigação empírica e minuciosa de um conjunto de canções da música popular brasileira, supõe-se que a pesquisa trará consequências teóricas e epistemológicas. Realizo uma investigação analítica, mas que mobiliza os conceitos e as teorias. Por causa dessa mobilização, na qual o objeto é que faz mover a teoria, julgo que a pesquisa empírica é de grande valor.

A identidade discursiva do cancionista (ou seu posicionamento) está diretamente ligada à ideia de **investimento**, que diz respeito às escolhas feitas no processo de produção da obra. Desse modo, para analisar os processos de constituição da imagem do sujeito discursivo nas canções de Belchior, utilizo novamente o conceito de **investimento**, postulado por Maingueneau (1991, p. 180), ao dizer que todo sujeito, ao *se posicionar*, investe em um gênero discursivo. Essa noção, na pesquisa de Costa (2001), foi aplicada aos outros

componentes do dispositivo enunciativo, do qual fala Maingueneau, **gênero**, **ethos** e **código de linguagem**, e na pesquisa de mestrado ampliei ainda mais a categoria, tal como a entendem Maingueneau e Costa, com a utilização da noção de **investimentos interdiscursivos**⁸, vistos como aqueles que abrangem as relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, que se constituíram objeto daquela análise.

Para dar continuidade ao trabalho de dissertação, o objetivo da tese, aproveitando o mesmo *corpus* coletado no mestrado, é analisar retórica e discursivamente como outros elementos do discurso, entre os quais o **gênero**, a **cenografia**, o **ethos** e o **código de linguagem**, articulam-se para a construção de um modo de dizer específico na música brasileira, ou seja, de um **posicionamento** próprio das canções de Belchior⁹.

Pensando nas noções de *investimento* e *posicionamento*, mobilizo na tese essas duas categorias (aliada à da polêmica) por meio da postulação da noção de **investimento posicional polêmico** no discurso verbomusical, ampliando mais uma vez a categoria investimento. Assim, segundo defendo na tese, posicionar-se na obra de Belchior implicaria principalmente em um investimento identitário polêmico (associado a um sujeito empírico, mas sobretudo discursivo), o qual abrangeria uma série de outros investimentos: além do genérico, do cenográfico, do ético e do linguístico, há o investimento interdiscursivo, como foi analisado em Carlos (2007a). Portanto, além do investimento interdiscursivo, o uso de gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem contribuem para a constituição de um posicionamento que se funda na negação a outros. Essa relação cria um tipo de posicionamento que teria o estatuto do que pode ser qualificado de *antiposicionamento*, pois se baseia na *contra-argumentação*, o que o torna igualmente um *contradiscurso*.

Exponho a seguir as noções fundamentais da pesquisa. Os conceitos da Retórica Clássica que dão base à pesquisa são os relativos às partes do discurso: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*, segundo Aristóteles, e *memoria* (acrescentado pelos romanos); *ethos*, *pathos* e *logos* (dimensões do discurso); *docere*, *movere* e *delectare* (funções do discurso). Da Nova Retórica e da Argumentação, utilizo *persuasão* e *convencimento*; *orador* e *auditório particular* e *universal*; *acordo* e *adesão*; *argumentação* e *argumentos*; pensados a partir de

⁸ Na dissertação, além de um exercício de aplicação de categorias a um *corpus* específico, procurei ampliar algumas categorias de análise a partir de determinadas noções propostas por outros pesquisadores, por meio da elaboração de uma nova tipologia de análise. A partir das tipologias de análise de três autores (GENETTE, 1989, PIÉGAY-GROS, 1996 e COSTA, 2001) para as relações entre textos, entre discursos e entre o sujeito e o seu discurso, propus uma reorganização dessas tipologias. Por isso, fez-se necessária a proposição da noção de *investimentos interdiscursivos*, para englobar toda a relação do sujeito discursivo das canções de Belchior com o seu exterior.

⁹ Nesta nova pesquisa, também amplio estudos feitos em trabalhos anteriores (CARLOS, 2007b), acerca dos investimentos metadiscursivos nas canções de Belchior, pois pretendo confrontar a metadiscursividade mobilizada por esse cancionista com aquela empregada por outros compositores.

Perelman, Olbrechts-Tyteca, Meyer, Plantin, Amossy e Mosca. Os conceitos da Análise Dialógica do Discurso e da AD Francesa que emprego são os relativos a *dialogismo*, *polifonia* e *plurilinguismo*; *gênero* e *esfera*; *autor* e *ouvinte*; *autoria*, *posição axiológica* e *acabamento*, de acordo com o Círculo de Bakhtin; *heterogeneidades discursivas*, segundo Authier-Revuz; *prática* e *comunidade discursiva*; *campo discursivo*, *posicionamento* e *investimento*; *dispositivo enunciativo*; *prática intersemiótica*; *gênero*, *cena de enunciação*, *ethos* e *código de linguagem*; *autoria* e *paratopia*; segundo Maingueneau. A partir da articulação desses quatro campos do saber, faço uma reflexão para a análise do que é considerado discurso polêmico. Sobre o discurso polêmico, apoio-me nas pesquisas de Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot e Maingueneau e nos seguintes conceitos: *relações polêmicas*; *polêmico* e *polêmica*; *discurso* e *contradiscurso*; *interincompreensão*; *sujeito-agente*, *sujeito-paciente* e *sujeito-espectador*; *arqui-enunciadores* e *adjuvantes*.

Na análise da dimensão musical, fundamento-me principalmente na pesquisa de Hirschi (que analisa a *canção em sua globalidade*), mas adoto algumas postulações feitas por Wisnik (acerca da *canção* no Brasil) e Beard e Gloag (relativas aos estudos de *musicologia*). Com relação ao modelo de Tatit, que empreende uma investigação linguística e semiótica da canção popular, por meio de fundamentos teóricos para a análise das relações de interface entre os diferentes sistemas que compõem a palavra cantada, decidi não privilegiar a teoria Semiótica, por acreditar que algumas restrições epistemológicas não me fariam avançar no âmbito do trabalho de tese, como por exemplo a não observação dos contextos de produção de uma canção, sejam pessoais, sociais e/ou históricos. O que equivale a dizer que, remontando à frase célebre de Greimas, creio que *o texto é apenas o início do caminho para a salvação*. Por outro lado, as noções de *antissujeito*, *adjuvante*, *parada* e *continuidade* me serão úteis na análise da obra de Belchior para pensar a relação deste compositor com a obra de Caetano Veloso e dos compositores Gilberto Gil e Chico Buarque, dentre outros. Porém, é essencial ressaltar que esses conceitos serão redimensionados no âmbito da Análise do Discurso. Outras noções pensadas por Tatit que serão bastante úteis na tese são as relativas à força entoativa e à forma musical (oposição básica na canção), bem como suas reflexões acerca da noção de *dicção* e *cancionista*.

Com essa articulação entre as pesquisas, esta tese pretende nesse percurso aprofundar as investigações que têm como objeto o gênero canção, especificamente a composição brasileira, discurso reconhecidamente patrimônio cultural do País e constituinte de nossa identidade nacional e enquanto sujeitos no mundo. Acredito que este trabalho justifica-se principalmente por promover, além da aplicação prática, uma discussão teórica, mobilizando

conceitos, criando novas categorias, deslocando fronteiras, ampliando os olhares, pois a linguagem é viva.

Com relação à escolha da produção de Belchior como objeto de análise, compreendo que ela se justifica fortemente devido às características discursivas (à natureza discursiva) de suas canções. Pela representatividade do cancionista Belchior no cancioneiro brasileiro, imagino ser desnecessário, neste momento, fazer um histórico de sua carreira e obra, tarefa que é realizada no primeiro capítulo de análise da tese. Mas creio ser importante falar em linhas gerais do tratamento dado, em outros estudos, ao objeto de pesquisa (o gênero canção) e, particularmente, à música de Belchior, e como esta tese poderá contribuir nesse cenário.

O interesse pela compreensão da música popular brasileira em seu aspecto discursivo e, especialmente, as pesquisas aplicadas ao gênero canção, a despeito dos anos de ausência, têm de forma cada vez mais constante tomado conta das universidades brasileiras. Nesse sentido, têm significado vanguardista os trabalhos de Luiz Tatit¹⁰, na Universidade de São Paulo, e cujas contribuições fundamentam esta tese, segundo foi observado acima. Trazem avanços também os estudos realizados, na Universidade Federal do Ceará, pelo grupo *Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais*, coordenado por Nelson Barros da Costa, em cujo contexto elaborei minha pesquisa de dissertação e do qual fui pesquisadora até 2009; bem como os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos pelo *Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação*, coordenado por Lineide Mosca, com o seu *Núcleo do Discurso Verbomusical*, ao qual esta tese se filia.

Agora, irei me deter apenas nos estudos que analisam exclusivamente a produção do cantor, compositor e letrista Belchior. Comento aqui somente os trabalhos que se interessam exclusivamente pela produção do compositor Belchior em sua singularidade, visto que o objetivo maior da tese é analisar o posicionamento individual desse cancionista, e não a sua inserção em determinados grupos da música popular brasileira, sejam “regionais” ou “nacionais”. Os trabalhos explanados a seguir, todos sintomaticamente no domínio das Letras, estão registrados no *Banco de Teses da Capes*, relativos a teses e dissertações defendidas junto a programas de pós-graduação do Brasil a partir de 1987. Além de todas as pesquisas que venho desenvolvendo desde o curso de graduação, tanto na área de Semiótica como em Análise do Discurso¹¹, existem dois trabalhos de mestrado que abordam canções da obra de Belchior.

¹⁰ A semiótica da palavra cantada de Tatit pode ser conferida nas obras de 1997, 1999, 2002a, 2002b e 2004.

¹¹ Das pesquisas de minha autoria que tomam como objeto apenas canções de Belchior, pode-se citar: Carlos (2003, 2006a, 2006b, 2007b e 2008). A primeira analisa textos das canções de Belchior à luz da semiótica greimasiana e as restantes enfocam esses textos verbomusicais sob o ponto de vista da Análise do Discurso.

Inicialmente, há a pesquisa de Ventura (2003), desenvolvida nesta faculdade, cujo objetivo é fazer, à luz de teorias semióticas de Greimas e de seus discípulos, uma análise sociossemiótica do discurso do compositor Belchior, o qual é classificado pelo autor como um crítico-social, que compõe naturalmente textos de mesma natureza. Enfatizando que o discurso de Belchior mostra uma realidade histórica, denunciando as fraquezas de uma sociedade dividida em classes e destituída de bens, Ventura analisa um conjunto de cinco canções, coletado de três discos lançados em anos diferentes: 1976 (*Alucinação*); 1977 (*Coração selvagem*); 1979 (*Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*). O segundo e último trabalho é a dissertação de Barbosa (2004), realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cujo objetivo é estabelecer uma poética da canção na obra musical de Belchior, relacionando a sua produção discursiva ao fazer literário, e com a preocupação de identificar nas canções um processo intertextual. Esse trabalho reconhece o papel e a importância dessa poética no contexto cultural e identitário brasileiro e latino-americano, além de redimensionar o valor artístico de Belchior, entendido como um fenômeno midiático na MPB. Na pesquisa de Ventura, a preocupação é analisar um conjunto de canções com interesse em estabelecer uma instância crítico-social na obra de Belchior. Já o intento de Barbosa é identificar aquilo que há de poético nas canções do cearense.

Pode-se ver aqui que, apesar de haver esses dois estudos que consideram como objeto a produção de Belchior, as análises, seja do ponto de vista da Semiótica, seja do ponto de vista da Literatura Comparada, contemplam um número muito reduzido de canções. Portanto, essas duas pesquisas não se detiveram na observação minuciosa dos textos produzidos por Belchior a partir de uma análise exaustiva de um *corpus*. Creio que, nesse aspecto, esta pesquisa de tese é mais ambiciosa, pois abarca toda a produção musical de Belchior, tomando as condições de produção de todo o percurso de sua obra autoral, em consonância com os objetivos primeiros da Análise do Discurso. Sendo assim, o que realizo nesta tese é dar continuidade ao projeto iniciado na dissertação, com a análise de quase a totalidade de canções de Belchior: fazer uma investigação detalhada e minuciosa da produção verbomusical do artista, materializada nas canções. E a partir daí buscou-se identificar o *status* que a identidade do cancionista Belchior possui no campo da música brasileira, em comparação com outras identidades de cancionistas, especialmente Caetano Veloso.

Somando-se ainda o fato de que nenhuma das duas pesquisas mencionadas acima volta-se exclusivamente para a produção do compositor Belchior, interpretando-as a partir de uma teoria do discurso, lacuna que esta tese busca suprir. Em síntese, por crer-se que a obra de Belchior tem significativa importância para a Música Popular Brasileira, a intenção em

fazer este trabalho é contribuir para a compreensão da obra desse artista, tão pouco explorada pelos analistas do discurso.

Pelo que se observa da produção na área da musicologia, apesar do crescimento a cada ano, ainda são poucos os estudos acadêmicos sobre as características da música cantada, tanto na perspectiva histórica e de modo geral, quanto no que se refere ao aperfeiçoamento metodológico da área. E é exatamente para contribuir com essas questões que se justificam os novos estudos, os quais certamente trarão contribuições efetivas para o desenvolvimento de uma musicologia nacional no campo da canção.

Com relação às dificuldades encontradas na tese, o principal desafio foi dar conta de uma infinidade de material sobre a música popular no Brasil. Além de a análise das canções em si demandar muito tempo de leitura, escuta e reflexão, os materiais de apreciação da produção desses cancionistas são bastantes numerosos: jornais, revistas, livros, vídeos, páginas na Internet, dissertações e teses. No entanto, creio ter reunido um conjunto de dados que me permitiram analisar de modo satisfatório a produção de Belchior em diálogo polêmico com outras produções, e mais especificamente com a de Caetano Veloso.

Na dissertação, ao abordar a interdiscursividade entre as práticas discursivas da Literatura e da Música, foi elaborada uma descrição parcial e panorâmica dos investimentos posicionais (genérico, cenográfico, ético e linguístico) adotados por Belchior¹². Na tese, continuo a caracterização desses investimentos, focalizando no detalhe o discurso verbomusical do artista cearense. Ao final da tese, tendo em conta o posicionamento que Belchior exerce dentro do campo musical brasileiro e sempre pensando na proposta teórica, espera-se elaborar um perfil retórico-discursivo mais preciso da produção verbomusical de Belchior na Música Popular Brasileira, com base na análise das canções, mas também em discursos que instituem e/ou comentam sua obra, como os veiculados em entrevistas, matérias de jornais e revistas e livros especializados do domínio verbomusical.

A seguir, descrevo a organização das seções da tese. Neste capítulo de apresentação, expus de modo geral o tema do trabalho e a sua delimitação, os objetivos gerais e os principais problemas, bem como a justificativa da pesquisa.

Na seção de FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA, explico os principais conceitos e teorias que dão suporte à tese, entre elas a Retórica, a Argumentação, a Nova Retórica, a Análise do Discurso orientada por Dominique Maingueneau, os estudos do Círculo de Bakhtin redimensionados no âmbito desta, bem como pesquisas na área da canção e do discurso polêmico. No capítulo 1, da Retórica Clássica, abordo o papel fundador de

¹² Confrontar Carlos (2007a, p. 181-221).

Aristóteles, assim como a importância de Perelman e Olbrechts-Tyteca para a elaboração de uma tipologia dos argumentos e consequentemente a criação da Nova Retórica. Comento também as pesquisas de alguns sucessores de Perelman e Olbrechts-Tyteca: Meyer e Plantin, que imbricam a Retórica à Argumentação; Amossy e Mosca, as quais contribuem para uma associação dos estudos entre Argumentação e Análise do Discurso. O objetivo principal desse capítulo é mostrar que o discurso possui necessariamente uma dimensão argumentativa.

No capítulo 2, sobre a *identidade do cancionista*, coloco em diálogo os estudos de Mikhail Bakhtin e de Dominique Maingueneau, pois os dois teóricos trabalham com abordagens semelhantes, como o investimento nas noções *gênero de discurso*, *campo discursivo*; e na *relação entre o campo discursivo e o posicionamento do sujeito*. Numa primeira parte, apresento a perspectiva desses dois autores, além da de Authier-Revuz, no que diz respeito ao lugar do Outro no discurso. Abordo panoramicamente os estudos de Bakhtin (acerca do dialogismo e da polifonia) e de Authier-Revuz (que distingue a heterogeneidade constitutiva da heterogeneidade mostrada, marcada e não marcada), dando ênfase aos de Maingueneau. Desse autor, exponho sua perspectiva para a análise de discursos seguindo a ideia dos *investimentos posicionais*, relacionando os conceitos de *posicionamento* e *posição axiológica*, postulados por Maingueneau e Bakhtin, respectivamente. Em seguida, abordo cada um dos investimentos posicionais, em um *gênero* (2.2.1), em uma *cenografia* (2.2.2), em um *ethos* (2.2.3) e em um *código de linguagem* (2.2.4).

No capítulo 3, sobre a *argumentação na música brasileira*, partindo do pressuposto de que a música brasileira pode ser entendida como instrumento de produção de um discurso retórico, abordo o objeto canção em sua especificidade, apresentando alguns direcionamentos para a análise da canção como gênero retórico, levando em consideração a organização retórica clássica. Em seguida, apresento a perspectiva de argumentação a ser adotada no trabalho, que segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca envolve basicamente quatro elementos: o orador, o auditório, o acordo e os argumentos. Nesse sentido, apresentarei nos subcapítulos 3.1 e 3.2, respectivamente, os dois elementos fundamentais da argumentação: o orador cancionista e os auditórios ouvintes: o universal e o particular. A partir dessa relação entre orador e auditório, reflito no subcapítulo 3.3 sobre o processo autoral na música, discutindo acerca dos variados sujeitos e instâncias constituintes do processo produtivo da canção, que envolve uma inter-relação entre categorias textuais e categorias empíricas, mas também sobre o elemento “público”. Continuando, no subcapítulo 3.4, a partir da tipologia de argumentos proposta pelos autores do *Tratado da argumentação*, mas sempre pensando no objeto de minha pesquisa de tese, descrevo as duas técnicas argumentativas que baseiam a análise: os

argumentos *ad hominem* e os argumentos *ad personam*. No subcapítulo 3.5, de *considerações sobre o discurso verbomusical*, atento para a importância de se considerar a prática discursiva verbomusical como *inter* e *plurissemiótica*, analisando o conjunto de atividades desenvolvidas pelos componentes desse discurso. Para essa reflexão, apoio-me nas pesquisas de Maingueneau e, principalmente, no que se refere à canção propriamente dita, nos estudos do teórico da *cantologia*, o pesquisador francês Stéphane Hirschi. No capítulo 4, sobre o *discurso polêmico*, apresento as contribuições de Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot e Maingueneau para o estudo da polêmica, além de definir os elementos das relações polêmicas que serão considerados na análise, divididos em sujeitos e objetos.

Na seção II, PROBLEMATIZAÇÃO E HIPÓTESES, o primeiro capítulo apresenta os objetivos geral e específicos, as questões principais da pesquisa (problemas geral e específicos); e o segundo expõe as hipóteses do trabalho, com ênfase nos procedimentos retórico-discursivos de investimento no polêmico.

Na seção III, de METODOLOGIA, detalho as escolhas metodológicas, com a descrição do *corpus* (capítulo 1) e os procedimentos gerais adotados na análise (capítulo 2). Procuro estabelecer em detalhes uma metodologia para a análise de meu *corpus*, que se preocupa tanto com a análise dos elementos essenciais do texto “canção” (semiose verbal e semiose musical), mas que pretende sobretudo analisar os contextos de produção musical. Assim, penso a canção dentro de um dado contexto histórico e social, aliada a um percurso individual (bio/gráfico) de composição do cancionista, que envolve também voz e gestualidade (aquilo que Hirschi considera domínio da *cantologia*, como especificarei na fundamentação teórica da tese).

A seção IV, ANÁLISE, organiza-se em 4 capítulos, mais um capítulo introdutório, numerado com 0, o qual cumpre o papel de “prato de entrada” para a análise, expondo um *panorama da polêmica na canção brasileira* do século XX; e um capítulo conclusivo, que exerce a função de “sobremesa”, arrematando alguns pontos da análise. Logo após o capítulo 0, começo a análise propriamente dita do trabalho, a das relações polêmicas nas canções de Belchior, as quais revestem um processo de *conflito* e possível *negociação*.

No capítulo 1, apresento o contexto de produção das obras de Caetano Veloso e Belchior na música brasileira, chamando a atenção para a gênese desses trabalhos em dois cenários específicos do Nordeste do Brasil (a Bahia e o Ceará), e em uma cronologia bastante singular na história política e cultural do País (as décadas de 60 e 70, respectivamente, e portanto em um momento privilegiado para o exercício da polêmica). No subcapítulo “Sou baiano e estrangeiro” (1.1), destaco a relação entre o autor Caetano Veloso, seu lugar de

origem, o mundo “estrangeiro” e a sua produção musical. No subcapítulo seguinte (1.2), “Sou apenas um rapaz latino-americano e vindo do interior”, resalto a ligação de Belchior com os valores interioranos e sua filiação com a América Latina e o mundo além-fronteiras brasileiras, e de que modo essa filiação interfere em sua produção musical. No capítulo 1, reflito também sobre a relação entre Caetano Veloso e Belchior com os cancionistas de suas regiões, o que implica abordar necessariamente, mas o faço em linhas gerais, os “movimentos” musicais Tropicalismo e Pessoal do Ceará.

No capítulo 2, abordo a relação entre contradiscurso e discurso dominante na música brasileira, a partir do diálogo, “provocado” por Belchior, com Caetano Veloso, cancionista que surge no cenário do Brasil alguns anos antes dele. E analiso as variadas formas de manifestação da polêmica instituída na obra de Belchior, a partir das categorias *gênero* e *cenografia* (subcapítulo 2.1), *ethos* e *código de linguagem* (subcapítulo 2.2). Parto dessas categorias para analisar o modo de manifestação da polêmica. Aqui, mostro como Belchior incorpora o discurso do dominado (anti-herói) que pretende enfrentar quase sozinho (com pouquíssimas exceções) e abertamente todos os dominadores (heróis) da música brasileira, e escolhe Caetano para o papel de dominador principal a ser combatido. Esse último está colocado junto de outros cancionistas adjuvantes que ocupam outros lugares no discurso de dominação da música brasileira, o que é abordado principalmente no capítulo 3, subcapítulo 3.2. De modo geral, no capítulo 2, analiso as atitudes (*gestos retóricos*) comuns ao compositor cearense e aos baianos, que colocam lado a lado ou em lados contrários os cancionistas Belchior e Caetano Veloso (os dois, *baiunos*?).

Prosseguindo, no capítulo 3, examino a categoria de arquienuciadores e adjuvantes na polêmica entre Belchior e Caetano Veloso. Inicialmente, no subcapítulo 3.1 analiso os arquienuciadores (fontes legitimantes) comuns tanto à obra de Belchior como à de Caetano. Entre os presentes no trabalho musical dos dois compositores, destacam-se Bob Dylan e os Beatles, analisados nos tópicos 3.1.1 e 3.1.2, respectivamente. Do mesmo modo que existem os adjuvantes do herói, existem também outros sujeitos cancionistas que “prestam auxílio” ao anti-herói em seu investimento contradiscursivo. No subcapítulo seguinte, o 3.2, analiso essas duas categorias de sujeitos adjuvantes: os do herói, Caetano Veloso, e os do anti-herói, Belchior. Analiso assim os adjuvantes de Caetano, investigando outras polêmicas entre a obra de Belchior e a de outros cancionistas da música brasileira, os quais ganham no projeto discursivo de Belchior um estatuto de discurso dominante, semelhante ao que deu a Veloso. Além disso analiso, os adjuvantes instituídos por Belchior em seu trabalho contradiscursivo. Veremos aí que um de seus adjuvantes mais significativos é o também compositor cearense

Fagner. Ainda nesse capítulo, comento, abrindo o subcapítulo 3.2, que um mesmo sujeito pode ser visto como adjuvante em dado momento da carreira de Belchior, mas em outra situação pode ser classificado como oponente, como é o caso do cantor Roberto Carlos, do principal parceiro de Caetano, Gilberto Gil, e do compositor Jorge Mautner, muito próximo a Caetano desde a fase posterior ao Tropicalismo, segundo analiso nos tópicos 3.2.2 e 3.2.3. Saliento neste ponto o papel da intérprete Elis Regina, uma espécie de madrinha musical de Belchior, e que em alguns episódios também polemizou com Caetano, o qual em resposta reagiu com críticas à “protetora” de Belchior.

No quarto capítulo da análise, investigo a segunda ponta do diálogo empreendido por Belchior, ou seja, são analisadas as possíveis respostas (réplicas) de Caetano ao discurso provocador de Belchior. Entretanto, contrariando o esperado, o que se verifica são as não respostas de Caetano ao seu colega de ofício. Observo aqui que, no título e desenvolvimento do capítulo, utilizo uma analogia de José Miguel Wisnik (1999, p. 15-69) para entendimento da música, que a considera na relação triádica entre “som”, “ruído” e “silêncio”. No capítulo conclusivo da análise (5), feito *coda*, faço as considerações finais dessa seção.

Na PARTE FINAL, descrevo os resultados gerais do trabalho, com comentários acerca da comprovação ou refutação das hipóteses iniciais, bem como o caminho percorrido na etapa conclusiva da tese. Descrevo também, o que considero uma contribuição importante do trabalho, diferentes etapas de instituição do posicionamento polêmico adotado por Belchior. Analisando a relação entre Belchior e seus precursores em termos de *angústia da influência*, faz-se aqui uma constatação de que os oponentes de Belchior são curiosamente os ídolos e parceiros de Caetano Veloso.

Nas REFERÊNCIAS, detalho todos os materiais que deram fundamento à tese e que estão mencionados no corpo do trabalho divididos em sete categorias, de acordo com sua especificidade: Livros, Revistas, Dissertações e Teses; Dicionários; Fonogramas; Matérias; Programas de TV e Radiofônicos; Vídeos e Páginas na Internet. As fontes bibliográficas principais estão apresentadas em três áreas: Estudos do Discurso (incluindo as áreas de Retórica, Argumentação, Análise Dialógica do Discurso, Análise do Discurso Francesa e as pesquisas específicas sobre Discurso Polêmico); Música e Canção; Literatura, Poesia, Teoria da Poesia e História; ficando os dicionários em uma categoria à parte. Nessa extensa lista de referências, constata-se que, pela própria complexidade do discurso verbomusical e seu sincretismo e pela natureza híbrida do objeto analisado, fez-se necessária a consulta de materiais diversos que exploram múltiplas facetas do discurso verbomusical e do objeto canção: a escrita, a sonora e a visual.

Ao final da tese, a seção APÊNDICE traz a discografia principal dos cancionistas (Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil) analisada – apêndice A; os trabalhos acadêmicos que analisam a obra dos cancionistas, tendo como fonte o *Banco de Teses Capes 2013* – apêndice B; um esquema sintético da fundamentação teórica, conceitos e autores utilizados na pesquisa – apêndice C; e um texto de contextualização geral da tese – apêndice D. Em seguida, há um ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES que aparecem ao longo da tese, divididas em *imagens, quadros e esquemas*.

É parte integrante da tese um CD-ROM interativo com todo o material principal objeto de análise desta pesquisa: os álbuns da discografia oficial de Belchior, ao lado das respectivas capas, letras e áudio em formato MP3. Para uma melhor compreensão das análises feitas ao longo do trabalho, sugiro, portanto, a leitura da tese juntamente com a visualização do CD. É importante também que a leitura das letras das canções seja realizada, na medida do possível, *pari passu* à sua audição fonográfica. Apesar de em alguns casos a análise da produção musical de Belchior restringir-se a apenas versos específicos de uma canção, ou ainda exclusivamente ao título ou ao gênero musical delas, recomenda-se a consulta do CD, pois o leitor terá com isso a possibilidade de ler e ouvir integralmente a composição referida, podendo se aprofundar no conhecimento das músicas.

É oportuno observar que esse CD, que se encontra à disposição dos interessados na Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, foi feito única e exclusivamente para fins acadêmicos, tendo sido respeitadas tanto as normas da legislação autoral brasileira quanto as regras internas desta Universidade. Esclareço por último que a elaboração do CD interativo, material de apoio indissociável da tese, não tem nenhum propósito comercial, estando proibida a sua reprodução e a sua utilização para quaisquer outras finalidades.

Ao final desta apresentação, acredito, em resumo, que esta tese possa ser relevante aos pesquisadores sob três aspectos:

- a) Por seu caráter inovador, apresentando tema inédito nas pesquisas tanto da área musical, quanto dos estudos retóricos e discursivos;
- b) Pela aplicação empírica de conceitos das Teorias do Discurso – especificamente a Análise do Discurso, as Teorias da Argumentação e a Retórica – a um *corpus* da música popular, mostrando a validade do discurso verbomusical brasileiro como campo de pesquisa especial dos estudos discursivos;

c) Pela possibilidade de uma aplicabilidade mais ampla da investigação feita na tese aos estudos de outras produções da música brasileira.

De modo geral, o que move esta tese é a mesma curiosidade de menina, que ao ouvir no rádio de casa e no toca-discos de minha tia a voz fanhosa de Belchior, juntamente à de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e tantos outros, buscava entender as significações das palavras e sons do cearense. Muitos anos depois, descobri que para me aproximar dos sentidos das canções de Belchior, precisaria necessariamente percorrer o diálogo investido por ele com outros compositores e obras da música brasileira e internacional. Espero aqui mostrar e analisar algumas dessas descobertas.

I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A Retórica do discurso

verbomusical brasileiro

A identidade é sempre uma construção do discurso.
Dominique Maingueneau

1 Retórica, Argumentação e Nova Retórica: por uma argumentação no discurso

Nesta seção, apresento as bases teóricas da tese, cujo quadro teórico maior é a Análise de Discursos, que mobiliza como instrumental metodológico conhecimentos de vários domínios. Meu direcionamento aqui almeja mostrar uma articulação possível entre a Retórica, a Argumentação e os Estudos do Discurso. No quadro das Teorias da Argumentação, tomo como base a Retórica Clássica de Aristóteles, a Nova Retórica, de Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca e Michel Meyer, bem como as pesquisas de Lineide Mosca e Ruth Amossy que, ao articularem a argumentação às teorias do discurso, são especialmente inspiradoras a este trabalho. Tudo isso será discutido neste capítulo 1 e no capítulo sobre *a argumentação na canção brasileira*. No quadro das Teorias do Discurso, abordarei nos capítulos que se seguem a Análise do Discurso orientada por Dominique Maingueneau e os estudos do Círculo de Bakhtin articulados no bojo desta. Ao longo desta seção de fundamentação teórica, exponho ainda as pesquisas na área da canção e do discurso polêmico que dão suporte à tese.

Assumo a visão da análise retórica de Mosca (2007, p. 292)¹³, que utiliza o conceito de “Retórica em sua plenitude, tal como era concebido na Antiguidade pelos filósofos greco-latinos” com o objetivo de mostrar a vitalidade ou revitalização da retórica na contemporaneidade, fazendo reflexões sobre o discurso em sua pluralidade de manifestações, nas variadas situações de práticas sociais.

No prefácio da obra *Retóricas de ontem e de hoje*, Klinkenberg (In: MOSCA, 2004b, p. 14) sustenta que na atualidade é preciso considerar que existem várias retóricas e diz que as retóricas de hoje “podem desempenhar o papel de um horizonte em que se concretiza a necessária *interdisciplinaridade* das ciências humanas”. Para o autor, a retórica contemporânea pode ser vista como disciplina holística, e objetiva ultrapassar todos os *ismos* que a reduzem, além de não dar lugar a provincialismos metodológicos. Com relação à Análise do Discurso, a visão de Dominique Maingueneau entra em eco com a de Klinkenberg. O autor (MAINGUENEAU, 1983, p. 11) declara que¹⁴ “ainsi vouée à être un carrefour,

¹³ As edições originais das obras estão informadas nas Referências ao final do trabalho. Ao longo do texto, destaco a edição exata a que estou tendo acesso para evitar confusões devido a possíveis alterações entre uma edição e outra. Nos casos de grande distanciamento temporal, a edição original será indicada no corpo do texto entre colchetes, ao lado da edição consultada.

¹⁴ Observo que nas citações, dentro e fora do corpo do texto, usarei o idioma original, em língua estrangeira, somente nos casos em que não houver tradução publicada em língua portuguesa (do Brasil e de Portugal). As traduções, sob minha responsabilidade, virão em nota de rodapé. Nos demais casos, citarei apenas o texto da tradução publicada.

l'analyse du discours ne peut que décevoir ceux pour qui la pureté d'une discipline se mesure à son degré de fermeture"¹⁵.

No contexto da tese, entendo Retórica, seguindo Klinkenberg e Mosca, num sentido amplo, como a disciplina que tem como objeto o discurso e toda e qualquer manifestação discursiva e que estuda os mecanismos e funções sociais desse discurso. Uma Retórica constituída como uma ciência do discurso dos homens em sociedade (KLINKENBERG, *op. cit.*), e que considera, além do texto, a enunciação, a história e a ideologia. Uma Retórica contemporânea¹⁶, revitalizada, interdisciplinar, que se interessa por novos discursos e que compreende que todo discurso é uma construção retórica (PERELMAN, 1993 [1977]), na medida em que procura conduzir os destinatários na sua direção; discurso este com o qual os sujeitos sempre esperam a adesão do seu auditório (MOSCA, 2004b, p. 23).

Dito isso, sigo o caminho desses teóricos, propondo um diálogo entre essas disciplinas, pois creio que para analisar um objeto sincrético como a canção, faz-se necessário recorrer às diversas contribuições dadas também por outros domínios, como a História, a Sociologia, o Jornalismo, dentre outros. Esse diálogo será feito aqui com o objetivo de usar os conhecimentos científicos para se chegar ao *homem*. Daí a implicação de que para se trabalhar com práticas discursivas, é necessário trabalhar especialmente com pessoas. Entendendo as teorias do texto e do discurso (Linguística, Retórica, Nova Retórica, Argumentação e Análise do Discurso) como ciências do homem, *plurais, mas não caóticas*, lembro Alfredo Bosi (2002, p. 15), em seu *Cultura brasileira: temas e situações*, que afirma: “aprender o que somos, o que nos estamos tornando agora e o que podemos fazer, mediante um conhecimento histórico-comparativo denso e justo, é ainda a tarefa prioritária das ciências humanas no Brasil”.

Ao se falar em Retórica, é obrigatório destacar o papel essencial e fundador de Aristóteles na constituição dessa disciplina. O filósofo grego, responsável pelo primeiro grande tratado consagrado à Retórica, no IV século antes de Cristo, a considerava como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 1998 [IV a. C.], p. 48). No âmbito da tese, na esteira de Aristóteles, a Retórica é vista “em seu sentido original abrangente de teoria do discurso persuasivo” (MOSCA, 2008, p. xi). Logo, um dos interesses deste trabalho é, por meio da análise detalhada da produção musical de Belchior, descobrir aquilo que é específico de sua

¹⁵ “destinada a ser um cruzamento, a análise do discurso só pode decepcionar aqueles para quem a pureza de uma disciplina é medida pelo seu grau de fechamento”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

¹⁶ Sobre a questão da revitalização da Retórica, sugiro a leitura dos artigos de Mosca: “A atualidade da retórica e seus estudos: encontros e desencontros”, de 2005, e “A vitalidade da Retórica: atravessando os séculos”, de 2010.

persuasão. Sintetizando o que foi dito até aqui, segue-se na tese a proposta de Mosca, a de ler os textos de Aristóteles com outros olhos, com lentes modernas e contemporâneas aplicadas especificamente ao objeto *música brasileira*, sem perder de vista os fundamentos de sua origem.

Ultrapassando um longo interregno de desvalorização, os estudos de Perelman cumprem o papel de um revigoramento desse domínio fundamental para a constituição da sociedade grega e da nossa vida moderna, a Retórica. Segundo observa Coelho¹⁷ (In: PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. XIV)¹⁸, “somente a partir de 1947, na Bélgica, Chaïm Perelman irá alterar esse quadro, dando início, juntamente com sua colaboradora, Lucie Olbrechts-Tyteca, a pesquisas que resultarão, em 1958, na publicação do *Tratado da argumentação*”. O autor (*op. cit.*) afiança ainda que “o pioneirismo de Perelman na reabilitação da retórica é unanimemente reconhecido”.

Assim, Perelman, retomando e prosseguindo a obra de Aristóteles, tornou a Retórica e a Argumentação a nova matriz das ciências humanas, depois da chamada “morte” do Estruturalismo. Na França, por exemplo, os estudos nessa área estão cada vez mais fecundos. É o que prova a publicação em maio de 2012 da obra *Chaïm Perelman (1912-2012) - De la nouvelle rhétorique à la logique juridique* (organizada por Benoît Frydman e Michel Meyer). Na ocasião do centenário de nascimento de Perelman, vários autores reunidos nessa obra prestam-lhe homenagens e, principalmente, dão continuidade, por suas próprias pesquisas, aos estudos perelmanianos e à ideia de que tanto a retórica como a argumentação são centrais para a compreensão dos fenômenos da atualidade.

Como chama a atenção Plantin (2008, p. 47), o *Tratado da Argumentação* e os estudos de Perelman podem ser considerados uma Nova Retórica, na medida em que ele faz diversas referências aos retóricos antigos e clássicos. A imbricação entre Retórica e Argumentação já vem indicada aos leitores na própria capa da grandiosa obra de Perelman e Tyteca, que traz como subtítulo *A nova retórica*. No entanto, Plantin (*op. cit.*, p. 07) observa que “a insistência recai sobre o termo *argumentação*, o que constitui uma real inovação e manifesta claramente o momento de *revival*, de renascimento, emancipação e refundação dos estudos de argumentação depois da Segunda Guerra Mundial”¹⁹.

Essa inovação nos estudos retóricos pelo caminho da argumentação é encontrada igualmente nas pesquisas de autores como o próprio Christian Plantin, além de Catherine

¹⁷ No prefácio à edição brasileira da obra *Tratado da argumentação. A nova retórica*.

¹⁸ Como todas as citações dos autores Perelman e Olbrechts-Tyteca serão retiradas dessa obra, passarei a indicar de agora em diante apenas a paginação do trecho referido.

¹⁹ Destaques do autor.

Kerbrat-Orecchioni, que adotam uma concepção interacional da argumentação; mas também nas investigações de Michel Meyer, um dos principais seguidores dos trabalhos de Perelman na atualidade, que assim como o “pai da Nova Retórica” faz uma análise enunciativa (observando-se a importância do contexto) da argumentação com base na visão retórica clássica.

Falando da Retórica e da Argumentação, Meyer (2007, p. 33) afirma que “hoje em dia, não se pode mais privilegiar a argumentação em desfavor da retórica, ou o contrário, e é realmente necessário unificar a disciplina”. Meyer resume a questão assegurando que *tanto a retórica é argumentativa como a argumentação é retórica*. No entanto, do ponto de vista disciplinar é preciso evidenciar que a Retórica tem o escopo muito mais abrangente do que a argumentação. “Assim é que, nos enfoques contemporâneos, a Retórica, conhecida por Nova Retórica, superpõe-se à Teoria da Argumentação, dado o espaço de conflito e de confronto em que é convocada a atuar” (MOSCA, 2005, p. 02).

Assumindo a Argumentação em sentido amplo, como o fiz com a Retórica, entendendo-a como muito além de uma estratégia persuasiva, penso ainda que se faz necessária a união da Argumentação aos Estudos do discurso, o que implica dizer que há uma dimensão argumentativa intrínseca ao discurso. Para fazer essa articulação entre os estudos da argumentação e do discurso, uso como inspiração pesquisas que propõem pontos de contato entre essas disciplinas, especialmente as empreendidas pela Profa. Ruth Amossy, da Universidade de Tel-Aviv, e pela Profa. Lineide Salvador Mosca, da Universidade de São Paulo, no âmbito do Grupo Analyse du Discours, Argumentation et Rhétorique (ADARR) e do Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação (GERAR), respectivamente.

Sabe-se que a análise do discurso promove a articulação entre o texto e o social. Assim, ao considerar “a argumentação no discurso como um ramo da análise do discurso”, Amossy (2007; 2009 [2000]) observa que a argumentação deve ser vista como imbricada tanto à materialidade linguística, “no contexto do funcionamento global do discurso” (AMOSSY, 2007, p. 128), quanto à dimensão social e institucional, duas atitudes que resultariam então em uma *abordagem argumentativa do discurso*. Sua perspectiva contrapõe-se à da Retórica Antiga, no sentido da divisão entre uma argumentação no discurso em oposição a uma argumentação na língua “que nega as virtudes do *logos*” (*op. cit.*, p. 121). Nesse sentido, a concepção de língua adotada aqui não a considera como um mero instrumento de comunicação; mais do que isso ela é principalmente um instrumento de ação sobre os espíritos (em termos perelmanianos), por meio da qual constroem-se procedimentos

que visam a convencer, a persuadir, a fazer aceitar, a fazer crer, a mudar de opinião, a levar a uma determinada ação.

Para se investigar o processo discursivo, é fundamental partir da análise do texto, seguindo todos os significados do ato analítico, qual seja o estudo pormenorizado de cada parte de um todo, para conhecer melhor sua natureza, suas funções, relações e causas. Aqui, trago novamente a reflexão de Mosca (no prefácio ao livro de CAMPATO JÚNIOR, 2003) de que “uma leitura retórica de qualquer manifestação, seja ela verbal ou não, exige a desconstrução do material para reconstruí-lo a seguir em sua significação global”. Porém, enfatizo que o interesse maior desta tese – que tem como objeto e ponto de partida as canções (e principalmente suas letras) – não é o texto em si mesmo, mas a junção das múltiplas condições que tornam o texto possível. O que quer dizer que se embarco na “estação” do *texto* é porque o intuito é descer apenas no “ponto final” do discurso.

Do mesmo modo que Amossy (*op. cit.*), acredita-se na tese que “na medida em que a Análise do Discurso (AD) entende descrever o funcionamento do discurso em situação, ela não pode evitar sua dimensão argumentativa”. Mas como analisar essa dimensão? Falando sobre os “princípios da análise argumentativa”, a própria autora responde:

À côté des travaux inspirés de Ducrot, d’une part, et des approches interactionnistes, de l’autre, on peut définir dans l’espace des sciences du langage un domaine qui se concentre sur *l’analyse du discours dans sa visée ou sa dimension persuasive*. Tel est l’objectif de l’argumentation dans le discours. Nourrie des théories rhétoriques, pragmatiques et logiques (...), cette approche opte pour une approche *langagière, communicationnelle, dialogique et interactionnelle, générique, stylistique et textuelle*.²⁰
(AMOSSY, 2009, p. 31 e 32)

Mosca (2007, p. 293), assim como Amossy, empregando uma concepção de diálogo entre as disciplinas, observa que, como a teoria da argumentação não abarca todo o fenômeno discursivo, é preciso colocá-la dentro de uma “semântica global”, num quadro teórico nomeado pela autora de “sêmio-discursivo”. Para Mosca (*op. cit.*, p. 294), “fazer uma leitura retórica significa exatamente deslindar como se dá essa construção, em que circunstâncias ela se faz, o que a preside, razão pela qual se pode colocar a argumentação dentro de um quadro da análise e teoria do discurso (...)”.

²⁰ “Junto aos trabalhos inspirados por Ducrot, por um lado, e das abordagens interacionistas, por outro, pode-se definir no espaço das ciências da linguagem um domínio que se concentre na *análise do discurso em sua dimensão persuasiva*. Este é o objetivo da argumentação no discurso. Alimentadas pelas teorias retóricas, pragmáticas e lógicas (...), essa abordagem opta por: uma abordagem *linguagreira, comunicacional, dialógica e interacional, genérica* [de gênero de discurso], *estilística e textual*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, seguindo os destaques da autora.

De modo geral, os trabalhos da pesquisadora²¹ mostram que, porque o analista se propõe a compreender como se dá o convencimento e a persuasão numa sociedade complexa, com variadas maneiras de expressão e embates de natureza diversa, é necessário inserir a Teoria do Discurso e a Teoria da Argumentação num arcabouço teórico multifacetado que dê conta de todos esses fatores.

Um olhar ainda mais amplo sobre a questão da argumentação é reforçado na publicação em língua francesa da Revista *A contrario*, que em seu número 16 lançou o tema “L’argumentation au carrefour des disciplines: sciences du langage et sciences sociales”, cujo objetivo é mostrar, por meio da reflexão de pesquisadores já comentados aqui, como Ruth Amossy e Christian Plantin, o que vem anunciado no seu título, o fato de que a argumentação está no cruzamento das disciplinas, tanto nas das ciências da linguagem, quanto nas das ciências sociais. O prefácio da publicação destaca justamente esse caráter interdisciplinar do conceito, de acordo com o que se lê abaixo:

L’argumentation est sans nul doute l’exemple d’une notion dont aucune approche disciplinaire ne peut prétendre au monopole: elle intéresse les logiciens, les philosophes et les linguistes, mais aussi les sociologues, les politologues et les historiens. La théorie de l’argumentation constitue ainsi par excellence un carrefour de disciplines, de points de vue et de méthodes.²²
(MICHELI, 2011-2012, p. 03)

Desse modo, dialogando com todo esse contexto visto aqui, minha pesquisa de doutorado, pelas próprias características do objeto canção, e do campo discursivo verbomusical, sugere uma abordagem interdisciplinar, que justifica por si só a escolha de uma teoria do discurso e do texto, e de uma teoria da argumentação. Como nos ensina Mosca, na Retórica, na Argumentação e na Análise do Discurso há o *anseio de interdisciplinaridade*.

No que se refere à validade da aplicação da teoria da argumentação ao discurso verbomusical brasileiro ou da análise do discurso verbomusical em sua dimensão persuasiva, parto do questionamento feito pela própria Ruth Amossy sobre “quels objets pour l’argumentation dans le discours”:

Ainsi circonscrite, l’analyse argumentative s’attache à un vaste corpus qui va de la conversation quotidienne au texte littéraire en passant par le discours

²¹ Confrontar as pesquisas de 1991, 1999, 2002, 2003, 2004a, 2005, 2006, 2008 e 2009.

²² “A argumentação é, sem nenhuma dúvida, o exemplo de uma noção de que nenhuma abordagem disciplinar pode reivindicar um monopólio: ela interessa aos lógicos, aos filósofos e aos linguistas, mas também aos sociólogos, aos cientistas políticos e aos historiadores. A teoria da argumentação constitui assim um cruzamento por excelência de disciplinas, de pontos de vistas e de métodos”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

politique ou journalistique. On peut se demander quelle est l'extension qu'il convient de donner à l'argumentation. Faut-il considérer que tout discours est argumentatif? L'analyse peut-elle appliquer ses procédures à n'importe quel extrait de dialogue, à n'importe quel fragment de texte, et sinon – comment départager ce qui relève de l'analyse argumentative et ce qui lui échappe?²³ (AMOSSY, 2009, p. 32)

Respondendo em parte à indagação de Amossy, ao considerar, com Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 04) que o objetivo primeiro da análise argumentativa é estudar as técnicas do discurso que possibilitam a adesão de determinado público às “teses” que lhe são apresentadas pelo sujeito do discurso, espero demonstrar que o discurso verbomusical brasileiro pode ser apontado como um discurso argumentativo. Voltarei a esse ponto no capítulo “A argumentação na música brasileira”.

Concluindo este capítulo, uma vez que a polêmica e a controvérsia são o cerne do sistema retórico, julgo ser plenamente pertinente a escolha da Retórica na investigação do posicionamento individual polêmico do cancionista cearense Belchior, particularmente da sua produção musical entre 1974 e 1993, em diálogo com outros compositores. Como bem enfatiza Mosca, uma das razões da fecundidade da Retórica nos tempos atuais é o “fato de situar-se em pleno terreno da controvérsia, da discussão e do debate, portanto de estar sintonizada com os conflitos de nossos tempos” (2005, p. 02). Em síntese, ao propor analisar *a retórica do discurso verbomusical brasileiro*, adoto na tese o mesmo posicionamento das pesquisadoras Ruth Amossy e Lineide Mosca, o de fazer a integração da Retórica e da Argumentação à Análise do Discurso.

2 A identidade do cancionista

Na análise dos processos de constituição da identidade do sujeito discursivo nas canções de Belchior, irei utilizar os seguintes conceitos da Análise Dialógica do Discurso e da Análise do Discurso de orientação francesa: **dialogismo**, **polifonia** e **plurilinguismo**; **gênero** e **esfera**; **posição axiológica** e **acabamento**, de acordo com Bakhtin; **heterogeneidades discursivas**, segundo Authier-Revuz; **prática** e **comunidade discursiva**; **campo discursivo**,

²³ “quais os objetos para uma argumentação no discurso: Assim circunscrita, a análise argumentativa se prende a um vasto *corpus*, que vai da conversa cotidiana ao texto literário, passando pelo discurso político ou jornalístico. Podemos perguntar qual é a extensão que convém ser dada à argumentação. Devemos considerar que todo discurso é argumentativo? Pode a análise aplicar seus procedimentos a todo e qualquer trecho de diálogo, a qualquer fragmento de texto, e se não – como distinguir aquilo que se sobressai na análise argumentativa e aquilo que a escapa?”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

posicionamento e investimento; dispositivo enunciativo; prática intersemiótica; gênero, cena de enunciação, *ethos* e código de linguagem, segundo Maingueneau.

Para além da ideia de um discurso adâmico, já é ponto pacífico o fato de que todos os discursos surgem num mundo cheio de discursos outros. A depender da perspectiva do pesquisador e das diferentes teorias, o modo de inserção do Outro no discurso vai ser postulado como *dialogismo*, *polifonia*²⁴, *heterogeneidade* e *interdiscurso*. Passo agora a algumas considerações sobre os conceitos *dialogismo* e *polifonia* e, logo após, sobre *heterogeneidade* e *interdiscurso*, basilares para a pesquisa empreendida na tese. Apoio-me aqui no dialogismo bakhtiniano, segundo o qual toda atividade de linguagem abrange um processo constitutivamente dialógico,

toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as relações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. (BAKHTIN (VOLOCHÍNOV), 2004 [1929], p. 98)

Nessa atmosfera interacional, o diálogo é visto tanto de maneira restrita, como a “forma” prototípica da comunicação cotidiana, como lemos no trecho de *Estética da criação verbal* que afirma que “o diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997b, p. 294), mas principalmente de forma abrangente, segundo fica explícito nas páginas de *Marxismo e filosofia da linguagem*, do qual elegi apenas o trecho seguinte:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas se pode compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN, 2004 [1929], p. 123)

Nos dois sentidos, os estudos do Círculo de Bakhtin mostram exaustivamente que “cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a *posição do locutor*, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma *posição responsiva*” (BAKHTIN, 1997b, p. 294, com destaques do autor). É nessa perspectiva particular que tomo como base o conceito de dialogismo, visto que

²⁴ Bakhtin postulou ainda a noção de *plurilinguismo*, que comentarei adiante ao falar do conceito de *código de linguagem*, na visão de Maingueneau.

considero cada uma das intervenções discursivas cancionais em sua capacidade de expressar a *posição do sujeito que fala/canta*.

Mikhail Bakhtin, ao estudar a literatura romanesca, particularmente os textos de Dostoiévski (BAKHTIN, 2005 [1963]), estabelece ainda a noção de *polifonia*²⁵, cujo fenômeno consiste no processo de “orquestração” de vozes que atravessam o enunciado. O conceito é ideal para analisar enunciados nos quais diversas vozes são percebidas numa mesma simultaneidade, sendo o romance o caso prototípico dessa manifestação, como chama a atenção de forma emblemática o teórico russo. Bakhtin adota o conceito de polifonia para definir a forma de um tipo de romance que se contrapõe ao romance monológico. Assim, o romance polifônico seria aquele em que cada personagem se constitui como um ser autônomo com voz, visão de mundo e posição específicas. Pode-se sustentar que esse conceito, para o Círculo de Bakhtin, é específico da materialidade verbal. Entretanto, essa noção está igualmente relacionada ao campo musical, como foi observado em Carlos (2007a, p. 21):

A polifonia musical é a utilização simultânea, em uma composição, de duas ou mais vozes com linhas melódicas distintas. Essas melodias simultâneas, embora perfeitamente ligadas dentro da mesma tonalidade, conservam uma independência relativa. Apesar de, num aspecto mais rigoroso, a polifonia englobar o que se chama de homofonia, as duas são diferentes. Levando em consideração os estilos musicais, a homofonia é conhecida como *melodia acompanhada*, com a predominância de uma voz sobre as outras. Assim sendo, o conceito de polifonia deve ser utilizado somente nos momentos em que todas as vozes tiverem um mesmo valor dentro de uma estrutura musical.²⁶

De acordo com a noção de *heterogeneidade*, todo discurso é formado a partir do discurso do outro, o seu “exterior constitutivo”, os “já ditos” sobre os quais qualquer discurso se constrói. Assim entendido, toda prática discursiva é em consequência constitutivamente heterogênea. Segundo observei em minha pesquisa de mestrado, a noção de *heterogeneidade discursiva*, proposta por Authier-Revuz (1982, 1990 [1984] e 1995), pode ser analisada como sendo uma precisão teórica do conceito de *dialogismo*, postulado pelo filósofo Mikhail Bakhtin. A autora parte dele para investigar as diversas maneiras pelas quais se dá a inserção do outro no discurso. Daí surge a distinção entre **heterogeneidade constitutiva do discurso**,

²⁵ Este termo é originado da língua grega, vem de *polyphonia*, e significa ao pé da letra “várias vozes”. Era usado entre os gregos antigos para se referir a uma reunião de vozes ou a um encontro de vários instrumentos musicais.

²⁶ A técnica usada na composição, chamada de *contraponto*, é essencialmente polifônica, pois cada uma das vozes tem a mesma importância na condução das melodias. Nela, duas ou mais vozes melódicas são compostas por meio da consideração simultânea tanto do perfil melódico de cada uma das vozes, quanto das características intervalares e harmônicas obtidas por meio da sobreposição das duas ou mais melodias. Em sentido geral, o *contraponto* pode ser definido como a arte de sobrepor uma melodia a outra.

que se refere ao processo intrínseco de sua *constituição*; e **heterogeneidade mostrada no discurso**, que concerne ao processo de *representação*, em um discurso, de sua constituição.

Por ser intrínseca ao processo da discursividade, a *heterogeneidade constitutiva* não pode ser localizável na superfície do discurso. Esse tipo de heterogeneidade refere-se à forma de inscrição do *outro* na constituição do discurso, baseando-se na concepção de um sujeito não mais ilusoriamente *uno* e *dono de seu dizer*, mas sim de um sujeito *dividido, descentrado*, cujo dizer não lhe pertence de todo, pois é construído pelo já-dito de outros enunciadores pertencentes a variados universos discursivos. Como resultado dessa relação entre presente e passado, o conjunto desses enunciados se imbricam, sendo praticamente impossível saber onde termina *um* e em que ponto inicia o *outro*. Ao contrário, a *heterogeneidade mostrada* é a forma apreensível da representação do *outro* num discurso aparentemente uno. Authier-Revuz estabelece, assim, duas formas diferentes de heterogeneidade mostrada: a *marcada* e a *não marcada*. A primeira delas é nomeada desse modo por ser indicada, de forma explícita, com a utilização de “marcas”, que se materializam ora na tipografia, ora no próprio discurso. Na análise das canções na tese, apreenderemos esse tipo de heterogeneidade, por exemplo, no uso das aspas e do itálico, impressas nos encartes dos álbuns, e na referência ao nome de outros cancionistas, como veremos ser presente na obra musical de Belchior. O segundo tipo de heterogeneidade mostrada é chamado não marcado, pois se manifesta de modo implícito, só sendo identificado pela mobilização da cultura do interlocutor do texto/discurso. No caso específico de meu *corpus*, esse segundo tipo de heterogeneidade será bastante comentado, na medida em que sua apreensão só é possível a partir de informações extralinguísticas que cheguem ao acesso do leitor/ouvinte das canções de Belchior. Voltarei ainda a essa classificação de Authier-Revuz, acerca da heterogeneidade mostrada marcada e não marcada, no capítulo referente ao *discurso polêmico* e ao final deste capítulo, terminadas as observações sobre os *investimentos posicionais*.

Na Análise do Discurso, o dialogismo bakhtiniano é fundador também da problemática da *interdiscursividade* (ou relação entre discursos), que na concepção de Dominique Maingueneau (na obra *Sémantique de la polémique* de 1983) corresponde à relação constitutiva entre duas formações discursivas dadas. “En fait, il ne faut pas perdre de vue qu’il n’existe pas d’énoncé autofondé, d’Origine absolue et qu’énoncer, ce n’est que se situer par rapport à du déjà-dit”²⁷ (1983, p. 11), afirma Maingueneau. Assim, o autor propõe a *precedência do interdiscurso sobre o discurso*, em que “a unidade de análise pertinente não é [mais/somente] o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente

²⁷ “Na verdade, não devemos perder de vista que não existe enunciado autofundado, de origem absoluta, e que enunciar é sempre se situar com relação ao já-dito”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

escolhidos” (2005b [1984], p. 21), ideia sintetizada pela fórmula do “primado do interdiscurso”. À frente, quando tratar das relações polêmicas, retornarei a essa questão.

Todas essas noções que revelam a manifestação do *outro* no discurso do *um*, *dialogismo* e *polifonia*, *heterogeneidade* e *interdiscurso*, são importantes para a essência da pesquisa que desenvolvo, pois o objetivo principal da tese, a partir da ideia de que “le discours ne peut être que le résultat d’une construction”²⁸ (MAINGUENEAU, 1983, p. 15), é analisar os modos de construção da identidade do compositor Belchior por meio das “relações polêmicas” que mantém com *outros* cancionistas, movimentos estéticos e investimentos discursivos no campo da música brasileira. E para investigar a identidade discursiva das canções de Belchior, relacionando-a a outras identidades de cancionistas, é necessário considerar que esse modo de dizer (posicionamento, como veremos logo mais) *só existe da forma como existe* porque dialoga de determinado modo com outros posicionamentos identitários.

Vistas em linhas gerais as reflexões desses três teóricos que se destacam pela posição de enfatizar o lugar do outro no discurso, quais sejam Mikhail Bakhtin, Jaqueline Authier-Revuz e Dominique Maingueneau, voltarei a essa questão no capítulo concernente ao discurso polêmico.

2.1 A perspectiva de Dominique Maingueneau em diálogo com Mikhail Bakhtin: investimento, posicionamento e posição axiológica

Antes de falar na noção de *posicionamento*, é necessário recorrer a três outras noções complementares postuladas por Maingueneau (2005b [1984], p. 35 e 36): a de *universo discursivo*, a de *campo discursivo* e a de *espaços discursivos*²⁹. O teórico afirma que por ser a noção de “interdiscurso” muito vaga, é preciso substituí-la por essa tríade. Vejamos então a definição dada pelo autor para cada uma delas.

O *universo discursivo* é constituído pelo conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada”. Ele representa um conjunto acabado que, por sua amplitude, não pode ser apreendido em sua globalidade; por isso, apresenta pouco

²⁸ “o discurso não pode ser senão o resultado de uma construção”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

²⁹ Uso como base a obra *Gênese dos discursos*, mas os conceitos foram introduzidos por Maingueneau na obra *Sémantique de la polémique*, de 1983, às páginas 15 e 16.

interesse ao analista, servindo apenas para definir o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de serem estudados, os “campos discursivos”.

O *campo discursivo* é constituído por um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência e delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. O termo “concorrência” é entendido, aqui, de maneira mais ampla, como o enfrentamento aberto, a aliança, a neutralidade aparente entre discursos que possuem a mesma função social e se diferenciam principalmente pela maneira de exercê-la. Seriam campos discursivos o religioso, o político, o filosófico, o dramático etc. Como, de modo geral, não é possível estudar um campo discursivo em sua integralidade, o analista deve extrair dele subconjuntos ou subcampos, os “espaços discursivos”, constituídos de posicionamentos discursivos que mantêm relações particulares fortes.

Os *espaços discursivos* são, assim, recortes discursivos que o analista isola no interior de um dado campo discursivo tendo em vista os propósitos específicos de sua análise. Para realizar esses recortes, é fundamental da parte do analista um conhecimento e um saber histórico prévios que permitirão ao pesquisador levantar hipóteses, as quais serão confirmadas ou não ao longo da pesquisa empreendida. Como exemplo concreto de um espaço discursivo, teríamos segundo minha hipótese o caso dos discursos baiano e cearense na música brasileira³⁰, *espaço discursivo* constituinte do *campo discursivo* verbomusical brasileiro, bem como do *universo discursivo* música.

É preciso atentar que atualmente, a partir da obra *Genèse du discours*, em vez do conceito *formação discursiva*³¹, Maingueneau adota o conceito de *prática discursiva*. Fazendo uma reformulação, a partir de Foucault (em sua *A arqueologia do saber*), essa nova noção imbrica a anterior, a de *formação discursiva*, à noção de *comunidade discursiva*, formada por todos os sujeitos agentes participantes de uma dada prática discursiva, a qual estaria, assim, associada ao estabelecimento de uma determinada posição constituída dentro de um discurso. Para definir essa posição ocupada pelo sujeito, Maingueneau (2001 [1993], p. 68) postula a noção de *posicionamento*, que está relacionada à *instauração e conservação de uma identidade enunciativa forte* (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 392) em um *campo discursivo*, dizendo respeito à relação direta que o sujeito constrói em dado contexto discursivo, que envolve o modo como o indivíduo demarca sua identidade e mostra sua diferença com relação ao seu vizinho.

³⁰ Ver capítulo 1 da seção IV.

³¹ Prefácio do autor à obra traduzida por *Gênese dos discursos* (2005b, p.12). Observa-se que a tradução do título mais fiel ao conteúdo da obra seria *Gêneses do discurso*.

O posicionamento supõe a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de *comunidades discursivas*, (...) que não existem senão pela e na enunciação dos textos que elas produzem e fazem circular. O posicionamento não é, portanto, apenas uma doutrina, a articulação de ideias; é a intricação de certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 40 e 41, com destaque do autor)

Por conseguinte, os posicionamentos concorrentes em uma área, por exemplo, vão se opor também pelo modo de funcionamento dos grupos que lhes estão associados. Acompanhando Maingueneau, adoto na tese, no lugar de *formação discursiva*, o conceito de *posicionamento* para se referir a essa demarcação de uma determinada identidade em um campo discursivo. Mais do que isso, como nos mostra Charaudeau (In: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 267), a *identidade de posicionamento* “caracteriza a posição que o sujeito ocupa em um campo discursivo em relação aos sistemas de valor que aí circulam, não de forma absoluta, mas em função dos discursos que ele mesmo produz”. Desse modo, a identidade posicional é tão móvel quanto são móveis as posições, só podendo ser compreendida por meio da inscrição efetiva em uma comunidade discursiva, ou seja, para que se possa definir um sujeito em seu grupo, deve-se associar o sujeito à política que o torna possível.

Segundo Maingueneau (2001 [1993], p. 69), o ato de posicionar-se em um campo pode ser, assim, compreendido tanto como “o de uma tomada de posição”, quanto “o de uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma “posição” militar)”, o que significa necessariamente a filiação a uma produção discursiva anterior, por meio da retomada ou da repulsão de suas características. Nesse contexto, são consideradas posições as “doutrinas”, as “escolas”, os “movimentos”, os “partidos” etc. Tomemos como exemplo o artista selecionado para este estudo na tese, Belchior, que se filia, a partir do início de sua carreira, em uma produção considerada regional, pelo lugar natural do qual se originaram suas canções, e, a partir da década de 80, filia-se a uma produção considerada mais “nacional”, pelo lugar que a sua produção lhe confere atualmente no campo do discurso verbomusical brasileiro, via “leitura” da crítica musical, historiográfica e jornalística.

De modo geral, com relação ao posicionamento específico no campo artístico e mais propriamente no discurso verbomusical, pode-se dizer que ele envolve um processo que abrange a necessidade constante de *mostrar uma diferença com relação aos outros artistas*, no qual o cancionista se preocupa igualmente em *marcar o seu próprio território* e em *construir a partir dele uma fronteira que o distinguirá dos outros cancionistas*.

Quanto ao conceito de *comunidade discursiva*, na perspectiva de Maingueneau, se o relacionarmos o com o conceito de *esfera discursiva*, para Bakhtin, pode-se agrupar ambos como se referindo ao grupo formado por *todos os sujeitos que constituem o designado discurso verbomusical brasileiro* (compositores, letristas, melodistas, instrumentistas, intérpretes, empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais, ouvintes e fãs etc.). Cada um desses sujeitos será visto, portanto, na sua atuação em alguma das esferas de constituição discursiva: a da *produção* (compositores, letristas, melodistas, instrumentistas), a da *recepção* (ouvintes e fãs) e a da *circulação* (intérpretes, empresários, produtores, radialistas, jornalistas, críticos musicais). Voltarei à noção de comunidade discursiva no capítulo 3 à frente, sobre a *argumentação na música brasileira*.

Com relação à interação entre posicionamento e campo discursivo, na medida em que os campos já estão estruturados antes mesmo de os sujeitos “ingressarem” neles, cabe a cada um o papel de se posicionar de uma forma específica, mas já prevista pelo campo. Como o campo é um espaço de concorrência no qual se é eleito pela legitimidade, cada sujeito procurará a “melhor maneira” de encontrar essa legitimidade. E esse melhor modo está diretamente ligado aos “investimentos” a serem feitos pelo sujeito do discurso, o que para Bakhtin estaria relacionado com uma *avaliação e posição axiológica* do sujeito que enuncia. Segundo Maingueneau (na obra *L'Analyse du discours - Introduction aux lectures de l'archive* de 1991, à página 180), é o tipo de investimento (*investissement*³²) empregado pelos sujeitos que definirá a identidade de um posicionamento. O autor francês usa essa noção para caracterizar a relação entre um posicionamento e os outros dos quais seus textos decorrem. Assim, para investir, o sujeito deverá empregar em um espaço de discurso alguns enunciados e não outros, os quais devem ser valorizados para que o posicionamento se constitua. No caso específico dos discursos artísticos com os quais estou lidando, muito mais próximos de um *estilo* (marca individual) do que de um *gênero* (imposição formal), o posicionamento se constitui no momento mesmo de instituição de uma identidade singular, que será mais ou menos valorizada a depender do teor de originalidade ou de *avant-garde*³³ dos investimentos feitos pelo sujeito que se posiciona, sendo importante observar que a qualificação de

³² Na língua francesa, segundo o *Nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (2001), “investir” significa: “I. Mettre quelqu’un en possession d’un pouvoir, d’un droit, d’une fonction; II. Employer; III. Mettre son énergie psychique dans une activité, un objet.” - “I. Colocar alguém em posse de um poder, de um direito, de uma função; II. Empregar; III. Colocar sua energia psíquica em uma atividade ou objetivo”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original. Ao longo da tese, todas as demais observações sobre a língua francesa serão feitas a partir da consulta desse dicionário.

³³ A expressão em francês era inicialmente restrita do vocabulário militar do século XIX. Ela se refere originalmente à “I. Parte de uma armada que caminha na frente das tropas;”. Em seu sentido figurado, a expressão “avant-garde” significa: “II. Representar ou pretender representar um papel de precursor, por suas audácias;”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original. Daí surge o neologismo em língua portuguesa “vanguarda”, que manteve os mesmos sentidos conotativos do idioma de origem.

singularidade mudará de época para época. Em todas as obras verbomusicais analisadas aqui, o que importa, entretanto, é apreender a interação entre o posicionamento individual do artista (o que é muitas vezes denominado *estilo*) e os investimentos feitos por ele, que vão constituindo pouco a pouco o seu posicionamento, ou seja, a sua identidade musical.

Assim sendo, o termo *estilo* é adotado no âmbito deste trabalho como equivalente aos termos *posicionamento* ou *identidade*, ou seja, referente a características identitárias gerais seja da pessoa, do artista ou da obra verbomusical. Desse modo, na tese, não tenho a pretensão de problematizar diferentes nuances do que seria o estilo nas obras verbomusicais. Nos momentos em que me referir à palavra “estilo”, usarei como termo genérico capaz de abarcar diferentes maneiras (letra, música, voz, dança) de manifestação de uma identidade que se pretende singular. Ao fazer essa escolha, tenho consciência de que opto de certo modo por uma “estilística de autor”, mas que só pode ser compreendida por meio de outras estilísticas, a “de posicionamento” e a “de gênero”.

No tocante ao *investimento*, creio, assim como Costa (2001), que o conceito utilizado por Maingueneau (2001 [1993]), para se referir apenas ao **gênero do discurso**, pode ser estendido também para outras categorias como **cenografia**, *ethos* e **código de linguagem**, e para o que denominei de **investimento interdiscursivo** (CARLOS, 2007a). Retornarei a essa questão nos próximos parágrafos.

Entendendo o conceito de investimento em sentido amplo, no âmbito da música brasileira, ao investir, o sujeito faz, com uma liberdade relativa, determinadas escolhas, as quais são condicionadas pelo mercado, por instituições, pela comunidade discursiva, nas quais o sujeito investe (*relativamente*) ou é investido. De modo geral, associando as noções de “investimento” e “posicionamento”, defendo que no campo discursivo da música brasileira, *posicionar-se* implica em um *investimento identitário* (associado a um sujeito empírico, mas sobretudo discursivo), o qual abrangeria todos os outros investimentos: o genérico, o cenográfico, o ético, o linguístico e o interdiscursivo. Essa tomada de posição seria exercida por um sujeito real, que ocupa a função social de autor (**cancionista**, já que falo de canção, nas palavras de Tatit, 2002b). A esse sujeito-autor-malabarista caberia o papel de “equilibrar” os investimentos genérico, cenográfico, ético, linguístico e interdiscursivo. O resultado dessa junção é o que possibilitaria a construção de uma **identidade** ou **posicionamento**. É essencial dizer que o investimento não está simplesmente relacionado ao mero uso de determinadas estratégias para o cumprimento de um objetivo. Mais do que isso, quando um sujeito investe em gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem, bem como na intertextualidade, interdiscursividade e na metadiscursividade, ele está construindo/delimitando o seu próprio

posicionamento num espaço discursivo permeado por diversos posicionamentos. Ou seja, ele está, diante de tantos outros modos de dizer, **definindo sua identidade**. Isso mostra, portanto, que as escolhas retóricas (os investimentos) não são simplesmente uma *techne* a exigir cultivo e arte, mas uma visão de vida que implica tomada de posição e ação no mundo (MOSCA, 2004b, p. 47).

Quando me refiro às noções de “intertextualidade”, “interdiscursividade” e “metadiscursividade” na análise do campo verbomusical, deixo claro que no âmbito da pesquisa, considero:

- a) Por *intertextualidade*, toda relação entre dois ou mais textos: entre canções (seja a letra ou a melodia), entre uma canção e uma imagem etc.;
- b) Por *interdiscursividade*, tanto a relação entre discursos (a relação entre a música e a poesia), quanto a natureza fundamental de todos os discursos (o discurso verbomusical é constitutivamente interdiscursivo);
- c) Por *metadiscursividade*, o posicionamento dos cancionistas sobre a canção e a prática discursiva verbomusical; a representação do universo da canção na obra dos compositores; as imagens forjadas, o posicionamento e o *ethos* assumido enquanto cancionista pelos compositores.

Porque no discurso não existe um lugar fixo designado previamente antes do sujeito se constituir, tanto a posição axiológica quanto o posicionamento não são de modo algum cristalizados ou estáticos. Portanto, eles vão mudando a depender das interações entre o sujeito e o campo e entre este e os outros sujeitos do seu e dos outros campos. Isso equivale a dizer que as posições (identidades) assumidas pelos sujeitos são transformadas constantemente *na mediação*. Dito isso, com base na ideia fundamental de que cada um se comporta em função de sua posição, e sabendo que o sujeito, como chamou a atenção Foucault (1972), é constitutivamente disperso, e, a partir dessa condição, ele pode seguir diferentes direções, vindo a adotar os mais variados posicionamentos, a análise na tese tenta apreender dois movimentos importantes de constituição da identidade do sujeito cancionista: enquanto momento de “estabilização” e como “processo”.

Se o sujeito que fala/escreve/canta já mostra que tem o direito a expressar-se, ele precisará sempre justificar esse lugar e o direito à manifestação discursiva. No caso do

discurso dos cancionistas, todas as ações (gestos retóricos)³⁴ são para justificar a própria identidade e a própria música, bem como sua singularidade³⁵, com o objetivo de alcançar o reconhecimento junto ao auditório. Assim, quando os cancionistas fazem uma canção, eles são obrigados a justificar o lugar que eles ocupam e é a própria obra que vai justificar a condição e o poder enunciar.

2.2 Investimentos posicionais

Vejam os abaixo os quatro tipos de investimentos posicionais a serem adotados na tese: em um **gênero**, em uma **cenografia**, em um *ethos* e em um **código de linguagem**. Como dito linhas atrás, assimilo a perspectiva de Costa (2001, p. 23) de que todos os aspectos da enunciação (gênero, cenografia, *ethos* etc.) encontram-se em determinação recíproca em um **dispositivo enunciativo**. Investigarei, portanto, qual a relação entre os investimentos genérico, ético, cenográfico e linguístico³⁶ na constituição do posicionamento (modo de dizer) de Belchior, no sentido de compreender como essa relação pode melhor caracterizar a posição polêmica tomada/sustentada pelo cearense no cenário da música popular brasileira. Antes de ver cada um dos investimentos posicionais, é necessário destacar que o investimento em um gênero, em uma cenografia, em um *ethos* e em um código de linguagem refere-se, segundo entendo, às duas semioses principais que compõem a canção – a letra e a música –, mas também a outras que constituem o discurso verbomusical, como a visual, por exemplo. O que implica que o uso de estratégias argumentativas abrangerá todas essas instâncias. No entanto, como evidencio no capítulo de *metodologia*, vou explorar na seção analítica da tese os investimentos posicionais mais particularmente na dimensão verbal. Consequentemente os argumentos vão ser analisados no que diz respeito mais à matéria verbal e menos no que se refere às outras semioses que interferem na constituição da canção (a musical, a visual, e por aí sucessivamente).

³⁴ A noção *gesto retórico* será detalhada neste capítulo de pressupostos teóricos, particularmente no subcapítulo 3.5 de *considerações sobre o discurso verbomusical*.

³⁵ Com relação à noção de singularidade, pode-se até mesmo afirmar que *justificar a singularidade* seja talvez o principal trabalho da música popular brasileira atual, considerando os tipos de produções analisadas na tese.

³⁶ Um outro tipo de investimento, o *interdiscursivo*, foi o objeto principal de minha dissertação.

2.2.1 Gênero

Maingueneau (1994a, p. 265) observa que “quand l’analyste du discours se tourne vers l’argumentation, (...) est (...) pour les rapporter à un genre de discours historiquement et socialement situé”³⁷. É a partir desse pressuposto fundamental que me interesso pela noção de gênero na tese. O teórico francês (2001 [1993], p. 69) declara que todo enunciado, no momento em que o sujeito se posiciona, pressupõe um **investimento genérico**, entendendo **gêneros de discurso** como os textos concretos específicos da sociedade de uma época e que tornam possível a comunicação entre os sujeitos; esses textos são *relativamente estáveis* e se caracterizam pelos variados *conteúdos temáticos, estilos e construções composicionais* que o compõem (BAKHTIN, 1997b [1952-1953], p. 279 e 280). Para o pesquisador russo (*op. cit.*, p. 279), a utilização da língua em todas as ocasiões de comunicação entre os homens e efetivada por meio de enunciados orais e escritos (os gêneros), nas mais diversas esferas da atividade humana, vai refletir as condições próprias e os objetivos de cada uma dessas esferas. Por essa perspectiva, os usos que se faz da língua são tão variados quanto o são as situações de comunicação.

Investir em um determinado gênero significa para Maingueneau que o sujeito do discurso vai se colocar em relação a uma produção anterior e no mesmo movimento vai se afastar de outras. Na medida em que se dará essa inserção em uma ou outra trajetória, o sujeito vai **se posicionar** em um campo do discurso, como conceitua Maingueneau (ou numa esfera de discurso, nas palavras de Bakhtin). Isso mostra que existe uma interação direta entre o posicionamento e o investimento genérico, implicando que cada posicionamento se define exatamente pelos gêneros que institui, mas também que uma vez que o gênero é instalado, é o gênero que vai demarcar o lugar do sujeito que fala ou autor do texto. Partindo do pressuposto de que o indivíduo e as ideias que tem na cabeça não é o fundamental nas relações sociais, mas a partilha dessas ideias na coletividade, é por meio das formas textuais que o indivíduo poderá mostrar seu posicionamento, o que pode ser condensando na frase: “não basta ter *o que* dizer, mas sim saber *como* dizer”. Em resumo, a existência de variadas maneiras de materialização concreta dos diversos conteúdos de nossa sociedade mostra que a realidade empírica não é constituída por ideias, mas pelos gêneros do discurso.

Ao se falar em gêneros de discurso, passa-se necessariamente pela importância da dimensão textual na constituição dos gêneros, mas é preciso matizar que para a Análise do

³⁷ “quando o analista do discurso se volta ao estudo da argumentação, ele deve estar preocupado sempre com a relação entre essa e um gênero de discurso historicamente e socialmente situado”. Tradução livre de minha responsabilidade, direto do original.

Discurso de procedência francesa, como o é para a teoria bakhtiniana, os gêneros de discurso possuem, além de uma superfície linguístico-textual visível, um caráter social e ideológico. Nesse sentido, os fenômenos da língua são tratados muito mais pela sua natureza social do que pela sua materialidade verbal. Para dar conta dessa especificidade, é que Maingueneau postula que os processos linguísticos devem ser tomados como **práticas discursivas**, nas quais os diversos enunciados são instaurados através dos gêneros de discurso.

No artigo “Os gêneros do discurso”, escrito entre 1952 e 1953 e publicado na coletânea *Estética da criação verbal*, Bakhtin faz uma distinção entre *gêneros primários* ou simples e *gêneros secundários* ou complexos, afirmando ser esta de grande importância teórica. O autor declara que

os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico etc. – aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea: (...) a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal. (BAKHTIN, 1997b, p. 281)

Por essa classificação dicotômica, não me resta nenhuma dúvida de que a canção, bem como outros gêneros do discurso verbomusical como o *show* ou o encarte dos álbuns, por exemplo, pode ser definida como um gênero secundário. Mas essa constatação não é suficiente, pois o mais importante seria analisar como os chamados gêneros primários são incorporados no conjunto dos gêneros secundários no campo da música, e por ora sabemos que esse feito “gastaria” uma tese inteira. Mas fica o caminho aberto para novas investigações nesse âmbito.

Pensando em Bakhtin, considero a canção – o gênero canônico ou gênero discursivo por excelência do campo da música brasileira cantada – como um *enunciado concreto*, ou seja, como “um elo na cadeia da comunicação verbal” da esfera cancional. Nesse sentido, o principal produto da comunidade discursiva verbomusical é visto como uma totalidade textual e como expressão individualizada do posicionamento do cancionista, que para constituir a sua obra apresenta-se ao público usando a canção como o meio fundamental. Operacionalizar o conceito de gênero seguindo as bases epistemológicas da teoria bakhtiniana implica associá-lo necessariamente a um sujeito ativo, histórico, social, cultural, que age por meio da língua e das linguagens para chegar a outros sujeitos. Esse sujeito, sempre em relação com outros, usa a língua e as linguagens (verbal e musical) como instrumentos de comunicação. Mas não

como meros instrumentos e sim como importantes e especiais ferramentas que têm como principal razão de existência o fato de possibilitar a comunicação entre o sujeito e os seus pares, entre o sujeito e o seu mundo.

Portanto, os gêneros do discurso também implicam papéis sociais em correlação, nos quais cada sujeito da enunciação vai se posicionar de uma maneira adequada a eles. Na música, como veremos no capítulo 3 sobre a *argumentação na música brasileira*, os principais papéis são constituídos pelo orador cancionista e pelo auditório ouvinte, interagindo com uma série de outros papéis. Investigo o conceito de gênero no campo discursivo verbomusical brasileiro para tentar compreender como se dá o processo de comunicação/interação nesse campo entre cancionistas e público ouvinte, na tentativa de aproximar-me um pouco da vida e do mundo dos homens dessa comunidade. Essa análise comprova a ideia bakhtiniana de que as escolhas (investimentos) feitas pelo cancionista dependem do tipo de relação existente entre o cancionista e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o ouvinte e também os outros cancionistas, confirmando a tese de que *o gênero são muitos homens*. Analisando por esse prisma, a visão de Maingueneau se assemelha tanto às pesquisas de Aristóteles – pensador histórico na teorização dos gêneros –, como às de Bakhtin, com a teoria dialógica do enunciado – uma perspectiva geral de estudo dos gêneros –, pois todos eles pensam o gênero sempre *na relação*.

No que se refere à constituição dos gêneros do campo discursivo verbomusical, esta análise mostra que se deve olhar para o objeto, sempre ajustando a lente para tentar dar conta tanto da história desses gêneros quanto das suas especificidades. Pensando nisso, estabeleci uma **tipologia de análise dos gêneros que compõem o discurso verbomusical**, que os divide em quatro classes de gêneros de discurso, associados a tipos discursivos determinados. Vejamos:

a) **Musical** (formas classificadas associadas mais ao aspecto musical, no que se refere ao gênero de música).

São gêneros do discurso musical (abreviado DM a partir de agora): modinha, baião, bossa-nova, tropicalismo³⁸, forró, brega, lambada, samba, música sertaneja, canção de protesto, *pop*, *funk*, *rap*, *rock*, sertanejo, balada etc.

Esses gêneros são constitutivos do discurso musical.

³⁸ Pode-se fazer uma distinção entre “bossa-nova”, “tropicalismo” e “canção de protesto” como gênero musical e “Bossa Nova”, “Tropicalismo” e “Canção de Protesto” como movimento musical. No entanto, a referência escrita a essas produções aparece das mais diversas formas, principalmente no que diz respeito à canção gestada no Rio de Janeiro, que se materializa em muitos registros como: “Bossa Nova”, “Bossa-Nova”, “bossa nova” e “bossa-nova”.

b) **Verbomusical** (principais formas que fazem circular esse discurso e a razão de sua existência).

São exemplos de gêneros do discurso verbomusical (abreviado DVM): canção, capas, encartes e contracapas dos álbuns, *shows*, cifras e partituras, *sites* dos cancionistas e de música etc.

Esses gêneros compõem o discurso verbomusical.

c) **Metaverbomusical** (textos que comentam as canções e os cancionistas).

São exemplos de gêneros do discurso metaverbomusical (abreviado DmVM): análise das canções, depoimentos e críticas sobre a obra dos cancionistas em jornais, revistas, livros e *sites*, por uma crítica especializada.

O discurso metaverbomusical é constituído do conjunto de outros quatro tipos de discursos que comentam o discurso verbomusical: o jornalístico, o publicitário, o historiográfico e o científico. Cada um desses tipos discursivos materializa-se em gêneros específicos.

c1) **Discurso jornalístico:** entrevistas editadas pelos jornalistas e radialistas, matérias, reportagens, críticas;

c2) **Discurso publicitário:** campanhas, pôsteres, *releases* para a imprensa saídos das gravadoras e feitos pelos produtores musicais, convites de *show*;

c3) **Discurso historiográfico:** livros sobre a história da vida e da obra dos cancionistas;

c4) **Discurso científico:** trabalhos acadêmicos sobre a produção musical dos cancionistas: artigos, dissertações, teses.

d) **Autoverbomusical** (apreciação dos próprios cancionistas sobre suas obras; um tipo de discurso metaverbomusical).

São exemplos de gêneros do discurso autoverbomusical (abreviado DaVM) as entrevistas concedidas pelos cancionistas e não editadas pelos entrevistadores, os depoimentos, as biografias ou livros de memórias. Como exemplo, posso citar o livro de Caetano Veloso (*Verdade tropical*, de 1997), que narra a sua história na música, dentre outras memórias; e a autobiografia do cantor Lobão *50 anos a mil*, lançada em 2010.

É importante dizer que essa classificação não pretende engessar as diversas formas textuais do campo discursivo da música brasileira, o que implica que para mim é essencial, a cada contato com essas formas, observar a interação entre gêneros e tipos discursivos. Por

outro lado, essa tipologia pretende dar ao analista uma direção de trabalho no confronto com os gêneros do discurso verbomusical.

Ao aplicar a noção de investimento como se referindo à comunicação entre um posicionamento e um gênero de discurso, acredito, assim como Costa (2001), que o conceito de investimento, utilizado por Maingueneau (2001 [1993]), para referir-se apenas ao gênero do discurso, possa ser estendido também para o que o autor francês denomina de cenografia, *ethos* e código de linguagem, e para o que denominei de *investimento interdiscursivo* (CARLOS, 2007). Portanto, nesta análise, considero os elementos cenografia, *ethos* e código de linguagem, a exemplo do investimento genérico, como elementos constitutivos dos posicionamentos discursivos, que se encontram entrelaçados em um *dispositivo de comunicação*, entendido a partir de determinadas condições sócio-históricas (MAINGUENEAU, 2002, p. 61). Enfatizo ainda que o conceito de investimento não deve ser entendido na concepção restrita de meios a serviço de uma finalidade, mas como aquilo que define a própria identidade de um sujeito (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 290). Assim, o fato de um enunciador recorrer (investir) a determinados gêneros, cenografias e *ethé* e não a outros é parte constitutiva do sujeito que enuncia.

Finalizando esta seção, gostaria de esclarecer, no que diz respeito aos gêneros do discurso verbomusical, que analiso a canção, bem como os outros gêneros desse discurso como textos argumentativos, pois defendem uma ideia, uma opinião ou ponto de vista, uma tese, procurando (por todos os meios) fazer com que seus interlocutores, os ouvintes/leitores aceitem-na, creiam nela. Parafraseando Bakhtin (1997c, p. 327), espera-se na tese realizar pelo menos em parte aquilo que diz suas palavras: *uma análise que analisa o todo do enunciado dentro da cadeia da comunicação verbomusical da qual a canção é apenas um elo inalienável*.

2.2.2 Cena enunciativa e Cenografia

Passo agora ao segundo tipo de investimento posicional. Se toda prática discursiva está ligada a um contexto, no qual um sujeito se posiciona dentro de um campo discursivo, seu enunciado também implicará um “contexto”, o qual abrange quatro elementos fundamentais: um locutor, que se dirige a um interlocutor, inscrito em um espaço e em um tempo dados. Para dar conta da *situação geral de enunciação* de um discurso, Maingueneau

(2001 [1993], p. 121-135; 2002, p. 85-93) postula o conceito de **cena enunciativa**, que integra três outras cenas imbricadas, quais sejam a **cena englobante**, a **cena genérica** e a **cenografia**.

A **cena englobante** “atribui ao discurso um estatuto pragmático, ela o integra em um tipo” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 67) de discurso, que pode ser publicitário, administrativo, filosófico, político, jornalístico, verbomusical etc. Quando alguém recebe na rua um texto do gênero panfleto, por exemplo, deve interpretar se ele pertence ao tipo de discurso religioso, político ou publicitário, ou seja, o processo de interpretação aqui envolve a resolução da seguinte questão: em que cena englobante o leitor deverá se colocar para “ler” o texto. Quando alguém vai a um *show* no qual o artista é um padre e vê o religioso dançando no palco, certamente o ouvinte não estranhará o gesto, pois está dentro da cena englobante verbomusical que o autoriza. A mesma reação, ao contrário, não aconteceria se o ouvinte passasse a ocupar o papel de um fiel durante uma missa e observasse a ação da dança feita pelo mesmo sujeito durante a leitura do evangelho. A reação é oposta nesse caso, pois a cena englobante religiosa não aceita de modo geral a dança.

A **cena genérica** “é a do contrato associado a um gênero de discurso” (*op. cit.*); relaciona-se ao tipo de gênero particular empregado para a construção de qualquer discurso: uma aula, uma conversa, uma missa, um bilhete, uma apresentação musical, uma canção etc. Sabe-se que todos os gêneros *implicam uma cena* determinada, que preestabelece papéis para os interlocutores, circunstâncias, um dado suporte, uma maneira de circulação, um objetivo etc. Entrar na cena genérica da canção e do discurso verbomusical, por exemplo, já “obriga” o ouvinte a cumprir uma série de funções discursivas, como as de escutar músicas, comprar álbuns, ir a *shows*, assistir a programas de TV, pedir autógrafos, colecionar fotos dos artistas etc.

Essas duas primeiras cenas configuram o que pode ser chamado na visão de Maingueneau de **quadro cênico do discurso**, dentro do qual a palavra pode ser entendida em última instância como uma *mise-en-scène* de um conteúdo. Nesse sentido, a cena englobante configura-se como um grande quadro na esteira do qual se encontram os gêneros dos discursos (ou a cena genérica), que correspondem sobretudo às normas que serão empregadas pelos sujeitos no interior desse quadro. Por intermédio dele é que se definirá um espaço discursivo onde o enunciado adquirirá sentido, a partir de sua necessária legitimação pelo sujeito do discurso, obtida pela articulação entre o discurso e os modos de encená-lo. “A cena de fala não pode, portanto, ser concebida, como um simples quadro, uma *decoração*, como se o discurso sobreviesse no interior de um espaço já construído e independente desse discurso.

Ela é constitutiva dele” (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 95, com destaques de minha responsabilidade).

Porém, no processo discursivo efetivo, não é diretamente com esse quadro cênico que o destinatário de um texto ou de uma obra se depara, mas sim com uma cenografia, que “tem por função passar a cena englobante e a cena genérica para o segundo plano” (*op. cit.*, p. 96). A **cenografia** é uma cena não imposta nem pelo tipo, nem pelo gênero de discurso, “mas construída pelo próprio texto no interior de um enunciado: assim, um sermão pode ser enunciado através de uma cenografia “professoral, profética, amigável etc.” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 67). Bem como uma canção pode instaurar uma cenografia erótica, romântica, eufórica etc. Sobre o conceito, Maingueneau atenta que o elemento *-grafia* não se relaciona de nenhum modo à oposição entre os suportes orais e gráficos, mas a um processo de fundação, “à inscrição legitimante de um texto estabilizado” (2001 [1993], p. 123).

É por meio da fundação de uma cenografia que o discurso constrói um mundo baseado em referentes “de uma realidade” que legitima sua própria enunciação. A **cenografia** refere-se assim à instauração ao *nível do texto* de uma **cena**, da qual são elementos o **enunciador**, o **coenunciador**, o **lugar** e o **tempo**. É preciso atentar antes de tudo que a situação de enunciação aqui se relaciona “não às circunstâncias empíricas da produção do enunciado, mas ao foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação” (*op. cit.*, p. 121). Portanto, o **enunciador** e o **coenunciador**, considerados os “protagonistas da enunciação”, são representações de posições referentes, respectivamente, ao *eu* e ao *tu* estabelecidos no texto e nem sempre marcados. Já a **topografia** e a **cronografia** constituem-se, respectivamente, pela representação de um lugar e de um momento, nos quais se desenrola a enunciação representada no texto.

Maingueneau considera que a cenografia pode ser caracterizada, na situação de enunciação, por meio de vários elementos (2001 [1993], p. 125 e 126), dentre os quais:

- a) Mostrada através de indícios textuais variados;
- b) Por indicações paratextuais: um título, a menção de um gênero (“crônica”, “lembranças”), um prefácio do autor;
- c) Por indicações explícitas nos próprios textos que reivindicam o suporte de cenários preexistentes, ou seja, baseando-se em cenários de enunciação já validados de outros gêneros literários, de outras obras, de situações de comunicação não literárias etc.

O pesquisador adverte que as **cenar validadas** não significam “valorizadas”, mas já instaladas no universo de saber e de valores do auditório, isto é, na memória coletiva do público. Nesse caso, a cenografia do texto se fundamenta em **cenar fundadoras**, isto é, em situações de enunciação anteriores que a cena atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte da sua legitimidade (MAINGUENEAU, 1997 [1987], p. 42).

Pode-se dizer que essa metáfora teatral da cena enunciativa foi postulada por Maingueneau para referir-se à maneira pela qual o discurso constrói uma representação de sua própria situação de enunciação, mas também com o objetivo maior de mostrar que todo discurso é uma construção destinada a justificar sua própria enunciação. Assim, ao articular essas três cenas, o teórico mostra que toda enunciação é sempre uma justificativa de sua própria existência, o que abrange aí, em todos os momentos, uma atividade de legitimação pelos sujeitos. Logo, na análise de qualquer prática discursiva que passe pelo elemento verbal, deve ser considerada sua situação de enunciação, compreendida como uma representação complexa da enunciação. O objetivo, então, na parte analítica da tese, é investigar como o cancionista Belchior dá legitimidade ao seu discurso, por meio das cenografias que mobiliza.

No contexto específico dos discursos artísticos, no qual o verbomusical se inclui, é importante reforçar que a cenografia não é apenas um contexto que emerge desse discurso, mas sim um *dispositivo de comunicação* por meio do qual estão entrelaçados a obra, a condição do autor, o lugar e o momento em que essa obra foi produzida. “A cenografia constitui um articulador privilegiado da obra e do mundo, sendo ao mesmo tempo condição e produto, ao mesmo tempo ‘na’ obra e ‘fora’ dela” (*op. cit.*, p. 121). Tomando essa característica como base, vemos então que existe uma relação indissociável entre as cenografias estabelecidas na situação de enunciação do discurso verbomusical e os posicionamentos tomados pelos autores desse discurso, os cancionistas.

Considerando que todo discurso materializa sua cenografia por meio de um gênero de discurso, no quadro maior de um tipo discursivo prévio, é preciso fazer uma relação entre a cenografia e o gênero de discurso, pois nem todos os gêneros discursivos são suscetíveis de suscitar uma cenografia. Maingueneau (2002, p. 88 e 89) atenta que, a depender do gênero textual, haverá a possibilidade de uma maior ou uma menor abertura a uma “variação de cenografias”. Por isso, o teórico distribui os gêneros de discurso em três pólos extremos quanto à variação das cenografias. Vejamos:

a) Há tipos de discursos, pouco numerosos, cujos gêneros implicam cenas enunciativas estáveis, como é o caso da correspondência administrativa, da lista telefônica, das receitas médicas e dos textos de lei;

b) Há também aqueles gêneros que, pela própria natureza, exigem a escolha de uma cenografia. Esses gêneros fazem um esforço para dar ao destinatário uma singularidade dentro da cena de fala. Como exemplos prototípicos, temos os gêneros publicitários, os literários e os filosóficos;

c) Um terceiro grupo estaria entre esses dois extremos. Alguns gêneros são, assim, mais suscetíveis de cenografias variadas, apesar de, com muita frequência, manter a sua cena genérica rotineira, como acontece por exemplo nos guias turísticos ou nas crônicas dos jornais.

Maingueneau observa ainda que “os gêneros de discurso que mais recorrem a cenografias são aqueles que visam a agir sobre o destinatário, a modificar suas convicções” (In: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 97), como é o caso sem sombra de dúvidas do gênero canção, que assim estaria incluído no segundo grupo de gêneros, os quais exigem sempre uma cenografia diversificada. Nesse aspecto o discurso verbomusical “é privilegiado, pois na cena enunciativa do gênero canção é quase impossível antecipar qual cenografia será mobilizada. O autor, por meio do enunciador, tem a total liberdade de criar e instituir as mais diversas cenografias que, nos arriscaríamos a dizer, tendem ao infinito” (CARLOS, 2007a, p. 199). Essa mesma reflexão talvez seja válida para todos os gêneros de discurso da esfera artística, em termos de modernidade.

Maingueneau postula, além disso, um outro grupo de cenografias: as **cenografias específicas** e as **cenografias difusas**. As primeiras são aquelas especificadas de forma exata no texto, sendo facilmente identificáveis pelo leitor. As últimas correspondem às cenografias de difícil identificação pelo leitor, pelo fato de se remeter a um conjunto muito vago de cenografias possíveis e não a um gênero de discurso preciso.

Como observei na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 250)³⁹, podem ser ressaltados ainda dois outros tipos de cenografias: as **cenografias primárias** e as **cenografias secundárias**. As primárias dizem respeito às cenografias mesmas do enunciado, enquanto as cenografias secundárias concernem àquelas cenografias referidas no enunciado (sejam rememoradas ou projetadas). Para ilustrar esses dois grupos de cenografias, basta pensarmos em uma narrativa qualquer na qual o narrador conta ao leitor fatos passados. Nesse caso, a

³⁹ Com base na dissertação de Bezerra, intitulada *Tropicalismos na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90*, de 2005, p. 21.

cenografia primária, a principal, é a do próprio narrador contando a história. Por outro lado, a(s) cenografia(s) secundária(s) corresponde(m) a cada um dos fatos descritos pelo narrador. Sobre essas duas espécies de cenografia, como mostrei em trabalhos anteriores (CARLOS, 2006b e 2008), é interessante observar que as cenografias secundárias, apesar do nome, muitas vezes são mais importantes e aparecem mais do que as primárias no processo de construção do sentido da canção.

Com relação à cena enunciativa e as suas subdivisões, de acordo com o mesmo percurso seguido em minha dissertação (2007a, p. 197), observa-se que porque lido especificamente com um objeto textual pertencente a um tipo de discurso determinado (o verbomusical) e a um mesmo gênero, as cenas englobante e genérica, constituem-se, respectivamente como a do discurso verbomusical brasileiro e a do gênero canção. No âmbito dessas duas cenas, Belchior exerce os papéis de compositor e/ou intérprete na grande maioria das canções escolhidas⁴⁰, como precisarei no capítulo de *metodologia* (parte III). Porém, na análise do tipo de discurso verbomusical, é preciso passar muitas vezes pela análise da interdiscursividade entre esse e outros discursos, dentre eles o literário⁴¹, o filosófico e o religioso.

Em síntese, veremos na análise como cada canção do *corpus* constrói sua própria cenografia, dentro da grande cena englobante do discurso verbomusical. Como o objetivo da tese é analisar as relações polêmicas entre Belchior e outros cancionistas, principalmente Caetano Veloso, serão enfocadas somente as cenas genéricas e as cenas cenográficas (permitindo-me a redundância da expressão) comuns entre as obras, seja por oposição ou repetição. Apesar de esta seção abordar conjuntamente as cenas genéricas e a cenografia, pois me fundamento na proposta de Maingueneau, no capítulo de análise os comentários sobre essas duas instâncias aparecem separadamente. Assim, no tópico 2.1.1 da parte IV analiso exclusivamente o *gênero* ou a *cena genérica*, seguindo conjuntamente os tópicos 2.2.1 e 2.2.2 da fundamentação teórica e, no tópico 2.1.2, da parte IV, analiso exclusivamente a *cenografia*, com base nesta seção teórica.

A proposta da tese é pensar em uma análise que enfoque a situação de enunciação da música brasileira sob dois aspectos: a *situação de enunciação do discurso verbomusical* (ou seja, a cena englobante propriamente dita) e a *situação de enunciação do gênero canção* (que abrange tanto a cena genérica quanto a cenografia). Voltarei a esse ponto mais à frente, no

⁴⁰ Confrontar ainda o quadro *Instâncias de análise na autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção* no subcapítulo 3.3.

⁴¹ A esse respeito, sugiro a leitura de minha dissertação, na qual analiso diálogos entre as práticas discursivas da Música e da Literatura.

subcapítulo 3.3, ao abordar a questão da autoria na canção e das variadas instâncias que atuam no processo de produção autoral do discurso verbomusical.

2.2.3 *Ethos*

Depois de vistos os dois primeiros investimentos posicionais, constata-se que considerar que todo enunciado implica um gênero textual e uma cenografia não é suficiente, pois todos os textos, falados ou escritos, procedem de um enunciador encarnado, cuja voz dá sustentação ao enunciado. Ou seja, para se posicionar, é preciso mostrar ser legítimo; legitimidade essa que será construída *pelo* e *no* texto por meio de um gênero, de uma cenografia, bem como de um *ethos*, aspecto que corresponde ao terceiro tipo de investimento posicional.

Esse tipo de fenômeno, da forma como é abordada por Maingueneau (2001 [1993], p. 137), é um desdobramento do conceito de *ethos* proveniente da retórica tradicional. O conceito de *ethos* surge na Retórica Clássica (Na “Trilogia dos meios de prova” em Aristóteles) como a imagem, derivada de seu caráter, que um orador transmite de si mesmo, através de seu modo de falar, para exercer uma influência persuasiva sobre seu destinatário. A noção designa ao mesmo tempo as *virtudes morais* (prudência, virtude, benevolência) que dão credibilidade ao orador, como comporta uma *dimensão social* (o orador convence ao se exprimir de modo condizente com seu caráter e tipo social). Trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso e não da referente à sua pessoa real. O filósofo grego afirmava que se persuade

pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador. (ARISTÓTELES, 1998 [IV a.C.], p. 49)

Na esteira de Aristóteles, mas dentro da perspectiva da Pragmática, de acordo com Oswald Ducrot, no estudo do *ethos* é o **locutor** que importa, o personagem que fala e não o sujeito empírico que se situa fora da enunciação. Assim, no instante mesmo da enunciação, o locutor “se vê travestido de certos caracteres que tornam essa enunciação aceitável ou indesejável”. Portanto, é preciso destacar que, nesse caso, o *ethos* não teria relação com “as

afirmações elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa”, mas, ao contrário, com “a aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos” (DUCROT, 1984, p. 201).

Na tese, aplico especificamente a noção de *ethos* reformulada por Maingueneau, na Análise do Discurso de procedência francesa, que afirma que todo e qualquer discurso, seja oral ou escrito, pressupõe um *ethos*. A partir desse postulado, Maingueneau investiga o *ethos* de forma a ultrapassar outras perspectivas enfocadas no oral, como na retórica antiga, estudando também sua incidência em textos escritos. Assim, segundo defende o teórico, todo texto, seja qual for seu modo de inscrição material, é sustentado por uma voz, um **tom** que dá autoridade ao que é dito, e é por meio desse tom que o coenunciador construirá uma representação do **corpo** e da **personalidade** do enunciador, o qual representa o papel de **fiador** do que é dito, que a exemplo da Retórica grega e da Pragmática, não pode ser confundido com o corpo e com a personalidade do autor efetivo. Maingueneau esclarece que o termo “tom” traz algumas vantagens, pois abrange tanto a modalidade escrita quanto a modalidade oral. No campo específico do discurso verbomusical ou de uma vocalidade geral, o “tom” não deve ser confundido, na acepção de Maingueneau, evidentemente, com as diferentes tonalidades, graves ou agudas, das vozes, faladas ou cantadas. Entretanto, a noção de “tom” na Análise do Discurso abrangeria todas essas diversas tonalidades especificamente vocais.

Segundo Maingueneau, a um enunciador encarnado, que assume a responsabilidade pelo discurso, são atribuídos um **caráter**, que corresponde a uma gama de traços psicológicos (jovial, severo, simpático), e uma **corporalidade**, que corresponde a um conjunto de traços físicos e indumentários, a uma compleição corporal, a uma maneira de se comportar no espaço social. O caráter e a corporalidade do enunciador são originários de variados **estereótipos culturais**, ou seja, provêm de um conjunto de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas na sociedade que circulam em setores como a Literatura, a Música, o Jornalismo, a Moda etc. Esses modelos cristalizados de agir são apreendidos pelo destinatário de um texto/discurso tanto por meio de indícios textuais ou do enunciado, como pelas modalidades da enunciação, bem como pelas posturas, pelo estilo verbal etc. Mas de forma geral, a apreensão do *ethos* é feita em maior ou menor grau de acordo com o universo cultural do leitor, ouvinte etc.

Uma diferença fundamental entre a perspectiva da Análise do Discurso orientada por Maingueneau – explicitada pelo próprio autor – e a Retórica tradicional é a de que, na primeira, o *ethos* não pode ser visto somente como “meio de persuasão”, como na Retórica de

Aristóteles (no sentido restrito do termo utilizado pelo teórico francês, mas não na perspectiva adotada neste trabalho que considera que todo discurso é persuasivo, usando o termo “persuasão” em uma concepção ampla). Assim, Maingueneau enfatiza que o fenômeno do *ethos* faz parte da dimensão constitutiva de todo discurso, pois o locutor nunca poderá se comunicar com seus interlocutores sem estar baseado em estereótipos, isto é, em representações coletivas cristalizadas, em imagens pré-concebidas e partilhadas entre os membros de uma sociedade. No que se refere propriamente à minha análise das canções de Belchior, assim como foi empreendido no trabalho de dissertação, atentarei de forma especial a esses modelos pré-estabelecidos a que recorre Belchior, investigando os estereótipos comuns e polêmicos com a produção de outros cancionistas.

Assumindo que o “*ethos* é fundamentalmente um processo *iterativo* de influência sobre o outro” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 60), Maingueneau aborda também a importância da **incorporação** na constituição do *ethos*, a qual designa a ação do *ethos* desenvolvida sobre o coenunciador. Para o pesquisador, a incorporação opera em três registros indissociáveis, que são eles:

- a) A enunciação leva o coenunciador a conferir um *ethos* ao seu fiador, ela lhe *dá corpo*;
- b) O coenunciador *incorpora*, assimila, desse modo um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;
- c) Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso (MAINGUENEAU, 2002, p. 99 e 100; 2005a, p. 72 e 73).

O que Maingueneau classifica sob a designação *incorporação* engloba, na verdade, o movimento mais geral de como os sujeitos aderem a certo posicionamento e é esse o foco dado a esse conceito nesta pesquisa, na medida em que minha preocupação é investigar como os ouvintes entram em adesão com os cancionistas da música brasileira, a partir das relações polêmicas instituídas por eles.

Indo no mesmo caminho de Maingueneau, ao refletir sobre o lugar da argumentação na análise do discurso e mais especificamente sobre o “impacto de um dado discurso”, Ruth Amossy afirma que o principal não é analisar por quais processos de linguagem o discurso age sobre o auditório. Por outro lado,

o que mais importa é saber qual é a situação do orador e a legitimidade institucional conferida à sua fala. Nessa perspectiva, é o *ethos* que se vê uma vez mais privilegiado à custa do *logos*. A imagem produzida pelo discurso deve estar em conformidade com aquela que decorre da posição do locutor, e é a posição prévia da qual ele tira a sua legitimidade, e não a força do raciocínio, que confere à linguagem o seu poder. (AMOSSY, 2007, p. 127)

Ao abordar a “imagem” do sujeito que fala, no sentido retórico, Amossy a associa diretamente à *posição do sujeito*, o que quer dizer que o locutor, desde o primeiro momento de sua enunciação, irá necessariamente produzir índices que serão constituintes e constitutivos de sua identidade ou de seu posicionamento, relação que pode ser resumida na fórmula “Eu sou aquilo que eu falo”, pois a partir do primeiro momento em que se fala, começa-se a se passar imagens ao auditório, que serão incorporadas das mais variadas formas. A reflexão de Amossy acerca da importância da posição do locutor é inteiramente condizente com a de Maingueneau para quem o tom é que torna possível a vocalidade de um discurso, constituindo uma dimensão que compõe a identidade de um posicionamento discursivo (MAINGUENEAU, 2005a, p. 73).

Maingueneau considera também uma distinção entre *ethos dito* e *ethos mostrado* (*op. cit.*, p. 80-83). O primeiro deles é totalmente explicitado no texto, dizendo respeito às referências diretas ao enunciador, à sua própria identidade (à sua pessoa, à sua maneira de enunciar etc.); mas também podendo “incidir sobre o conjunto de uma cena de fala [validada], apresentada como um modelo ou um antimitelo” (*op. cit.*, p. 80 e 81). Por outro lado, o *ethos* mostrado, por não ser explícito, só pode ser apreendido pelo leitor através de marcas implícitas das mais diversas e cuja recuperação vai variar de acordo com a cultura do destinatário do texto. Mas sobre a relação entre *ethos* dito e *ethos* mostrado, Maingueneau destaca que ela se inscreve “nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o ‘dito’ sugerido e o ‘mostrado’ não explícito” (*op. cit.*, p. 82).

Uma outra distinção dá-se entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*. Maingueneau observa que enquanto a primeira noção corresponde à definição de Aristóteles para o *ethos*, a segunda noção equivale a uma representação estereotipada que já existe antes de a pessoa falar, implicando que “a representação da pessoa do locutor anterior a sua tomada de turno está frequentemente no fundamento da imagem que ele [o locutor] constrói em seu discurso” (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 221). No campo discursivo verbomusical, como se pressupõe, pela forte influência do discurso metaverbomusical em sua produção, recepção e circulação, a atuação do *ethos* pré-discursivo é decisiva na constituição do posicionamento dos cancionistas. É exatamente esse *ethos* que

mobiliza os ouvintes a uma série de práticas, que abrangem o interesse geral do público pelos artistas da música. Certamente, a presença do álbum de um cantor nas listas dos mais vendidos do país e divulgada nos jornais de grande circulação terá consequências imediatas para a identidade do cancionista.

Vistas todas essas particularidades acerca do *ethos*, Maingueneau deixa claro que o “*ethos* efetivo, aquele que, pelo discurso, os coenunciadores, em sua diversidade, construirão [de fato], resulta assim da interação entre [essas] diversas instâncias, cujo peso varia segundo os discursos” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 82)⁴², o que inclui ainda a interferência de *ethé* fluidos, *ethé* híbridos, compostos ou justapostos (onde há a fusão de *ethé* etc).

Maingueneau (2006b, p. 21) revela também que a noção de *ethos* trabalhada por ele respeita a divisão entre dois grupos de gêneros discursivos que se opõem: os gêneros *instituídos* e os gêneros *conversacionais*. No primeiro deles, “os parceiros ocupam papéis preestabelecidos que permanecem estáveis durante o evento comunicativo, e seguem rotinas mais ou menos precisas no desenvolvimento da organização textual”. Por outro lado, no segundo tipo de gêneros, “os lugares dos parceiros são seguidamente negociados, e o desenvolvimento do texto não obedece a restrições macro-estruturais fortes”. Acatando essa distinção, o discurso verbomusical se situaria portanto no grupo de gêneros instituídos, onde o objetivo maior no que diz respeito ao *ethos* é identificar quais as imagens formadas dos dois lados principais de agentes desse discurso: os artistas e os ouvintes.

Como nos lembra Wisnik (2002, p. 117), “na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o *ritmo* como um parâmetro decisivo na definição do caráter de uma música”. Ampliando ainda mais a reflexão de Wisnik, como a canção popular é um gênero sincrético, composto por dimensões fundamentais (a letra e a melodia), mas na interseção com diversas outras instâncias (a visual, por exemplo), pode-se dizer que o *ethos* pode ser instaurado igualmente nas múltiplas semioses que compõem o gênero: a verbal, a musical, a visual etc. Assim, minha análise do discurso verbomusical brasileiro pretende se voltar para a interação entre esses componentes. Para ilustrar com apenas um exemplo, pode-se pensar nos aspectos da fonologia, prosódia e entonação, outros níveis que envolvem as diferentes evoluções da música e da fala (frase musical e frase verbal). Nesse sentido, é importante analisar como o intérprete interfere nessa variação marcando uma interpretação específica, um posicionamento

⁴² “O *ethos* de um discurso resulta de uma interação de diversos fatores: *ethos* pré-discursivo, *ethos* discursivo (*ethos* mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (*ethos* dito) – diretamente (...), ou indiretamente, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala, por exemplo” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18, com destaques do autor).

individual. No caso de Belchior é interessante perceber uma grande interferência do componente linguístico no componente melódico, característica muito marcante no cancionário do artista, o que se opõe ao investimento vocal de outros cancionistas; *relação diferente* que se configura algumas vezes em *relações polêmicas*. Dito isso, comprova-se que a análise do elemento ético de uma canção abrange necessariamente as diversas maneiras de interpretação dos intérpretes.

Ao analisar o posicionamento do cancionista, é preciso enfatizar que, com Foucault (2002 [1969]; 2003 [1971]), considero o sujeito do discurso **autor** como o *princípio de agrupamento do discurso*. No entanto, como veremos no subcapítulo 3.1, o sujeito histórico é importante, pois ele também é um indicador de uma função enunciativa e é nele que se baseia em última instância a gênese dos discursos, o que não invalida de nenhum modo o entendimento de que o *ethos* é uma noção discursiva, de que ele se constitui por meio do discurso e não corresponde a uma imagem do locutor exterior à fala (MAINGUENEAU, 2006b, p. 60).

Em síntese, na análise da construção ética do enunciador das canções do *corpus* analisado na tese, enfoco os seguintes elementos, apoiada em Maingueneau, ao declarar que “o *ethos* não deve ser isolado de outros parâmetros do discurso, pois contribui de maneira decisiva para sua legitimação” (2000, p. 60):

- a) A parte verbal da canção;
- b) Elementos musicais da canção;
- c) Os modos de atuação do intérprete no palco: a interpretação das canções, o vestuário durante os *shows* etc.;
- d) As atitudes dos cancionistas em contextos gerais ligados à prática discursiva verbomusical: em entrevistas e nas apresentações públicas;
- e) Os encartes (capa, contracapa e disposição das letras) dos álbuns.

2.2.4 Código de linguagem

Vimos nas seções anteriores que, tanto o gênero do discurso, quanto a cenografia e o *ethos*, são mobilizados pelo discurso na sua própria atividade de legitimação e ao mesmo tempo na constituição de um posicionamento. Mas nesse processo onde cada sujeito constrói o espaço que vai legitimar a sua fala, falta ainda um último elemento: o *código de linguagem*.

Assim, na construção do enunciado, o sujeito do discurso investe também em um código de linguagem, o último investimento posicional ao qual vou me referir neste capítulo. Esse tipo de investimento refere-se em geral ao uso que se faz da língua, considerando que existem modos específicos de se investir (n)a língua a partir de uma constrição linguística, ligada a uma constrição ideológica. A noção foi introduzida por Maingueneau em *O contexto da obra literária* (1993) para “definir a maneira como um posicionamento mobiliza a linguagem – apreendida na pluralidade das línguas e de seus registros – em função do universo de sentido que procura impor” (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 97).

Ao falar sobre a produção de obras literárias (o que vale também para a produção de obras verbomusicais), Maingueneau afirma que “não existe, por um lado, conteúdos e, por outro, uma língua neutra que permitiria veiculá-los, mas a *maneira como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra*” (2001 [1993], p. 104, com destaques do autor). Disso decorre que o escritor (ou o compositor de uma canção) não é confrontado com a língua, enquanto sistema homogêneo, mas com uma interação de diversas línguas e de seus usos, fenômeno que pode ser classificado com a noção **interlíngua**, que para o teórico equivale às “relações, numa determinada conjuntura, entre as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras passadas ou contemporâneas” (*op. cit.*). O código languageiro investido por um autor é, portanto, o resultado dessa determinação no espaço da interlíngua, sujeita ao mesmo tempo aos fatores temporais e espaciais intervenientes na língua, bem como ao estado do próprio campo discursivo e da posição ocupada pelo autor nesse campo. Por esse raciocínio, os escritores não escrevem exatamente em português ou em francês, mas na instabilidade fronteiriça dos espaços de linguagem. A noção de código é utilizada aqui com um duplo valor, tanto associada a um *sistema de regras e de signos* que possibilitam uma comunicação entre as pessoas, quanto a um *conjunto de prescrições*.

Como vimos na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 47), dependendo do tipo de escolha feita pelo escritor/compositor no que se refere ao emprego de uma ou de diversas línguas, assim como das variedades de uma mesma língua, o autor vai se posicionar de uma ou de outra forma. Quanto mais singular for a maneira de um autor gerir a interlíngua, mais singular será o posicionamento instaurado por ele. Esse trabalho de triagem da linguagem resultará em consequência em alguns efeitos retórico-argumentativos, dentre eles:

- a) A *valorização ideológica* de um determinado idioma;
- b) A *valorização ideológica* de uma variedade linguística determinada;

c) O questionamento e a contestação da hegemonia exercida por alguma língua, dentre outros.

Tomando emprestado o conceito de **plurilinguismo** postulado por Bakhtin – que o emprega nas distinções estilísticas feitas entre o discurso na poesia e o discurso no romance –, Maingueneau (2001 [1993], p. 104) observa que a interlíngua pode ser trabalhada pelo analista em dois aspectos: o **plurilinguismo externo** e o **plurilinguismo interno**. Mas antes de tudo é preciso enfatizar que o uso dado pelo teórico francês ao conceito do filósofo russo é bem mais restrito do que o empregado na Análise Dialógica do Discurso. Assim, o **plurilinguismo externo** refere-se à “relação das obras com as ‘outras’ línguas”, isto é, abrange o diálogo linguístico entre uma determinada obra e outros idiomas diferentes do empregado nessa obra. O **plurilinguismo interno**, por outro lado, classificado especificamente de **pluriglossia interna**, abarca a relação entre uma obra e “a diversidade de uma mesma língua”. Para exemplificar essa pluralidade de formas, Maingueneau lista os seguintes registros (*op. cit.*, p. 108):

- a) De ordem geográfica (dialetos, regionalismos...);
- b) Ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...);
- c) Ligada a situações de comunicação (médica, jurídica...);
- d) Ligadas a níveis de língua (familiar, oratório...).

Sobre essa negociação entre o escritor e a interlíngua, Maingueneau salienta que existe ainda uma “ilusão do neutro”, que define o fenômeno no qual se acredita que grande parte dos escritores se satisfaria em utilizar *a* língua, sem considerar suas fronteiras. Porém, o autor reforça que essa ilusão esquece que a relação entre a literatura e os usos que ela faz da língua não é natural. Portanto, mesmo quando uma obra aparenta adotar uma língua mais “comum”, ainda assim haverá um embate com o Outro da linguagem, que se ligará sempre à constituição de um posicionamento específico. Por estar constitutivamente atrelada a um posicionamento e pela capacidade do autor de dar acabamento ao seu texto, é que “o uso da língua que a obra implica se mostra como a [melhor] maneira em que é *necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura” (*op. cit.*, p. 104, com destaque do autor).

No que concerne à análise propriamente dita do código de linguagem das canções do *corpus*, preocupo-me duplamente com dois fatores:

- a) Com o privilégio dado a qualquer uma das modalidades: o plurilinguismo externo e o plurilinguismo interno;
- b) Com a combinação dessas modalidades.

Como considero o processo de enunciação numa totalidade comandada por um mesmo *dispositivo de comunicação*, o código de linguagem, que em uma concepção restrita poderia ser associado ao “estilo linguístico”, na verdade é apenas um dos constituintes – junto com o gênero, a cenografia e o *ethos* – que constroem a identidade de um modo de dizer singular, isto é, de um **posicionamento individual**.

No que diz respeito a Belchior, acredito que, pelo acabamento que dá ao código de linguagem, é como se o compositor dissesse ao seu auditório: “Eu não uso ‘a linguagem’ normal da língua”. Lembrando que a concepção de língua⁴³ empregada na tese nesse caso é a mesma de Bakhtin (1997b [1920-1930], p. 169), para quem “o estilo artístico [o posicionamento individual, como compreendo] não trabalha com palavras e sim com valores do mundo e da vida”, e é unicamente por meio da língua que se permite acessar a visão do mundo da obra.

Refiro-me aqui ao conceito de **acabamento**, postulado por Bakhtin (*op. cit.*), para o qual “o estilo [o posicionamento individual] é definido como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo”. Nessa concepção, a noção de *investimento posicional*, *posição axiológica* e *acabamento* andam no mesmo caminho, pois as três implicam a atitude intencional do sujeito que produz uma obra. É pelo investimento, pela axiologia e pelo acabamento que é possível “fechar” um sentido de uma produção a partir de um sujeito singular e direcionada à responsividade de outro sujeito (individual ou coletivo) que vai recepcionar a obra. Em resumo, segundo defendo na tese, a identidade discursiva do cancionista (ou seu posicionamento) está diretamente ligada à ideia de investimento, que diz respeito às escolhas feitas pelo sujeito do discurso no processo de produção de uma obra. No âmbito dos discursos artísticos, o investimento está relacionado a uma movimentação discursiva e a uma intencionalidade estética. No caso específico do discurso verbomusical, “o [que se pode intitular de] sentido musical é ‘intencional’”, pois existe apenas enquanto é apreendido pelo ouvinte (DAHLHAUS, 1991, p. 25).

⁴³ Além dessa concepção, adoto também a visão de Perelman para entender a língua como *instrumento de ação sobre os espíritos*, como destaquei no capítulo 1.

Sem entrar de forma profunda na teoria da intencionalidade, elaborada por Searle, distinguirei, como o autor, a “intenção” da “intencionalidade”⁴⁴. À primeira usarei como equivalente à *toda atividade que se pretende realizar, um propósito, um plano, uma ideia*. Já a intencionalidade adotarei como dizendo respeito a um *estado de conhecimento prévio do sujeito com relação a qualquer atividade que esse planeja (ou tem a intenção de) desenvolver*. Considerar por exemplo que o gesto retórico da singularidade é uma noção intencional implica que esse gesto possui a marca de uma atividade mental consciente (já conhecida) do sujeito que adota o gesto.

Bakhtin (1997b, p. 299-305) adota o termo *intuito discursivo* ou o *querer-dizer* do locutor, afirmando que é essa instância que determina a totalidade do enunciado, tanto aquilo que esse terá de amplo, como aquilo que terá de fronteiroço. É a partir dela que se poderia, então, medir o acabamento de um enunciado. Tomando *intuito discursivo* como sinônimo de *investimento posicional*, posso ampliar a reflexão de Bakhtin relativa ao gênero de discurso para os elementos cenografia, *ethos* e código de linguagem, cujo resultado seria:

O querer-dizer [o investimento posicional] do locutor se realiza acima de tudo na *escolha de um gênero do discurso* [, de uma cenografia, de um *ethos* e de um código de linguagem]. Essa escolha [ampla] é determinada em função da especificidade de uma dada esfera da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (do objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros etc. Depois disso, o intuito discursivo [o investimento posicional] do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido [à cenografia, ao *ethos* e ao código de linguagem], compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero, [cenografia, *ethos* e código de linguagem] determinado[s]. (BAKHTIN, 1997b, p. 301, com destaques do autor)

Se partimos do pressuposto de que toda fala, em todos os campos de atividade, é sempre um trabalho sobre o interdiscurso, logo o que se formará como *identidade* na construção dos mais diversos discursos será o resultado das escolhas feitas pelo sujeito do discurso. No caso específico da identidade do artista Belchior, defendo que o *regime polêmico* caracteriza fortemente a obra desse cancionista, estando relacionado, assim, à instituição de sua própria identidade. Soma-se a isso o fato de que geralmente um sujeito que defende determinada posição, seja de forma polêmica ou não, deve sustentar com todas as estratégias de que dispuser sua identificação mesma com essa posição. Desse modo, a sustentação de sua

⁴⁴ Para Searle (2002), a Intencionalidade, com “I” maiúsculo, corresponde à propriedade de muitos estados e eventos mentais (crenças, medos, esperanças e desejos) pela qual eles são dirigidos para ou acerca de objetos e estados de coisas no mundo. Já a intenção (tencionar fazer algo), com “i” minúsculo, é apenas uma das formas de Intencionalidade, juntamente com as crenças, os medos, as esperanças, os desejos e muitas outras.

opinião e de seu ponto de vista torna-se ao mesmo tempo a sustentação de sua própria identidade. Nesse processo, numa comunidade e num campo discursivo caracterizado pela pluralidade, como o é o do discurso verbomusical, a argumentação surge necessariamente como um modo de defesa de uma posição em meio a tantas outras existentes na sociedade da música brasileira.

Fazendo um paralelo entre a classificação de Authier-Revuz sobre a heterogeneidade mostrada marcada e não marcada e os *investimentos posicionais*, meu interesse é saber também se, quando Belchior adota investimentos já utilizados por outros cancionistas, o orador marca esse diálogo polêmico com o Outro ou não.

Sabe-se que o posicionamento (identidade) de um artista constitui-se entre o individual e o social ou, como apontou Volochínov (1926), origina-se da imbricação entre “uma pessoa mais seu grupo social”. No entanto, acredito que se possa falar em um *posicionamento* que investe no fator *individual*, na medida em que, em alguns campos discursivos, o ato de identificação e da apresentação da imagem de si está diretamente ligado a uma singularidade pessoal. Como acontece no caso do discurso verbomusical (e no dos discursos artísticos de modo geral), onde a chamada canção popular “de qualidade” constitui-se num dos gêneros mais aptos à manifestação do **posicionamento** individual do autor (compositor). Além das coerções próprias dos campos (como o da música), todo sujeito coletivo constrói uma visão de mundo que lhe é particular. Nesse sentido, o posicionamento pode referir-se à expressão da singularidade de um autor e, por isso, classifico-o de **posicionamento individual**. Baseada nisso, insisto ainda na importância do conceito *investimento*, associado à ideia de posicionamento. Vejamos então minha proposta de ampliação da categoria investimento, gerando o *investimento em um posicionamento individual*.

De acordo com o que foi mostrado anteriormente, a noção de investimento, inicialmente proposta por Maingueneau, foi ampliada nas pesquisas de Nelson Costa, que aplica o **investimento** não somente ao gênero, mas também à **cenografia**, ao **ethos** e ao **código de linguagem**. No âmbito da pesquisa de mestrado (CARLOS, 2007), considerei a categoria de investimento tal como foi postulada por Maingueneau, bem como o desenvolvimento que Costa deu a ela. No entanto, alarguei ainda mais essa noção para a ideia de que existem **investimentos interdiscursivos**, os quais abrangeriam as relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, que se constituíram objeto daquela análise.

Na presente pesquisa de doutorado, amplio ainda mais essa noção de investimento. Segundo a tese que defendo aqui, posicionar-se implicaria principalmente em um **investimento posicional** (controlado por um sujeito empírico que se constrói *no e pelo*

discurso), o qual abrangeria uma série de outros investimentos: além do genérico, do cenográfico, do ético e do linguístico, há o investimento interdiscursivo, como mostrei na dissertação. Para melhor visualização do percurso pelo qual passou a categoria investimento, segundo o olhar de diferentes pesquisadores, elaborei abaixo alguns quadros ilustrativos.

Um primeiro quadro construído com base na junção das pesquisas de Maingueneau e Costa pode ser assim representado:

Quadro 1 - Evolução do conceito *investimento*

Investimento	Genérico
	Cenográfico
	Ético
	Linguístico

A proposta do mestrado foi a de agrupar sob a noção de **investimentos interdiscursivos** as relações ocorridas entre textos, entre discursos e entre o sujeito e seu discurso. O quadro a seguir mostra assim a contribuição que pretendi dar para os trabalhos mencionados acima.

Quadro 1.1 - Evolução do conceito *investimento*

Investimentos interdiscursivos	Relações intertextuais
	Relações interdiscursivas
	Relações metadiscursivas

Com o objetivo da dissertação, o de ampliar a noção de investimento, o quadro final proposto nesse trabalho foi:

Quadro 1.2 - Evolução do conceito *investimento*

Investimento	Genérico
	Cenográfico
	Ético
	Linguístico

	Interdiscursivo
--	------------------------

Como vimos acima, o investimento não está relacionado ao emprego de estratégias para a chegada a um objetivo. Na medida em que um sujeito investe em gêneros, cenografias, *ethé*, códigos de linguagem, na intertextualidade, na interdiscursividade e na metadiscursividade, ele irá construir em consequência das escolhas feitas a sua própria identidade num espaço discursivo já constituído por outros posicionamentos. Assim, ele está investindo em **seu posicionamento individual**. Por fim, com uma segunda ampliação da categoria de investimento empreendida por mim, respeitando os trabalhos de Maingueneau e Costa, o quadro atual a ser considerado na tese é o que se segue:

Quadro 1.3 - Proposta atual para o conceito *investimento*

Investimento	Genérico	= Investimento identitário retórico-discursivo ⇒ Posicionamento individual
	Cenográfico	
	Ético	
	Linguístico	
	Interdiscursivo	

Fonte: Quadros 1 a 1.3 elaborados pela pesquisadora

3 A argumentação na música brasileira: a canção entre o orador e o auditório

Dizer que Belchior investe em uma identidade polêmica – hipótese principal do trabalho –, o que classifiquei de *investimento posicional polêmico*, requer necessariamente que se olhe para o discurso desse cancionista em sua orientação argumentativa. Na delimitação do que está sendo entendido como **argumentação** nesta pesquisa, apoio-me em Perelman e Olbrechts-Tyteca, Meyer, Plantin, Amossy e Mosca, como já explicitado no capítulo 1. Para investigar especificamente os argumentos utilizados por Belchior em seu investimento polêmico, fundamento-me no estudo das **técnicas argumentativas**, empreendido por Perelman e Olbrechts-Tyteca, como veremos no subcapítulo 3.4. Desses autores, também me baseio nas noções de **persuasão e convencimento, acordo e adesão**, apresentadas ao longo das seções deste capítulo, assim como nas de **orador e auditório**, abordadas especialmente dos subcapítulos 3.1 ao 3.3.

No sentido amplo da noção *argumentação*, ou seja, de que todo processo comunicativo abrange uma *ideia a defender*, a argumentação estaria em todos os lugares, incluindo aí os mais variados contextos privados de uso da palavra verbal. Porém, como na Retórica Clássica, que se interessa pela expressão oral pública e mais do que isso pela formação de uma *técnica no uso público da palavra*, trabalha-se na tese com um tipo de argumentação que pode ser classificado plenamente como público, pois minha preocupação é a instituição de uma *técnica no emprego público da palavra cantada*. Patrick Charaudeau afirma que devem ser distinguidos dois usos do termo argumentação. O primeiro que a considera como a *expressão de um ponto de vista* e o segundo que a vê como um *modo específico de organização de um discurso* (In: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 52-57). E é esse último sentido que persigo na tese na análise do discurso verbomusical do Brasil.

Sustento nesta pesquisa que a música popular brasileira pode ser analisada em sua dimensão retórica, consequentemente argumentativa e discursiva. Em sendo assim, o discurso verbomusical brasileiro seria oriundo de uma comunidade discursiva/argumentativa (MOSCA, 2004b, p. 06), formada por compositores, letristas, melodistas, intérpretes, instrumentistas, empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais, ouvintes e fãs, todos *fazedores, comentadores, divulgadores, apreciadores e consumidores da canção*, gênero discursivo fruto da prática discursiva Música Popular Brasileira. Essa será tomada aqui enquanto *discurso persuasivo*, pois está destinada a agir sobre outros, agradando, seduzindo e convencendo ouvintes e outros cancionistas.

Para verificar os modos de organização do discurso verbomusical brasileiro enquanto sistema retórico, apoio-me na contribuição da Retórica Clássica (Aristóteles, dentre outros gregos, e romanos) no que concerne às partes da organização retórica (*inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*), às funções do discurso retórico (*docere, movere e delectare*) e à interação entre os elementos *ethos, pathos e logos*. Para mostrar em linhas gerais essa retoricidade da música, estabeleço como parâmetro a elaboração da canção como objeto retórico prototípico que representa de forma emblemática a retórica do discurso verbomusical brasileiro⁴⁵ materializada em seu principal enunciado: a canção, o gênero por excelência desse discurso, pois o cancionista orador, por meio da obra, apresenta-se ao seu público-auditório usando a canção como principal mediadora. A constituição desse gênero permite, assim, com exatidão, a visualização de todas as dimensões de uma organização retórica.

⁴⁵ Outras análises de exemplares de canções da música brasileira segundo preceitos da Retórica podem ser encontradas no livro *As mulheres que a gente canta - MPB e retórica*, organizado por Azevedo e Ferreira (2000). A obra traz uma série de artigos com comentários de músicas de diversos gêneros.

Segundo o sistema retórico clássico de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, a produção de um discurso argumentativo pode ser dividida em cinco partes, correspondendo cada uma delas às cinco fases pelas quais passaria o sujeito que produz um discurso: a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, a *actio* e a *memoria*. Consideremos inicialmente as quatro primeiras delas, de base grega.

A *inventio* (do grego *heuresis*) equivale à busca inicial pelo orador de argumentos, de temas e dos mais diversos meios de persuasão e procedimentos retóricos que serão explorados em seu discurso. Nesse momento, a pergunta que rege o orador é: *o que eu devo expressar?* No caso da canção, esses temas são dos mais variados tipos pela própria natureza do gênero textual canção, que possibilita ao orador investir em um número praticamente ilimitado de temas ou de *cenografias*, para usar a noção postulada por Maingueneau. E assim surgem canções que falam de amor, de encontros e desencontros, de dores, de paz, do Brasil, de filhos, de mulheres e por aí sucessivamente. *Inventio* nesse caso não tem necessariamente relação direta com a palavra em língua portuguesa “invenção”, no sentido de uma descoberta singular, pois o orador “inventa” a partir de um repertório fornecido pela própria cultura e essa invenção será mais ou menos ligada a uma criatividade a depender de uma série de coerções do seu próprio posicionamento na música. Certamente, é unanimemente aceito pelos críticos que as “invenções” do compositor Chico Buarque de Hollanda, por exemplo, são mais criativas que as invenções de compositores de gêneros extremamente populares, como o *funk* ou o *axé-music*. Mesmo assim, todos os compositores que produzem canções passam pelo mesmo processo de procura de material a ser trabalhado nas fases seguintes da feitura de uma canção, o que quer dizer que todos eles “inventam”.

A *dispositio* (em grego, *taxis*), passada a fase de *inventio*, corresponde ao momento de ordenação desses argumentos e elementos discursivos encontrados. Nessa fase, a pergunta feita pelo orador passa a ser: *como organizar o que eu devo expressar?* Pensando no funcionamento do discurso enquanto *cena de enunciação*, na *dispositio* o orador compositor, depois de encontrar o tema a ser trabalhado, perguntar-se-á sobre qual cenografia será mais adequada a ele. O tema da separação matrimonial, por exemplo, pode ser contado ao auditório com a *cenografia da separação* por morte de um dos cônjuges, traição, mudança de país etc.

Essas duas primeiras etapas do sistema retórico podem ser vistas como as fases elementares da organização do discurso. São elas que dão o alicerce para o discurso que surgirá a seguir.

A *elocutio* (*lexis* em grego) corresponde no sistema clássico não à elocução no sentido oral que hoje poder-se-ia pressupor, mas à redação escrita do discurso a partir do encontro e

da ordenação dos argumentos realizados na *inventio* e na *dispositio*, respectivamente. Nessa etapa, a pergunta feita pelo orador é: *como efetivar no papel o que eu devo expressar?* No processo de produção de uma canção, ela seria, assim, o momento em que o compositor senta e de fato escreve a letra e a imbrica com uma melodia, não necessariamente nessa ordem. Essa fase, para Cícero, na obra *L'orateur* (1964 [46 a.C.], 61), como chamou a atenção Reboul (2004, p. 61), é a fase mais própria ao orador, pois é nela que ele vai de fato usar o poder das palavras para se exprimir enquanto sujeito do discurso. Se antes, tudo era apenas uma ideia na cabeça do cancionista, agora tudo passará de fato a ter uma existência concreta, em palavras e sons no papel/gravador. Com relação à canção, a fase da *elocutio* pode se dar tanto com a produção inicial da letra ou da melodia separadamente, como das duas semioses em conjunto, segundo se comprova nas mais diversas gêneses de produção dos cancionistas. Mas seja começando pela letra, seja pela melodia, cada uma dessas instâncias vai pressupor obrigatoriamente a outra, por uma imposição mesma do gênero de discurso canção.

A *actio* (da forma grega *hypocrisis*) corresponde ao momento efetivo de proferição de um discurso, cujas palavras saem do papel (e os sons do gravador, na canção) e são apresentadas ao auditório real. É nessa fase que entram todos os investimentos no uso da voz e do corpo, e, em se tratando de música cantada, a *actio* é o momento em que a música ganha de fato vida, pois é aqui que são mobilizadas todas as possibilidades de interpretação dadas pelo orador intérprete ao julgamento do público. Nessa fase, a pergunta feita pelo orador muda de foco, saindo do seu processo individual de composição discursiva e passando diretamente para as reações do público. Ele então se questiona: *como o público reagirá ao que eu estou expressando?*

Além dos quatro estágios estabelecidos por Aristóteles, no período romano foi acrescentada mais uma fase ao sistema do filósofo, qual seja a da *memoria* (em grego *mneme*), que correspondia para os latinos à arte de memorizar o discurso. Nessa fase, a indagação postulada pelo orador será: *quais recursos irei utilizar para memorizar meu discurso?* Modernamente, no campo específico da música cantada, como se sabe, os sujeitos que produzem canções dispõem atualmente de uma gama de recursos eletrônicos que contribuem para o caráter mnemônico na feitura de uma canção. É interessante observar que hoje um objeto como um simples gravador acompanha o texto canção e o seu autor desde os primeiros momentos de sua gênese, perpassando, assim, as fases de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*. Além disso, a cada ano surgem invenções tecnológicas no mundo da indústria fonográfica/digital que tornam o processo de memorização na música bem mais complexo. Não demorou nem um século para que se passasse do disco de cera para o de 78 rotações, e

daí o vinil, a fita-cassete, o CD, o DVD, o *pen-drive* e só o futuro nos mostrará o que há de vir.

Vistas de modo geral todas as fases do sistema retórico, concentro-me agora no discurso verbomusical, de modo a ilustrar esses passos de produção de um discurso comentados acima a partir da elaboração de uma canção. O sistema retórico da canção ou o seu processo de produção pode ser observado em quatro etapas, as quais começam com a *composição*, passam pelo *registro* e *execução* e chegam à *veiculação*. Cada uma dessas etapas pode ser relacionada à organização do sistema retórico clássico, como veremos de forma panorâmica a seguir:

- a) Atuam na *composição* (letras, melodias, ritmos, gêneros musicais) *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *memoria*;
- b) Atuam no *registro em estúdio* e na *produção do álbum* (arranjos, instrumentação, material gráfico dos álbuns) *inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *memoria*;
- c) Atuam na *execução ao público* (maneira de cantar, de vestir-se, de movimentar-se em *shows* ou em apresentações públicas) a *actio*;
- d) Atuam na *veiculação* (tipo de suporte e *mídium* - K7, LP, CD, DVD; rádio, TV, Internet) *actio* e *memoria*.

É inevitável chamar a atenção que, para analisar na atualidade a música brasileira, o sistema retórico desde Aristóteles deve passar necessariamente por adaptações e/ou alterações, que intentem dar conta das especificidades do discurso verbomusical. Ao afirmar que existe na música brasileira uma retoricidade, não se quer dizer que as produções musicais busquem seguir um modelo retórico imposto previamente pelas teorias, seja via Aristóteles, Cícero ou Quintiliano, como recomendavam vários tratados⁴⁶ que relacionavam música e retórica, escritos entre os séculos XVI e XVIII⁴⁷, os quais traziam uma série de indicações sobre o modo de produção de uma música. Quando se fala aqui em retoricidade, pensa-se em certo modo de funcionamento desse discurso, como venho destacando em vários momentos deste trabalho. Assim, as teorias são utilizadas na tese como um instrumental para investigação de um discurso dinâmico, o qual não procura “imitar” as teorias, mas que, pelo contrário, as mobiliza.

Na parte analítica da tese, essa relação entre as partes da organização retórica e as etapas de produção do texto canção é apenas pressuposta, mas não necessariamente detalhada

⁴⁶ Muitos desses tratados de retórica musical privilegiam as *figuras* e a *estrutura musical*.

⁴⁷ A esse respeito, ver Cano (2000).

no que concerne ao sistema da Retórica tradicional. Portanto, chamo a atenção para a necessidade em outros trabalhos de uma análise mais aprofundada dessa associação feita aqui.

Além de evidenciar de forma modelar os componentes da organização retórica, a canção também testemunha todas as funções de um discurso persuasivo. É um objeto discursivo que instrui, ensina, informa (*docere*); seu fim maior é mobilizar e comover o ouvinte (*movere*); bem como agradá-lo, distraí-lo, seduzi-lo (*delectare*). De acordo com Aristóteles (1998 [IV a. C.], p. 49), há três espécies de provas utilizadas no processo de persuasão: “umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar”. Nessa tripla relação entre os meios artísticos de persuasão entram em jogo o sujeito cancionista, que empregará via carácter do orador determinado modo de dizer (*ethos*) para atingir necessariamente a uma plateia, cuja emoção deve ser despertada (*pathos*), por meio de argumentos materializados na canção (*logos*).

Em síntese, usando o mesmo raciocínio de Mosca (2008, p. xiii) para o texto poético, crê-se aqui que o discurso verbomusical é argumentativo,

cumprindo a função retórica que lhe compete, em consonância com as funções pretendidas pela atividade retórica: o *docere-movere-delectare*, segundo a qual razão e emoção se mesclam naturalmente, delas resultando o equilíbrio desejado para toda e qualquer atividade humana.

Mosca observa, assim, que na análise da persuasão, é necessário considerar o binômio razão-emoção, pois todos os discursos estão sujeitos a serem afetados por esses dois fatores, desde por exemplo o da conversa cotidiana mais banal chegando até o discurso científico. Do mesmo modo que não se pode dizer definitivamente que há mais emoção em uma conversa entre namorados e mais razão em um artigo científico, não se pode declarar, no caso do discurso verbomusical, que haveria mais razão no momento em que o compositor compõe uma canção e mais emoção no momento em que o ouvinte escuta uma canção romântica, por exemplo. Como bem resume Mosca (*op. cit.*),

é evidente que muitos embates e tensões se dão nessa junção, mas qualquer tentativa de excluir uma ou outra ou de polarizar numa ou noutra resultaria numa atitude reducionista das formas de conhecimento e da própria atividade comunicativa. O aprender (da ordem do saber, do conceptual) e o sentir (do viver, da sensação) virão juntos, num encontro do que é exterior e interior ao indivíduo.

Mais adequado seria, então, analisar em cada canção, em seus variados gêneros musicais, como razão e emoção interagem, tarefa essa que não faz parte dos objetivos específicos desta pesquisa, mas que acredito ser de grande importância, visto que no universo de circulação das canções o que mais se sobressai perante o público é o fator emoção, o que gera uma série de equívocos com relação à produção desse discurso, a qual é associada muitas vezes a uma atividade de “inspiração” do cancionista, colocando-se em primeiro plano o fator emoção e deixando-se de lado quase sempre a presença da razão. Engano basilar que compromete muito da compreensão do funcionamento do discurso verbomusical.

Resumindo o que foi visto na introdução deste capítulo, dentro do contexto da pesquisa analiso o investimento em um posicionamento polêmico como resultado da articulação de estratégias argumentativas no jogo entre *ethos*, *pathos* e *logos*, que inicia com o orador na *inventio* e se presentifica na *memoria* do auditório por meio do *docere*, do *movere* e do *delectare*. Visto que o sujeito do discurso está sempre interessado em firmar uma identidade, a ideia de posicionamento, segundo entendo, perpassaria todas essas dimensões abordadas no sistema da organização retórica tradicional, e se constitui na interação direta entre o sujeito cancionista e o gênero canção.

De acordo com Meyer (2007, p. 25), “a retórica é a negociação da diferença entre os indivíduos sobre uma questão dada”. Portanto, todo discurso retórico envolveria o caráter da diferença. É o que ratifica também Mosca (2008, p. xi), ao declarar que “a argumentação na linguagem caracteriza-se pela existência de diferentes pontos de vista, valores, crenças e objetivos, o que a caracteriza como espaço de conflito e de tensão”. Ao nos voltarmos para essa *arena argumentativa* que coloca a canção no centro do ringue, surge uma pergunta inicial: *quais elementos fundamentais estão envolvidos nos conflitos rhétoriques da música brasileira?*⁴⁸ É o que veremos a seguir.

⁴⁸ Ecoo aqui o título da obra *Figures et conflits rhétoriques*, organizada por Michel Meyer e Alain Lempereur, a partir dos Anais das Jornadas sobre Retórica e Argumentação, realizadas pelo Centre Européen de L’argumentation em 19 e 20 de janeiro de 1990. O livro expõe ao auditório leitor as duas tendências maiores da Retórica, aquela que se concentra nas *figuras* e nas questões do estilo e a outra interessada nas *relações conflituais*. De modo geral, esse compêndio, apesar de por um lado colocar em jogo a questão da unidade da Retórica, como observa Meyer na sua conclusão, institui por outro lado uma Retórica global que pode ser aplicada a diversas esferas e objetos.

3.1 O orador cancionista: o autor-pessoa, o autor-criador / a pessoa, o escritor, o inscridor

Partindo do pressuposto de que “cada discurso define o *estatuto* que o enunciador deve conferir-se e o que deve conferir a seu destinatário para legitimar seu dizer” (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 91), é que me volto para a análise do *sujeito que diz* e do *sujeito para quem se diz* no discurso verbomusical brasileiro. A atividade argumentativa básica coloca em relação um *orador* e um *auditório*: aquele que apresenta a argumentação e aquele para quem a argumentação é dirigida. Vejamos, então, como se dá esse processo elementar de comunicação entre orador e auditório no campo da música brasileira, iniciando pela figura do orador. É o orador⁴⁹, sujeito fonte do discurso, a instância primeira que por meio da linguagem dirige-se a outros sujeitos na tentativa de persuadi-lo e, com esse fim, vai utilizar diversos meios para tentar entrar em contato com seu público. Em qualquer campo discursivo, é ponto pacífico que no instante mesmo em que alguém decide tomar a palavra, esse se constitui como orador. Porém, no campo específico da música brasileira, a instância “orador” deve ser interpretada em uma conjuntura que abrange diversos processos de subjetividade, entendendo “subjetividade” de acordo com a definição de Benveniste como “a capacidade do locutor [ou orador] para se propor como sujeito” (1976, p. 286). Para fazer essa reflexão acerca das variadas dimensões subjetivas no discurso verbomusical, proponho que a noção de “orador” seja colocada ao lado da noção de “autor”, pois como esse discurso é constituído por meio da produção de obras musicais, *apresentar uma argumentação* ou *tomar a palavra* é indissociável do gesto mesmo de elaborar uma obra, que exige inicialmente que o *orador* se posicione enquanto *autor*. Nesse sentido, verifica-se que a noção de “autor” tem um caráter totalmente relacional com a noção de “obra”, ou seja, há autor porque há obra e há obra porque há autor.

Com base nas pesquisas de Mikhail Bakhtin e Dominique Maingueneau, vejamos inicialmente como a noção de autor pode ser entendida para que posteriormente possa ser aplicada na análise de meu objeto discursivo: o posicionamento individual do cancionista Belchior em diálogo com o posicionamento de outros cancionistas.

Para a análise do discurso verbomusical brasileiro e do *corpus*, adoto neste trabalho a proposta da análise do discurso literário empreendida por Maingueneau (2006d)⁵⁰, considerando-a como uma *teoria geral dos campos, dos discursos e das atividades estéticas*.

⁴⁹ Os estudos de Cícero (1964 [46 a.C.] e 1967 [55 a.C.]) são aclaradores para a compreensão da natureza de um orador.

⁵⁰ Todas as citações de Maingueneau neste subcapítulo são retiradas da obra *Discurso literário*.

Busco seguir o mesmo percurso de Maingueneau em sua pesquisa, qual seja o de analisar principalmente as condições de emergência das obras e o seu ambiente de criação. Junto às ideias do pesquisador francês, acredito que, na análise da música brasileira, se faça necessária a presença das pesquisas de Bakhtin, de fundamental importância para o estudo das artes e, em especial, para a canção popular, pois ele nos traz de volta a estética do próprio processo criativo, a atividade do artista e do autor que cria⁵¹. Esforço-me por fazer uma articulação harmônica entre Bakhtin e Maingueneau⁵², pensando ser plenamente possível, pois tanto na teoria do pesquisador russo, quanto no quadro da AD orientada por Maingueneau, o fundamental é estudar a relação entre o texto e o lugar social⁵³.

Entendo retórica como ato de criação; e quando se fala em criação e em obra, necessariamente deve-se recorrer à noção de autoria. Ao abordar esse conceito na tese, parto do pressuposto de que a autoria deve ser analisada por meio da imbricação com a noção “obra”, em três sentidos:

- a) Ligada à consciência criadora que unifica a obra, pois essa é resultado de um gesto de produção singular, seja individual ou em grupo;
- b) Relacionada ao ato social de instituição de uma obra, visto que por trás de um autor sempre existe uma responsabilidade moral pela produção de determinada obra;
- c) Implicada obrigatoriamente ao fato de que há um conjunto de textos, pois o interesse da tese é analisar a produção musical de cancionistas brasileiros em uma dada temporalidade.

Assim, busco compreender as variadas instâncias que entram em jogo em uma criação autoral. Sem discutir desde já os diferentes sentidos dados ao conceito **autor**, para a reflexão acerca das instâncias autorais na constituição do discurso verbomusical, apoio-me no que Bakhtin e Maingueneau nos ensinam. Como já é sabido, o sujeito por si só não é nem dono de seu discurso e nem de um lugar determinado para si. A instituição de uma obra seria, então, uma forma de garantir essas duas condições paratópicas. E para que esta exista, primeiro deve surgir o autor.

⁵¹ Algumas preocupações importantes de Bakhtin a esse respeito podem ser encontradas no texto “O autor e o herói na atividade estética” (1920-1930), publicado em *Estética da criação verbal* e ainda no texto de 1924, traduzido do russo para o espanhol por Tatiana Bubnova, “Autor y héroe en la actividad estética”; e no artigo de Volochinov “Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica)”, de 1926, cuja tradução para uso didático de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, apesar de não publicada por nenhuma editora, tem certa circulação entre os pesquisadores.

⁵² A esse respeito, consultar o artigo “Diálogos entre Maingueneau e o círculo de Bakhtin” de Grillo e Veloso (2007, p. 229-250).

⁵³ O próprio Maingueneau, falando sobre essa articulação, chegou a declarar ser “um discípulo de Bakhtin”.

Assim como em Bakhtin, para quem o conceito de *autor* tem significativa importância, considero o autor-criador (o cancionista) como a instância suprema e última que dá uma formatação à obra. O *autor-criador*, que emerge da própria obra, distingue-se do *autor-pessoa* ou do *autor-homem*, o elemento do acontecimento ético e social da vida, o sujeito empírico. Enquanto o autor-criador é “componente da obra”, o autor-pessoa ou autor-homem é “componente da vida” (BAKHTIN, 1997b [1920-1930], p. 31).

Na *arquitetônica* teórica do Círculo, interessa a *posição axiológica* do autor-criador, do sujeito que cria, ou seja, o modo como essa instância discursiva enforma o mundo por meio de um *excedente de visão*, que conta com uma *responsividade* do público que recepcionará a obra. No momento de criação da obra, a visão de mundo do autor relacionada com o ato de *empatia* (identificação; olhar com os olhos *do outro*: princípio de conteúdo-forma que sedimenta a relação do autor-contemplador com o objeto em geral e com o personagem em particular) é que torna possível a elaboração de um material (BAKHTIN, 1997b [1920-1930], p. 31 e 218). Esclareço assim que, na análise do posicionamento de Belchior, o que interessa principalmente é a maneira como o autor-criador utiliza as formas da língua e da linguagem musical para representar/constituir o homem e o mundo. Mas, como veremos logo mais em Maingueneau (2006d), a atuação da *pessoa* na autoria não pode ser desprezada, relação que também foi observada por Bakhtin, como fica patente no trecho a seguir:

O autor de uma obra está presente somente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo, e menos ainda no conteúdo da obra, se este estiver isolado do todo. O autor se encontra no momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem, e percebemos-lhe a presença acima de tudo na forma. A crítica costuma procurar o autor no conteúdo separado do todo; conteúdo que é associado naturalmente ao *autor, homem de um tempo definido, de uma biografia definida e de uma visão do mundo definida (a imagem do autor fica confundida com a imagem do homem real)*. O autor, em pessoa, não pode tornar-se uma imagem, pois é o criador das imagens e do sistema de imagens da obra. E por esta razão que a chamada imagem do autor não pode ser uma das imagens da obra (uma imagem muito especial, é verdade). Não é raro que o pintor se represente no quadro (num canto deste), mas ele também faz seu autorretrato. Ora, no autorretrato, não vemos o autor como tal (não se pode vê-lo), assim como não o vemos noutra obra do autor. E nos melhores quadros do artista que a imagem do autor melhor se revela. O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é criador. Trata-se da *natura naturans*, e não da *natura naturata*. Vemos o criador apenas em sua criação, jamais fora desta criação. (BAKHTIN, 1997b [1920-1930], p. 403, com destaques de minha responsabilidade)

No texto “Subjetivação, espaço canônico e espaço associado”, Maingueneau (2006d, p. 134-137), afirmando a complexidade dos processos de subjetivação que atuam na criação literária, afirma que independentemente do modo de se considerar as formas de subjetivação do discurso literário (e, conseqüentemente, do discurso verbomusical), o sujeito biográfico não pode ser justaposto ao sujeito enunciador como “duas entidades sem comunicação” (*op. cit.*, p. 136). A partir daí, o teórico francês postula uma interação entre não somente duas, mas entre três instâncias distintas: a *pessoa*, o *escritor* e o *inscritor*.

A denominação “a pessoa” refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. O “escritor” [ou compositor, se pensarmos no campo da música] designa o ator que define uma trajetória na instituição literária [ou verbomusical]. Quanto ao neologismo “inscritor”, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena de fala implicada pelo texto ((...) [a] “cenografia”) [ou seja, é o sujeito do enunciado, equivalente ao enunciador que inscreve] e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista [a própria canção ou o gênero musical]. (MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 136)

Dizendo de outro modo, enquanto a instância *inscritor* está no nível do texto, a instância *pessoa* concentra-se no nível do mundo; já a instância *escritor* [compositor] corresponde a um determinado papel em um campo discursivo. A reflexão de Maingueneau exterioriza de forma clara no mínimo dois caminhos complementares: o fato de que *por trás do texto há uma pessoa*, e a evidência de que *entre a inscrição e a pessoa, há o escritor [compositor]*. É na interação entre essas três dimensões que se constituiria o papel do autor.

O analista do discurso destaca que não existe uma sequência nem cronológica nem de estratos entre essas instâncias, sendo cada uma delas atravessada pelas outras. Assim, “não há em primeiro lugar ‘a pessoa’, passível de uma biografia, em seguida, ‘o escritor’ [o compositor], ator do espaço literário [verbo musical], e depois ‘o inscritor’, sujeito da enunciação” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 136). No entanto, Maingueneau salienta que a análise discursiva é forçada muitas vezes a considerar apenas uma dessas instâncias de cada vez, o que não faz de nenhum modo que qualquer uma seja tida como “fundamento ou pivô”. Para mostrar visualmente essa relação, o autor propõe então que essas três instâncias sejam postas numa estrutura de nó borromeu, em que os três anéis estão entrelaçados, de forma que o rompimento de um deles ocasiona que os outros dois também se separem, como vemos no esquema a seguir.

Esquema 1 - Interação entre as instâncias *pessoa*, *escritor* e *inscritor*, segundo Maingueneau (2006d)

Fonte: Ilustração feita pela pesquisadora

O analista de discurso resume a interação necessária entre essas instâncias de forma lapidar:

Não se pode isolar ou reduzir nenhuma dessas instâncias às outras; sua separação é a condição do desencadeamento do processo de criação. Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor [compositor] que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor [compositor] que vivem; através do escritor [compositor] é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário [verbomusical]. Se desfizemos sua junção, cada anel revela ser aquilo por meio de que os outros se sustentam: como viver se não se vive da maneira que convém para ser um dado escritor [compositor] que vai ser o inscritor de uma determinada obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário [verbomusical] se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário [verbomusical] e um certo modo de presença/ausência na sociedade [o que caracteriza a paratopia]. (MAINGUENEAU, 2006d, p. 137)

A figura sugerida por Maingueneau é bastante interessante, pois nos permite constatar visualmente como a noção de autor está submetida por seu caráter de ser uma “fronteira”.

Comparando as propostas de Bakhtin e a de Maingueneau, apesar de Bakhtin não fazer uma classificação triádica para o entendimento da autoria, parece-me que o sentido dado pelo russo ao “escritor” é mais ou menos equivalente ao que diz Maingueneau, como se pode pressupor por exemplo nos seguintes trechos, cujas partes que apontam esse aspecto comentado estão destacadas a seguir.

Todos os grandes escritores participam de tal diálogo; participam com sua obra como uma das partes deste diálogo; eles mesmos não criam romances

polifônicos. Suas réplicas neste diálogo têm uma forma monológica, cada um deles tem um mundo próprio, os outros participantes do diálogo, com seus mundos pessoais, ficam fora da obra. Cada qual se mostra com seu mundo pessoal e com sua palavra pessoal, direta. Mas *o prosador*, e em particular *o romancista*, esbarra no problema da palavra pessoal. Esta palavra não pode ser simplesmente sua própria palavra (vinda do eu). *Palavra do poeta, do profeta, do chefe, do cientista, e palavra do escritor*. (p. 392 e 393)

(...)

Influência da realidade extratextual sobre a formação da visão artística e sobre o *pensamento artístico do escritor (e do artista em geral no campo da cultura)*. (p. 405)

(BAKHTIN, 1997b [1920-1930], com destaques de minha responsabilidade)

Assim considerando, a instância “escritor” pode ser lida como ponto comum nas duas teorias, já pressuposta na proposição diádica do filósofo russo e efetivamente expressa na postulação triádica do pesquisador francês.

Para ilustrar a proposta do analista do discurso desenvolvida nos anos 2000, recupero o conto “Borges y yo”, do livro *El hacedor*, publicado em 1960⁵⁴, texto emblemático na explicitação da teoria de Maingueneau. Vejamos:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramitar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con el infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.⁵⁵ (BORGES, 1996, p. 186)

⁵⁴ O livro *El hacedor* foi publicado no volume II das *Obras completas* de Borges, de 1996, fonte consultada na tese.

⁵⁵ A citação dos exemplares literários (contos, poemas...) fora do corpo do texto segue a mesma formatação das letras de canções. Confrontar explicação desse critério no capítulo de *metodologia*.

Fazendo uma breve análise do conto de Borges, vemos que o texto é narrado pela “pessoa”, o “eu” que *caminha por Buenos Aires e se demora mecanicamente para olhar o arco de um vestíbulo e o portão com grades, que aprecia os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o sabor do café e a prosa de Stevenson*. No entanto, o texto começa, do ponto de vista da “pessoa”, explicitando o “escritor” Borges, aquele “a quem sucedem as coisas”, que *manda notícias pelos correios e que tem seu nome publicado em listas de professores ou nos dicionários biográficos*.

O conto narra sobretudo a relação não hostil entre as instâncias “pessoa” e “escritor”. Se o “escritor” Borges compartilha algumas preferências com a “pessoa”, o primeiro o faz de forma vaidosa e cenográfica, com “atributos de um ator”, e daí a tendência em “falsear e magnificar” a realidade; ação que faz com que a “pessoa” não se reconheça nos livros do “escritor” Borges. Se a “pessoa” “vive e se deixa viver”, é para que o “escritor” Borges “possa tramar sua literatura”, e é essa literatura que justifica a existência da “pessoa”. Apesar de a obra do “escritor” conseguir se tornar válida, suas páginas não podem salvar a “pessoa”, pois esta está destinada a acabar definitivamente, e só algum instante dela poderá sobreviver na obra do “escritor”. Resta então à “pessoa” ceder tudo ao “escritor”, pois é unicamente neste que a pessoa permanecerá. E por mais que a “pessoa” tente se livrar do “escritor” Borges, este já possui os elementos que a própria “pessoa” os deu. Ao final, o narrador do conto, ao se perguntar “Não sei qual dos dois escreve esta página”, aponta para a terceira instância no ato da autoria: a do “inscritor”, aquele “eu” que de fato aparece na escritura realizada pelo escritor/pela pessoa.

Se fizer uma correspondência com a proposta de Maingueneau e o *corpus* analisado na tese, o equivalente no discurso verbomusical, de acordo com o que já venho apontando ao longo desta seção, pode ser, em resumo, assim descrito: a PESSOA, o COMPOSITOR e o INSCRITOR, onde o cancionista atua como papel correspondente ao de Autor, com maiúscula, segundo entende Maingueneau, aquele que “confere uma unidade imaginária a um criador” (2006d, p. 138).

Como vimos na seção referente ao estabelecimento de uma cena enunciativa no processo discursivo, meu interesse nesta pesquisa é analisar a situação de enunciação da música brasileira sob dois focos que se imbricam:

a) O primeiro abrange a *situação de enunciação do discurso verbomusical*, que se refere à cena englobante propriamente dita;

b) O segundo abrange a *situação de enunciação do gênero canção*, que engloba a cena genérica e a cenografia.

Ao empreender uma reflexão que envolva a interação entre as instâncias *cena englobante, cena genérica, cenografia e pessoa, compositor e inscridor*, têm-se o seguinte:

a) Com relação à cena englobante, ela abrange, segundo entendo, a interação entre as três instâncias, pois a “pessoa”, o “compositor” e o “inscridor”, a partir do momento em que tomam a palavra, não se podem apartar dos variados tipos de discurso;

b) No que se refere à *cena genérica*, nesta, a instância *compositor* atua de forma mais patente, pois é esse quem lida diretamente com as formas textuais pelo seu poder de dar acabamento ao texto, fazendo determinadas escolhas;

c) No que diz respeito à *cenografia*, a instância mais fortemente marcada aqui, sem nenhuma dúvida, é a do *inscridor*.

Depois de destacar a importância da “pessoa” na produção de um discurso, é preciso chamar a atenção para o fato de que não realizei na tese a análise do posicionamento de Belchior (nem dos cancionistas com os quais ele polemiza) necessariamente a partir de sua biografia, pois inserir a instância “a pessoa” na análise das obras cancionais não implica de nenhum modo fazer uma análise biográfica dos cancionistas, mas investigar como o *elemento da vida e do homem* se imbrica à gênese das obras. Portanto, considero esses compositores como instâncias enunciativas, lembrando Benveniste no texto “Da subjetividade na linguagem”⁵⁶, ao declarar que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE, 1976, p. 286, com destaques do autor).

Seguindo a noção bakhtiniana de *autor-criador*⁵⁷ vista acima, julgo ser o autor não um indivíduo histórico propriamente, mas principalmente uma função enunciativa de unidade dos sentidos. Por outro lado, pensando na relação proposta por Maingueneau (2006d) entre a *pessoa, o escritor e o inscridor*, reconheço os entrelaçamentos entre essas dimensões.

Assumindo a relação entre a *pessoa, o compositor e o inscridor*, na análise do discurso verbomusical, surge um outro problema. Como incorporar nesse sistema os papéis de letrista,

⁵⁶ Publicado no *Journal de psychologie*, Paris, PUF, jul.-set. 1958.

⁵⁷ Semelhante à noção de *princípio de autoria*, elaborada por Foucault (2002 [1969]; 2003 [1971]). Para o teórico, o autor é o *princípio de agrupamento do discurso* (o que o torna responsável pelo texto que produz), a unidade e a origem de suas significações.

melodista, intérprete e instrumentista? Na instância compositor, produtor por excelência do discurso verbomusical, pode-se muito bem integrar os letristas e os melodistas, pois é exatamente a junção das duas práticas realizadas por esses sujeitos que origina uma canção. Mas onde enquadrar os intérpretes e os instrumentistas, posto que esses são tidos de modo geral como *gerenciadores* do discurso, em oposição aos *produtores*⁵⁸. É o que veremos, então, no subcapítulo 3.3, referente à *autoria, coautoria, audiência e coaudiência na canção*, que apresenta uma sugestão de análise na tentativa de resolução desse problema. Mostrando uma outra organização discursiva, comentarei mais à frente que, em se tratando de discurso verbomusical, o papel de orador cancionista ou de autor é normalmente compartilhado entre diversas instâncias autorais, processo que abrange uma *mise en scène* no espaço da música, cuja prática é construída e compartilhada por diversas instâncias, quais sejam a do compositor, a do letrista, a do melodista, a do instrumentista e a do intérprete, mas também a do enunciador e locutor.

3.2 Tipos de auditório: entre o particular e o universal

Feitas as considerações sobre o que entenderei por orador no âmbito da tese, abordarei agora o segundo elemento fundamental da prática argumentativa, qual seja, o *auditório*. É evidente que o auditório é essencial na produção de todo e qualquer discurso, seja ele oral, escrito, visual ou musical. Essa existência e importância obrigatórias do auditório no discurso persuasivo, fazendo parte da própria natureza de um discurso retórico, é fortemente salientada pelos autores do *Tratado da argumentação* e ao longo de todas as obras individuais de Perelman, como podemos ler na seguinte afirmação: “Com efeito, como a argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 21). Isso significa que o ato de argumentar é produzido única e exclusivamente para um ouvinte, um auditório que será influenciado por esse ato. Mesmo em uma *deliberação íntima*, que corresponde a um tipo de mediação do sujeito consigo mesmo (*op. cit.*, p. 45), o ouvinte estará sempre presente, pois nesse caso o sujeito que “fala” só será “ouvido” a partir do momento em que se dividir em duas posições: a de orador e a de auditório de seu próprio discurso.

⁵⁸ Voltarei a essa distinção entre sujeitos *produtores* e sujeitos *gerenciadores* do discurso no capítulo 3.5 de *considerações sobre o discurso verbomusical*.

No âmbito da Retórica, Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 22) definem o *auditório* como o “conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação. Cada orador pensa, de uma forma mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir e que constituem o auditório ao qual se dirigem seus discursos”. Constrói-se, portanto, tacitamente, a ideia de que o público vai apreender o sentido do texto/discurso, o qual nada mais é do que uma construção que os sujeitos fazem a partir da sua posição (a de orador) e da posição do outro (a de auditório). A preocupação com os destinatários pode ser, ainda, avaliada como o principal motor que dá dinamicidade aos discursos, pois é ela que faz com que o orador posicione-se em um movimento constante de adaptação aos diversos auditórios nos mais variados contextos possíveis.

Neste momento, pode-se trazer para o diálogo a reflexão do crítico de arte e musicólogo brasileiro Mário de Andrade (1972, p. 14), para quem a música caracteriza-se por uma espécie de “violenta força dinamogênica sobre o *indivíduo* e as *multidões*”⁵⁹. Essas duas classificações de movimentação do homem no mundo enquanto “pessoa” e enquanto “grupo” referem-se exatamente aos dois tipos de público estudados por Perelman e Olbrechts-Tyteca: o *auditório particular* e o *auditório universal*.

O primeiro, o *auditório particular*, é formado por um único indivíduo, o interlocutor específico a quem se dirige, ou por um grupo de pessoas que compartilhem valores e práticas comuns. Já o *auditório universal* é composto pela totalidade de pessoas do mundo, ou “pelo menos por todos os homens adultos e normais”. Os autores falam também de um terceiro grupo, uma espécie de subdivisão do auditório particular, constituído pelo próprio sujeito orador, ao deliberar as motivações de seus atos, como já foi mencionado acima (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 33 e 34). Para Perelman e Olbrechts-Tyteca, a existência de um auditório universal é primordial, na medida em que o discurso dirigido a ele tem o caráter de um discurso lógico e o “privilégio filosófico confiado à razão” (*op. cit.*, p. 34). Nesse sentido, em comparação com o auditório particular, o auditório universal, mesmo que tenha uma existência utópica, visto que é impossível argumentar para toda a humanidade e persuadi-la, serviria de “norma de uma argumentação objetiva”, pois “o parceiro do diálogo e o indivíduo que delibera consigo mesmo [ou seja, os dois tipos de auditórios particulares] não são mais que encarnações sempre precárias”, como observam Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 34). Mas a esse respeito, os autores do *Tratado* ponderam:

⁵⁹ Destaques meus.

As concepções que os homens criaram no curso da história dos “fatos objetivos” ou das “verdades evidentes” variaram o bastante para que nos mostremos desconfiados a esse respeito. Em vez de se crer na existência de um auditório universal, análogo ao espírito divino que tem de dar seu consentimento à “verdade”, poder-se-ia, com mais razão, caracterizar cada orador pela imagem que ele próprio forma do auditório universal que busca conquistar para suas opiniões. (*op. cit.*, p. 37)

Logo, o auditório universal não seria dado previamente pela cultura e fixo para todas as sociedades, mas, ao contrário, formado por tudo aquilo que o orador conhece de seus semelhantes. Esse conhecimento prévio aí é necessário para que o orador ultrapasse as possíveis oposições existentes entre os seus valores e aqueles do auditório universal. Perelman e Olbrechts-Tyteca atentam ainda que “cada cultura, e o estudo dessas variações seria muito instrutivo, pois nos faria conhecer o que os homens consideraram, no decorrer da história, *real, verdadeiro e objetivamente válido*” (*op. cit.*, com destaques dos autores).

Nesse cenário, a afirmação dos autores em relação ao auditório particular – de que “o indivíduo escolhido para encarnar o auditório particular a que se dirige o orador revela, de um lado, a ideia que ele se faz desse auditório, de outro, as metas que espera atingir” (*op. cit.*, p. 44) – seria igualmente válida para o auditório universal, considerando que a abordagem do orador diante do auditório sempre levará em conta esses dois aspectos a partir de sua posição axiológica: a) A imagem feita pelo orador de seu auditório; e b) Os objetivos que o orador deseja alcançar.

Além da presença incontestável do auditório, Mosca observa que “a argumentação “pressupõe a tentativa de um falante para modificar o outro a quem se dirige e de fazê-lo aderir à sua proposta, enfim, a seu modo de ver e entender o mundo, as pessoas, as coisas” (2008, p. xi). Portanto, a argumentação deve ser analisada, considerando-se um processo de *intersubjetividade* entre o orador e o seu auditório, entendendo o termo “intersubjetivo” como se referindo “às relações entre os vários sujeitos humanos”⁶⁰. É nessa perspectiva que analiso na tese a canção brasileira como objeto mediador entre o orador cancionista e o seu auditório ouvinte. Nesta pesquisa, dou ênfase ao discurso polêmico devido ao fato de que Belchior assume (*investe em*) um posicionamento polêmico em suas composições. Assim, a persuasão no discurso do artista cearense, ou seja, a ação de suas palavras sobre o auditório dá-se, portanto, pelo investimento na polêmica. Desse modo, é por meio desse gesto que o cancionista agrada, seduz e convence os ouvintes e outros cancionistas. Mas como analisar os diversos grupos de ouvintes da música brasileira em geral e do discurso polêmico tratado

⁶⁰ Acepção 2 da palavra de acordo com Houaiss.

aqui? A partir dessa questão maior sobre o papel do auditório no discurso verbomusical polêmico, pode-se segmentá-la em duas questões mais específicas:

a) Se para Aristóteles, na Retórica antiga, havia no mínimo “três espécies de auditório” (*Retórica*, 1358a e 1358b)⁶¹, quantos e quais são os auditórios constituintes do discurso moderno da canção brasileira?

b) Como considerar os diversos auditórios envolvidos nas relações polêmicas?

Para dar conta dessas indagações, proponho que o *auditório global* do discurso verbomusical, ou seja, o grupo formado por *todos os ouvintes que o orador cancionista deseja atingir ou efetivamente atinge com sua argumentação*, seja dividido em três grupos determinados:

a) Chamarei aqui de *auditório particular* os ouvintes que aderem ao discurso de um compositor ou gênero musical específicos. No discurso polêmico, o auditório particular de um orador tenderá a assumir as críticas feitas por ele a outros cancionistas;

b) Por *auditório universal* entenderei o conjunto de todos os ouvintes que consomem o discurso verbomusical brasileiro, independentemente de serem admiradores de um cancionista ou gênero musical específicos, mas que virtualmente podem ser persuadidos por eles. Esse tipo de ouvinte tenderá a não entrar na disputa colocada por um cancionista em oposição ao posicionamento de outro;

c) Há ainda um terceiro grupo de ouvintes, constituído pelos outros cancionistas que aderem ao discurso de um compositor ou gênero musical específicos ou que são atacados por ele. A esse grupo, nomearei na tese de *auditório singular do orador*. No discurso polêmico, o orador que ataca um cancionista, reporta-se ao mesmo tempo a outros cancionistas que irão apoiá-lo na sua crítica.

Seja o público homogêneo ou heterogêneo, seja o auditório particular ou universal, o ponto de partida e desenvolvimento de uma argumentação sempre busca a adesão do auditório, o que possibilitará um *acordo* (conceito desenvolvido na teoria de Perelman) entre aquele que apresenta a argumentação e aqueles a quem ela se dirige. A noção de *auditório particular* e *universal* pressupõe necessariamente que orador e auditório (com)partilhem

⁶¹ “As espécies de retórica são três em número; pois outras tantas são as classes de ouvintes dos discursos. Com efeito, o discurso comporta três elementos: o orador, o assunto de que se fala, e o ouvinte; e o fim do discurso refere-se a este último, isto é, ao ouvinte” (ARISTÓTELES, 1998 [IV a. C.], p. 56).

pontos comuns, por meio de um acordo, prévio ou não, de uma sintonia entre os dois sujeitos, ou por um processo de empatia ou gerado pela persuasão do discurso do orador.

No caso do discurso verbomusical, esses pontos compartilhados envolvem diversas práticas sociais, que na tese serão associadas à noção de *gestos retóricos* (conceito que será especificado no subcapítulo 3.5 de *considerações sobre o discurso verbomusical*), dentre as quais a disposição pelo ouvinte de escutar o cantor é o primeiro passo (gesto) fundamental, que pode ou não estar associado a outros, como comprar discos, assistir a *shows*, participar de fã-clubes etc. No entanto, é preciso chamar a atenção para o fato de que alguns desses gestos específicos fazem com que o sujeito ouvinte componha ora o auditório particular do artista, ora o seu auditório universal. Por exemplo, o gesto de participar do fã-clubes do artista cancionista faz automaticamente com que o ouvinte faça parte da categoria de auditório particular. Por outro lado, o gesto de apenas escutar músicas torna o ouvinte um membro do auditório universal do conjunto de artistas. Nessa diversidade de destinatários, que reúne “pessoas diferenciadas pelo caráter, vínculos ou funções”, Perelman e Olbrechts-Tyteca assinalam que é exatamente “a arte de levar em conta, na argumentação, esse auditório heterogêneo que caracteriza o grande orador” (*op. cit.*, p. 24). Meu intento na análise é portanto verificar como o cancionista Belchior lida com essas três representações de auditório.

Em síntese, o processo retórico-discursivo do acordo envolve necessariamente um consentimento tácito do interlocutor em direção ao orador, em consonância com os seus valores, crenças e expectativas prévias. Isso significa que no movimento de chegada ao acordo e à negociação, a argumentação entre orador e auditório deve ser colaborativa.

É certo que num movimento discursivo que envolve *aproximação e distanciamento*, nem sempre a chegada a esse acordo acontece de modo harmônico e colaborativo; sobretudo quando existem opiniões diferentes, visto que o ato de argumentar, ou seja, de “fornecer argumentos” (PERELMAN, 1987, p. 234) envolve a mobilização de “razões a favor ou contra uma determinada tese” (*op. cit.*). Considerando que no ato de falar o sujeito experimenta negociar sua própria voz, em interação com a voz dos outros, em assim sendo o processo da chegada ao acordo envolve uma negociação permanente e por isso devem ser analisados em um discurso polêmico os possíveis fenômenos de negociação. Neste ponto, trago mais uma questão a ser pensada na tese: quais os objetos de acordo e de negociação no discurso verbomusical? Esse é outro aspecto que pretendo investigar ao longo do capítulo de análise. Segundo afirma Mosca (2004b, p. 05), “a argumentação deve ser considerada uma forma particular de interação, em que se confrontam pontos de vista diferentes para se chegar a uma nova construção”. Com isso posto, vê-se que no instante mesmo em que surge um conflito,

também surge a necessidade de argumentar, de persuadir e de convencer. Nesse contexto, a partir do momento em que surge a opinião divergente, cria-se um ambiente de *tensão*. Entretanto (e o que só aparentemente é paradoxal), no movimento argumentativo, o próximo passo da argumentação tende ao *acordo*. Nessa etapa, como nos ensina Meyer (2007), a distância natural que existe entre os sujeitos passaria por um processo de “negociação da diminuição”. E pensando por esses termos, a área de estudos da Retórica e da Argumentação deve muito de sua existência aos estudos sobre os conflitos e os processos de negociação, segundo assevera Mosca. De acordo com a autora,

por este prisma, pode-se melhor compreender o que é da ordem do crer, da adesão, das preferências, de onde advêm o respeito ao outro, à diferença, e a possibilidade de relações intersubjetivas mais amistosas e cordiais. Em tudo isto, cabe ao *sentido*, à *significação*, de modo mais amplo, o papel fundamental que integra, por sua vez, a comunicação que se dá entre as partes envolvidas, de onde a tão importante noção de acordo, como ponto de partida de toda e qualquer argumentação. (Mosca, 2008, p. xiii, com destaques da autora)

Em síntese, na *narrativa polêmica*, como veremos no próximo capítulo sobre o *discurso polêmico*, existe necessariamente a presença de dois movimentos retórico-discursivos: em um primeiro instante, dá-se o estabelecimento do discurso polêmico; e em uma segunda fase, há a tendência à instalação de um discurso contratual, ligado ao acordo.

Em suma, o objetivo da tese é investigar também se, na sua relação polêmica com os outros compositores, especialmente Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, Belchior utiliza ou não estratégias de negociação para amenizar os possíveis conflitos, tanto diante dos cancionistas (os atingidos e os não atingidos), quanto perante o público. Legitimando a afirmação de Wisnik de que a música “é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (1999, p. 28), procuro observar na análise das canções de Belchior esses dois movimentos: o da adesão às suas propostas e o da possível recusa, pelos cancionistas ouvintes e pelo público, todos destinatários e testemunhas do discurso polêmico empreendido por Belchior.

Pela importância primordial do auditório no processo discursivo, apresento a seguir uma proposição tipológica para a compreensão desse diálogo entre orador e auditório no discurso verbomusical, que inclui não apenas o seu elemento crucial, o orador, mas também outros sujeitos que atuam juntamente tanto ao orador, quanto ao auditório, na esfera do discurso verbomusical brasileiro.

3.3 Uma proposta de análise da autoria, coautoria, audiência e coaudiência na canção: instâncias textuais e empíricas

Sempre pensando na relação de interpenetração entre *a situação de enunciação do discurso verbomusical* e *a situação de enunciação do gênero canção*, sabemos que na música cantada, assim como no discurso literário, há uma confusão entre o “eu” biográfico e o “eu” “ficcional” do texto canção. Mais do que isso, procurarei mostrar aqui que a questão da autoria na música – quem é responsável pelo texto musical? – e consequentemente de sua audiência envolve uma inter-relação entre diversas subjetividades e alteridades. Almejando abranger essa complexidade entre o “eu” e o “tu” do discurso verbomusical, proponho uma tipologia de análise que inclua um grupo de instâncias subjetivas e intersubjetivas mais ligadas ao texto e um outro grupo relacionado aos sujeitos no mundo. É assim que analiso dois grupos. O primeiro corresponde às instâncias textuais: *enunciador* e *coenunciador*, *locutor* e *colocutor*; neste grupo insiro o que Maingueneau aborda como sendo a instância “inscritor”, o que engloba apenas o lugar do “eu”, ou seja, do *enunciador* e do *locutor*. O segundo, às instâncias empíricas: *compositor*, *letrista*, *melodista*, *instrumentista*, *intérprete*, *ouvinte*, todas evidentemente associadas a uma instância “pessoa”. Todas essas instâncias empíricas correspondem a papéis sociais e é especialmente entre elas que perpassa a *autoria*, *coautoria*, *audiência* e *coaudiência de uma canção*. No entanto, é por meio unicamente das instâncias textuais que essa múltipla relação é possível. O quadro abaixo apresenta a interação entre todas essas instâncias

Quadro 2 - Instâncias de análise na *autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção*

Textuais	Empíricas			
EU	Autor	Coautor	Audiência	Coaudiência
enunciador (<i>inscritor</i>) locutor (<i>inscritor</i>)	a pessoa, o compositor (letrista e melodista) = o orador cancionista * Autor	a pessoa, o letrista = o coorador cancionista * Coautor 1	a pessoa, o ouvinte público = o auditório particular/público-alvo * Audiência 1 exclusiva	a pessoa, o ouvinte público = o auditório universal/público-alvo * Audiência inclusiva ou ampliada
TU	exclusivo	a pessoa, o melodista = o coorador cancionista * Coautor 2	a pessoa, o ouvinte cancionista = o auditório singular/público-alvo * Audiência 2 especial	
coenunciador colocutor		a pessoa, o instrumentista = o coorador cancionista * Coautor 3		
		a pessoa, o intérprete = o coorador cancionista * Coautor 4		

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora

As instâncias textuais colocam em diálogo um EU e um TU encontrados (e pressupostos) na materialidade textual: o enunciador, o locutor, o coenunciador e o colocutor, respectivamente. Como vimos no capítulo referente à *cena enunciativa e à cenografia*, os papéis de *enunciador* e de *coenunciador* correspondem respectivamente à representação das posições do *eu* e do *tu* instituídos no texto, sempre presentes, mesmo que estes não estejam materialmente indicados na superfície textual. Já por *locutor* e *colocutor* considero aqui às

instâncias equivalentes a uma dimensão vocalizada e física do discurso, sendo o primeiro *responsável* pelo papel de virtualmente poder emitir o texto, ou seja, colocá-lo em circulação; e o segundo *respondente* pelo papel de, também virtualmente falando, poder ouvir o texto transmitido pelo locutor. Do mesmo modo que as instâncias enunciador e coenunciador estão sempre presentes na constituição de todo e qualquer texto, as instâncias locutor e colucutor igualmente o estão, visto que todo texto supõe a sua emissão vocalizada e a sua consequente audição. Já as categorias empíricas abrangem uma quádrupla relação entre o *autor* (orador), o *coautor* (coorador) – subdividido em quatro tipos –, a *audiência* – dividida em *audiência 1* ou *exclusiva*, referente ao auditório particular, e *audiência 2* ou *especial*, referente ao auditório que intitulei de *singular*, composto pelo alvo da mensagem polêmica – e a *coaudiência*, correspondente ao auditório universal e por isso chamada de *inclusiva* ou *ampliada*. Portanto, as instâncias principais autor e audiência recobrem um conjunto de outras, como indicado no quadro acima.

Todas essas instâncias (textuais e empíricas) são balizadas pelo EU do discurso, que pode ou não ser acompanhado de um outro “eu”, no caso específico da coautoria, mas que sempre enunciam para um TU, que também pode compartilhar esse papel com outro “tu”, o que acontece por exemplo com a existência do que chamo coaudiência. No que se refere propriamente ao discurso polêmico, pode-se pensar ainda na seguinte relação triádica: o EU (orador-agente, acompanhado ou não de um coorador), ao enunciar para um TU (orador-virtual e não auditório prototípico), exibe-se necessariamente a um ELE (auditório particular ou universal). No entanto, a instância “tu”, neste caso o destinatário do discurso polêmico, só ocupará a posição de orador se de fato este reagir a polêmica. Por outro lado, o destinatário da mensagem polêmica será sempre audiência especial do orador polemista. E para abarcar essa função, foi criada a instância de *auditório singular*, compondo um segundo tipo no grupo de audiência, segundo mostro no quadro acima. Voltarei a essa questão no capítulo 4, sobre o *discurso polêmico*.

No conjunto das instâncias textuais e empíricas, algumas correspondem a uma *função no discurso* (enunciador, locutor e seus respectivos parceiros); outras a uma *atividade profissional* (compositor, letrista, melodista, instrumentista, intérprete); outras delas a uma *função social*, como no caso do ouvinte; e a última equivale a uma *distinção do homem* em sua *individualidade* (a pessoa) ou em sua *coletividade* (o público).

No que concerne à relação entre a função de autor e a de coautor, acredito na importância de se analisar o papel de outros sujeitos na autoria de uma canção, pois como lembra Hirschi (2008, p. 25), é preciso “considérer l’oeuvre chanson globalement, comme une

rencontre entre un texte, une musique *et une interprétation*”⁶², o que esboço com o exemplo do papel “intérprete” e do papel “instrumentista”. Muitas vezes a atuação do intérprete é definitiva no lugar dado à canção ou à obra de um compositor. Assim, a “personalidade” do sujeito que interpreta sobrepõe-se à “personalidade” do sujeito que compõe. Pode-se pensar, assim, no caso de Elis Regina, que, pela forma como registrou vocalmente e em termos de arranjo musical a canção de Belchior “Como nossos pais”, implementou fortemente sua marca singular (“dicção”) de cantora na música, podendo ser classificada, inclusive, como coautora da canção, a qual foi composta primeiramente por Belchior. A intérprete Elis, no cenário da música brasileira é um caso modelar para mostrar aquilo que Barthes intitulou de “o grão da voz”. “Le grain c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main que écrit, dans le membre qui exécute”⁶³ (BARTHES, 1982, p. 243), reflexão que também aponta para os diversos gestos e sujeitos envolvidos no processo de produção de uma canção.

No que se refere ao lugar do instrumentista na constituição da obra de um compositor/cantor, cito apenas o exemplo de Luiz Melodia, que tem um mesmo acompanhante em *shows* e em discos desde o início da sua carreira, o guitarrista e violonista Renato Piau, o que certamente interferiu na constituição identitária de Luiz Melodia. Referidos esses dois exemplos, é necessário que se ratifique que um papel, sobrepondo-se ou não ao outro, não elimina o fato de que aquilo que existe é um processo de *cooperação autoral*.

No sentido da múltipla autoria de uma canção popular, ela pode ser vista inclusive como “uma canção sem autor” – ideia paradoxal, pois cada texto e cada obra tem seu autor –, pela possibilidade de uma não identificação imediata por parte do auditório do sujeito criador da canção. Entendida dessa forma, a canção enquanto texto é imbuída de uma grande autonomia discursiva, apontando para o fato de que a ideia de obra pode ser concebida como exterior à ideia de autor. Se compararmos o discurso verbomusical com o cinematográfico, o compositor pode ser associado ao roteirista ou diretor do filme, ficando os dois nos bastidores; bem como o intérprete, ao ator protagonista, tendo os dois o papel principal perante o público. Nos dois casos, a canção e o filme são os produtos retórico-discursivos mais evidentes ao auditório. E é por isso que o auditório universal conhece o filme *E o vento levou*, bem como a canção “Marcas do que se foi”, não importando saber que Victor Fleming é diretor do célebre

⁶² “considerar a obra canção globalmente, como um encontro entre um texto, uma música e uma interpretação”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

⁶³ “O grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

filme e Tavito, Paulo Sérgio Vale, Márcio Moura, José Jorge, Ribeiro e Ruy Mauriti são os compositores da canção tocada no Brasil em todos os finais de ano.

Na produção da canção, o intérprete é o sujeito diretamente identificado pelo público como responsável pela música que canta. E é exatamente por isso que a grande maioria dos programas radiofônicos de música popular somente divulgam os nomes dos cantores quando anunciam as canções a serem tocadas. Esse gesto retórico comandado pelos apresentadores de rádio tem uma consequência imediata na esfera de circulação e divulgação dos artistas, que implica nos modos de reação do auditório, abrangendo outros gestos retóricos: comprar e ouvir o álbum do intérprete, assistir aos espetáculos do intérprete, dentre outros. Dificilmente o ouvinte que escuta no rádio a canção “Você não me ensinou a te esquecer”, com Caetano Veloso, vai procurar primeiro conhecer a obra do autor da música cantada por Caetano, ou seja, o compositor Fernando Mendes. Mas aqui é preciso destacar que a atitude do auditório particular de Caetano será diferente da atitude do auditório particular de Fernando Mendes. Esse último poderá passar inclusive a rememorar outras canções de Fernando Mendes a partir do gesto de Caetano Veloso ao interpretar uma canção do compositor, atualmente ignorado pelas mídias nacional e regionais.

É verdade que é preciso relativizar o interesse primeiro pelo intérprete ou pelo autor, ou o peso do valor de cada uma dessas instâncias no entendimento do público. O que significa que em alguns gêneros musicais, o papel do autor é mais ou menos forte. No caso, por exemplo, das músicas identificadas como Bossa Nova ou MPB, o autor tem um peso bastante forte. Já nas músicas dos gêneros forró comercial (em contraposição ao forró de raiz), neossertanejo, pagode e *funk*, o peso do autor é bastante fraco. A partir dessa constatação de que há diferentes graus de singularização do autor-compositor, pode-se pensar em uma classificação com base na noção *grandes gêneros* (os valorizados pelos sujeitos da comunidade e ligados a uma estética dominante) e *gêneros menores* (os que geram uma discussão com relação à sua valoração). Pode ser postulada ainda uma categoria intermediária que englobe os *gêneros médios* (aqueles que geram uma discussão com relação à sua valoração, mas que são valorizados por uma ampla classe de sujeitos da comunidade que aprecia e/ou emprega os grandes gêneros). É o que mostro abaixo a título de exemplo e levando em conta o discurso verbomusical brasileiro:

- a) Entre os grandes gêneros, temos: Bossa Nova, MPB, forró tradicional, choro;
- b) Entre os gêneros menores: forró eletrônico, pagode, *funk* carioca, *axé-music*;
- c) Entre os gêneros médios: *funk* americano, o brega, a música cafona.

Sem entrar numa discussão do tipo *a “música boa” é singular e a “música ruim” não o é*, é consenso que nos campos discursivos e posicionamentos há gêneros mais ou menos privilegiados. E fica aberta a querela colocada em muitos estudos e análises críticas sobre algumas produções musicais e suas características formais que as tornariam mais complexas ou singulares do que outras. Ao analista do discurso verbomusical, interessa, porém, saber não quais as obras mais singulares, mas verificar como se manifestam as mais diferentes singularizações em cada gênero musical.

Condensando os propósitos da tese com a noção de autoria na música, defendo que o próprio gesto de autoria – egoísta e egocêntrico – é retórico e argumentativo. Nele tudo o que importa é a vontade do autor (respondente e *ministro*⁶⁴ do texto, como destaca Maingueneau, 2006d e 2010a) de persuadir e convencer o auditório. É por esse gesto (investimento) mesmo (o ato de pegar uma caneta, de compor uma canção, de cantar, de gravar um disco, de se apresentar como compositor) que o sujeito cancionista posiciona-se e constrói uma identidade. Essa identidade só será construída a partir da relação direta entre o autor e o coautor e a sua audiência e coaudiência. Vimos acima que a “audiência 1” está sendo entendida como equivalente ao auditório particular do orador cancionista, e por isso o público-alvo pode ser chamado também de audiência exclusiva. Já o termo “coaudiência” abrange o auditório universal de um cancionista, cujo público-alvo pode ser nomeado como audiência inclusiva ou ampliada. Para exemplificar essas duas noções, pode-se pensar em dois tipos de ouvinte diametralmente opostos: aquele que é fã única e exclusivamente do cantor Roberto Carlos, e aquele que gosta de música, sem fazer distinção de gêneros e de artistas. O primeiro seria então um elemento da audiência exclusiva, e o segundo de uma audiência inclusiva ou ampliada. A depender dos procedimentos argumentativos empregados na captação da adesão do auditório do discurso verbomusical, o orador cancionista pode ou não manter ou ampliar cada uma dessas audiências, a partir das relações polêmicas instauradas com outros cancionistas. Esse é o assunto do próximo subcapítulo.

⁶⁴ Uso “ministro” no sentido religioso, como “aquele que exerce um ministério, como pregar, administrar os sacramentos etc.” (HOUAISS).

3.4 Técnicas argumentativas em defesa de uma posição identitária ou contra a pessoa e seus atos: argumentos *ad hominem* e *ad personam*

Para compreender como se dá o convencimento e a persuasão no movimento de ação sobre o outro, nos mais diversos contextos e situações da vida cotidiana, nas suas inúmeras formas de expressão, é necessária a investigação dos recursos e procedimentos mobilizados. No contexto particular de minha pesquisa, o interesse é saber como se dá a eficácia retórica empreendida por Belchior, no que se refere à adesão (interação) às propostas e opiniões postuladas pelo artista no campo discursivo da música brasileira.

Sabe-se que o cerne da Retórica é a opinião, existindo variadas maneiras pelas quais ela pode se revelar. Para expressar suas opiniões, os sujeitos do discurso usam uma série de artefatos argumentativos, o que nas palavras de Perelman e Olbrechts-Tyteca equivale a dizer que o objetivo da argumentação é estudar as “técnicas discursivas que permitem *provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se lhe apresentam ao assentimento*” (*op. cit.*, p. 04, com destaques dos autores; PERELMAN, 1993). A partir dessa postulação, os dois autores desenvolveram no *Tratado da argumentação* um estudo sistemático de variados meios de convencimento e de persuasão, elencando mais de oitenta técnicas argumentativas, o que no olhar de Plantin (2008, p. 45) se constitui um dos grandes méritos da obra, opinião unânime entre os pesquisadores dos estudos de Retórica e Argumentação.

Por ser a música “um foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações” (WISNIK, 2002, p. 114 e 115), é de bastante aplicabilidade a tipologia das técnicas argumentativas elaborada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*) no sentido de investigar os diversos modos pelos quais essas “manipulações” argumentativas manifestam-se no discurso polêmico de Belchior, bem como dos cancionistas em geral, mas no âmbito desta tese valho-me apenas de algumas técnicas relacionadas ao discurso polêmico entre os cancionistas analisados, bem como à instituição do posicionamento identitário de Belchior.

Inicialmente, vejamos o que propõem os autores do *Tratado*. A classificação de Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*) abrange dois conjuntos de técnicas discursivas, nas quais são empregados diversos argumentos. Os primeiros são os fundados em *processos de ligação*, os quais correspondem aos esquemas que aproximam elementos diferentes e possibilitam o estabelecimento de uma solidariedade entre esses elementos, com o objetivo de estruturá-los, valorizá-los positiva ou negativamente, a cada um deles. Esses processos ou esquemas de ligação de ideias manifestam-se por meio de três tipos de argumentos: os *quase-*

lógicos, os *baseados na estrutura do real* e os *que baseiam (fundamentam) a estrutura do real*.

Os argumentos *quase-lógicos* são aqueles que se apresentam como raciocínios formais, lógicos ou matemáticos, como por exemplo a contradição e a relação da parte com o todo, e assim se assemelham, por não demandarem à experiência. No entanto, o termo “quase” indica que todos eles, contrariamente aos princípios da demonstração, têm na verdade um caráter não formal, podendo serem refutados em um discurso pelo interlocutor. Ao contrário desses, os argumentos *baseados na estrutura do real* não têm relação com o pensamento formal, não pretendendo serem válidos por causa de uma racionalidade. São aqueles apresentados pelo orador em conformidade com a estrutura mesma das coisas, ou seja, recorrem o tempo todo à relação com a experiência humana. Nesse caso, o ato de argumentar abrange o gesto de “explicar” e não mais de “implicar”, como no primeiro grupo de argumentos (REBOUL, *op. cit.*, p. 173). Já os argumentos *que baseiam (fundamentam) a estrutura do real* são instituídos por meio de exemplos particulares e de analogias. Esses, apesar de associados à experiência das atividades dos homens, em vez de se fundamentarem na realidade, fundam-na; ou, pelo menos, a complementam, estabelecendo ligações entre coisas que antes não existiam ou não eram tão claras.

Com relação ao segundo grupo de técnicas discursivas, os argumentos fundados em *processos de dissociação* correspondem a procedimentos de ruptura empregados com o objetivo de separar alguns elementos associados a um todo ou a um conjunto pertencente a um mesmo sistema de pensamento. A finalidade desses argumentos seria, então, modificar um sistema a partir da modificação de qualquer uma de suas peças. Assim, o orador que o aplica visa, em vez de aceitar uma determinada ideia, operar a partir dela uma nova modelagem. Perelman e Olbrechts-Tyteca, partindo desses dois grandes grupos (os fundados em *processos de ligação* e os fundados em *processos de dissociação*), examinam em seu *Tratado da argumentação* uma série de argumentos, os quais são listados resumidamente no quadro a seguir.

Quadro 3 - Algumas Técnicas Argumentativas, segundo Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 209-574)

Argumentos	Fundados em processos de ligação
quase-lógicos	compatibilidade e incompatibilidade (contradição) ridículo identificação e definição regra de justiça reciprocidade transitividade comparação sacrifício probabilidade
baseados na estrutura do real	as ligações de sucessão casualidade pragmático desperdício direção superação as ligações de coexistência sobre a pessoa e sobre o ato: <i>ad hominem</i> e <i>ad personam</i> autoridade hierarquia dupla grau e ordem
baseiam a estrutura do real	pelo caso particular exemplo ilustração modelo e antimodelo o raciocínio por analogia analogia metáfora
Argumentos	Fundados em processos de dissociação
	dissociação nocional

Fonte: Quadro elaborado pela pesquisadora

Com relação a essa classificação dos esquemas argumentativos, os autores chamam a atenção de que não se deve acreditar que os grupos são entidades isoladas, apesar de a interpretação de uma ideia poder seguir um desses esquemas. Esses dois grupos de argumentos, os fundados em *processos de ligação* e os fundados em *processos de dissociação* são, portanto, complementares e muitas vezes operam simultaneamente. Logo, caberia ao orador decidir qual argumento será enfatizado em seu discurso. Já o analista, sem se fechar nas classificações, é livre para considerar que determinados argumentos pertencem a mais de um grupo de esquemas. Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 217) vão além ao afirmar que “poderíamos mesmo, com alguma aparência de razão, reduzir todos os grupos de esquema a um deles, que seria considerado fundamental, subjacente a todos”. No caso específico do discurso analisado na tese, acredito que os argumentos empregados por Belchior nos contextos polêmicos podem ser concentrados em um conjunto de dois esquemas argumentativos: os argumentos *ad hominem* e os argumentos *ad personam*. Cada um desses argumentos está associado na maioria das vezes a um processo de intertextualidade e/ou interdiscursividade. Mas os dois inserem-se em um investimento de demarcação de um posicionamento polêmico, como procuro defender na tese. O que implica dizer que a argumentação de Belchior concentra-se sempre no estabelecimento de sua própria identidade. Para analisar essa interação de argumentos⁶⁵ na produção musical do compositor cearense, penso nesses dois argumentos, o *ad hominem* e o *ad personam*, associados necessariamente a dois aspectos complementares, como indico a seguir:

- a) Os argumentos *ad hominem* e *ad personam* são mobilizados na defesa de uma posição identitária específica;
- b) Os argumentos *ad hominem* e *ad personam* são utilizados contra outra (s) pessoa (s) e seus atos.

Em resumo, é importante chamar a atenção que, como se analisa na tese o discurso polêmico, os dois tipos de argumentos estarão ao mesmo tempo sendo empregados tanto na defesa de uma posição identitária, como envolvem um ataque a outra pessoa (individualmente ou em grupo) e a suas ações. Deixo claro ainda que na análise da polêmica empreendida por Belchior, apesar de procurar esboçar uma série de classificações, não pretendo na tese fazer

⁶⁵ Essa interação entre os argumentos ocupa bastante importância na obra de Perelman e Olbrechts-Tyteca, de modo que dedicam todo o capítulo V do *Tratado* à sua análise.

uma tipologia fechada. As classificações fazem-se necessárias, porém no sentido de identificar os principais pontos do diálogo polêmico e de analisar o seu funcionamento.

A seguir, vejamos a especificação de cada um desses argumentos, apoiando-nos, além de Perelman e Olbrechts-Tyteca, também nos autores Angenot (1982), Reboul (2004 [1991]), Mosca (2007), Gautier (1995) e Amossy (2009 [2000]).

Para abordar os argumentos *ad hominem* e *ad personam*, é preciso primeiro trazer à luz a importância da “pessoa” como *fonte* e *alvo* de toda e qualquer comunicação discursiva, partindo do pressuposto de que o sentido das próprias expressões *ad hominem* e *ad personam* (ao homem/à pessoa ou dirigida ao homem/à pessoa) nos mostra qual a peça fundamental da questão.

A pessoa, considerada como suporte de uma série de qualidades, autor de uma série de atos e de juízos, objeto de uma série de apreciações, é, portanto, esse ser duradouro a cuja volta se agrupa toda uma série de fenômenos aos quais ele confere uma coesão e um significado. Mas, por outro lado, essa própria pessoa é conhecida através de seus atos, de suas manifestações, pois existe uma solidariedade profunda entre a ideia que se tem da pessoa e o conhecimento que se tem do conjunto de seus atos. De fato encontramos-nos perante uma constante interação entre o ato e a pessoa. (PERELMAN, 2004, p. 224)

Adotando a classificação feita por Perelman e Olbrechts-Tyteca, ao empregar esses dois tipos de argumentos e inspirada no caminho seguido pelos estudiosos em seu *Tratado*, que analisam de forma singular algumas relações entre *a pessoa e seus atos*, é que procuro olhar o objeto discursivo música brasileira na análise específica das relações polêmicas entre Belchior e os outros cancionistas. Mas ao falar de técnicas argumentativas, é preciso mais uma vez colocar que me interessa neste trabalho acentuar o fato de que por trás de todos esses procedimentos textuais/discursivos existem pessoas. E principalmente analisar como essas “pessoas” posicionam-se diante do seu próprio discurso ou dos seus próprios atos e do discurso e dos atos dos outros. É nesse sentido que investigo os argumentos *ad hominem* e *ad personam* no discurso polêmico instaurado entre Belchior e os cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 125-129) chamam a atenção que o argumento *ad personam* não deve ser confundido com o *ad hominem*, por vezes analisados como argumentos semelhantes. Segundo os teóricos, só o primeiro deles refere-se a um *ataque contra a pessoa do adversário com o objetivo principal de desqualificá-lo*. Já o segundo pode ser considerado em dois sentidos. Em um sentido geral, estaria presente em toda e qualquer

argumentação⁶⁶, havendo tantos argumentos *ad hominem* quanto os auditórios aos quais esses se dirigem. Por outro lado, em um sentido restrito, com esse argumento, o orador, a partir dos seus valores, é levado a persuadir seu interlocutor de que este teria cometido alguma atitude equivocada. Este tipo de argumento “consiste em por o interlocutor em contradição com suas próprias afirmações, com os ensinamentos de um partido que ele aprova ou com seus próprios atos”⁶⁷.

Dentro do grupo maior dos argumentos *ad hominem* em sentido amplo, Perelman e Olbrechts-Tyteca inserem ainda a argumentação *ad rem*, compreendida como uma argumentação válida para toda a humanidade de razão, ou seja, o mesmo que argumentação *ad humanitatem*, que seria o caso particular mais eminente da argumentação *ad hominem*, pois esta tenta atingir o auditório universal. Pelo fato de persuadir apenas auditórios particulares, os argumentos *ad hominem stricto sensu* são muitas vezes classificados como pseudo-argumentos, que sinalizariam uma “fraqueza humana”, avaliação que “acredita que a única argumentação verdadeira é a que se dirige ao auditório universal” (*op. cit.*, p. 126).

Ainda sobre a relação entre os argumentos *ad personam* e os argumentos *ad hominem*, os responsáveis pelo *Tratado da argumentação* assinalam que apesar de diferentes naturezas, esses costumam interagir, pois “aquele cuja tese foi refutada graças a uma argumentação *ad hominem* vê seu prestígio diminuído, mas não esqueçamos que esta é uma consequência de qualquer refutação, seja qual for a técnica utilizada” (*op. cit.*). Para exemplificar essa combinação entre esses dois argumentos, os autores citam um breve diálogo encontrado em Stevenson (*Ethics and language*, p. 127), o qual reproduzo abaixo:

A - O senhor é duro demais para com seus empregados.

B - Mas certamente não compete ao senhor falar assim. Sua fábrica suportaria uma sondagem com muito menos facilidade do que a minha.

Se se considera nessas duas avaliações (“a” e “b”) sobre o outro que o orador tinha o objetivo de “persuadir seu interlocutor de que este teria cometido alguma atitude equivocada”, constata-se facilmente o uso do argumento *ad hominem*. Mas aqui não se pode deixar de ver também que a avaliação de cada um dos oradores constitui-se como um “ataque contra a

⁶⁶ “Toda argumentação é uma argumentação *ad hominem*” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 125).

⁶⁷ Perelman e Olbrechts-Tyteca citando Schopenhauer, ed. Piper, vol. 6: *Eristische Dialektik*, p. 415 (*Kunstgriff* 16).

pessoa do adversário com o objetivo principal de desqualificá-lo”, ou seja, um argumento *ad personam*.

Na esteira de Perelman, Angenot (*op. cit.*, p. 218 e 219) considera que “tout argumentation est *ad hominem* ou *ex concessis*”⁶⁸. Para o pesquisador, esse tipo de argumentação se fundamenta em premissas consideradas como universalmente prováveis ou admitidas expressamente pelo interlocutor. Por causa disso, o argumento *ad hominem* força o adversário a se submeter a essas premissas, sem ter chances de refutá-la. Vê-se aqui que a definição de Angenot atinge o que Perelman classificou de argumentação *ad rem* ou *ad humanitatem*, aquelas que são endereçadas a todas as pessoas.

Sem fazer essa distinção entre os argumentos *ad hominem* e *ad personam*, para Reboul (*op. cit.*, p. 176-178), o argumento *ad hominem* pode ser definido como um argumento de *autoridade* invertido. Em vez de “justificar uma afirmação baseando-se no valor de seu autor, como por exemplo, *Aristoteles dixit*, Aristóteles disse” (p. 176), efeito que ocorre no argumento de *autoridade*, o argumento *ad hominem* “consiste em refutar uma proposição recorrendo a uma personalidade odiosa: ‘Era o que dizia Hitler!’” (p. 178). Ou ainda ressaltando as fraquezas do sujeito que a enunciou: “‘Se ele afirma isso é porque tem interesse... como podem acreditar, se ele escreve no *Le Figaro* (ou no *L’humanité*)’” (*op. cit.*). O autor classifica esse tipo de argumento como um “argumento vil, que no fundo implica certa violência, obstando a qualquer raciocínio” (*op. cit.*). De acordo com o teórico, o argumento *ad hominem* entra em ação quando faltam outros argumentos. Indo no mesmo caminho de Reboul, Mosca (*op. cit.*, p. 303), ao admitir que o argumento *ad hominem* “consiste em responder ao argumento de alguém, dirigindo a atenção para o seu próprio autor, com ataques pessoais sobre seu caráter, interesses ou sua inconsistência”, observa que este tipo de argumento é avaliado por muitos pesquisadores, dentre eles Eemeren e Grootendorst, como um tipo de *falácia da argumentação*. Segundo a visão da Pragma-Dialética, o argumento *ad hominem* subverte uma regra fundamental de uma discussão crítica, a lei do discurso que possibilita ao interlocutor de fazê-lo avançar no seu discurso, usando os argumentos que lhe cabem.

Passo agora a classificação de Gautier (*op. cit.*) sobre esses argumentos. O autor inicia observando que ao longo da história do pensamento as muitas considerações sobre o argumento *ad hominem* não o dão um sentido homogêneo, designando “um conjunto de procedimentos argumentativos bastante heteróclitos” (p. 172). A partir dessa constatação, Gautier propõe então uma caracterização multiforme do argumento *ad hominem* com base nos

⁶⁸ “Toda argumentação é *ad hominem* ou *ex concessis*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

principais tipos de argumentos *ad hominem* empregados no discurso político. Segundo o pesquisador, esses argumentos estão divididos em três tipos: os *lógicos*, os *circunstanciais* e os *persoais*.

Os *argumentos ad hominem lógicos* atacam um interlocutor colocando em causa uma posição (de uma ideia, de um ponto de vista, de uma tese, de uma opinião), por uma incompatibilidade (incoerência ou inconsistência) de ordem formal. Ele surge por exemplo quando um interlocutor é confrontado a por em evidência a contradição entre duas posições que ele pretende sustentar simultaneamente.

Os *argumentos ad hominem circunstanciais* atacam o interlocutor colocando em causa uma posição sustentada pela pessoa em virtude de qualquer característica associada a ela. O ponto essencial desse tipo de argumentação é a tentativa de colocar o interlocutor em contradição consigo mesmo pelo fato de uma incompatibilidade entre a posição que este apresenta e qualquer traço de sua personalidade ou de seu comportamento (p. 174 e 175).

Os *argumentos ad hominem persoais* são aqueles que se associam mais diretamente à pessoa do interlocutor. Esses argumentos colocam em causa a pessoa do adversário para que se possa atacar a posição que o outro defende. Muitas vezes, esse tipo de argumento se particulariza por colocar em causa de forma frontal muito mais a pessoa do seu adversário do que por ser uma oposição ao seu ponto de vista.

Quanto à distinção feita por Perelman e Olbrechts-Tyteca, o autor observa que aquilo que os autores do *Tratado* classificam de *argumento ad hominem* se inclui na categoria de *argumentos lógicos*, na teoria de Gautier. Já os argumentos *ad personam*, tal como entendem Perelman e Olbrechts-Tyteca, estariam inseridos nos argumentos *circunstanciais* (*op. cit.*, p. 175). Falando da diferença fundamental de sua classificação, Gautier precisa ainda que nos dois primeiros tipos de argumentação *ad hominem*, *lógicos* e *circunstanciais*, o ataque ao interlocutor objetiva desacreditar uma posição. Já na argumentação *ad hominem pessoal*, o ataque da pessoa constitui-se um fim em si mesmo.

Por último, vejamos a apreciação de Amossy (*op. cit.*, p. 142) acerca desses argumentos. A autora observa que na tradição da história linguística da argumentação, o argumento *ad hominem* é uma das armas privilegiadas do discurso polêmico e indica uma estratégia cujo objetivo é atacar a pessoa do orador. A autora cita Hamblin, ao afirmar que “selon la tradition moderne il y a argument *ad hominem* quand un cas est discuté sur la base non de ses mérites propres mais à partir de l’analyse (en général défavorable) des motifs ou

des circonstances de ceux qui le défendent ou l'attaquent"⁶⁹ (HAMBLIN, 1970, p. 41, in: AMOSSY, *op. cit.*).

Ela afirma ainda que esse tipo de argumento é constantemente acusado pela falta de pertinência ou “validade lógica”, “dans la mesure où le polémiquer s'en prend à la personne de son adversaire plutôt qu'au sujet même de la controverse (il n'est pas *ad rem*)”⁷⁰ – ou seja, como destacam Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 125), costuma-se opor o argumento *ad hominem*, que se baseia na opinião, ao argumento *ad rem*, que se refere à verdade ou à própria coisa, distinção não validada pelos autores, como foi comentado acima. E por isso ele é avaliado em numerosas teorias da argumentação “do ponto de vista de uma ética da discussão” por descumprir as regras do jogo. No entanto, a “falta de lógica e o caráter duvidoso de sua qualidade ética” não impedem, segundo Amossy, toda a eficácia retórica do argumento *ad hominem* (*op. cit.*, p. 142 e 143). Acompanhando Reboul, Amossy ratifica a fato de que o *ad hominem* deve ser lido como um argumento “d'autorité renversé”. E nessa perspectiva, a autora acrescenta que o argumento *ad hominem* dá mais importância ao *ethos* do adversário do que ao exato conteúdo dos seus propósitos. E por isso, Amossy acredita que se não há uma pertinência lógica no argumento *ad hominem*, pode-se falar de uma “pertinence *ethotique*”, uma pertinência *éthica*, termo postulado por Brinton.

Feitas as considerações no que diz respeito a algumas abordagens sobre os argumentos *ad hominem* e *ad personam*, é chegado o momento de se questionar como analisar esses esquemas argumentativos na esfera da canção brasileira. Como mostrei, todas as perspectivas comentadas apontam de certa forma para uma visão mais ou menos particular e elas poderiam ser desdobradas de muitas maneiras. Meu interesse, no entanto, é analisar a música popular levando em conta dois aspectos principais: o *gênero de discurso canção* e a *comunidade discursiva verbomusical*. Apoiada nas postulações de Bakhtin e Maingueneau expostas no subcapítulo 3.1, proponho então que a análise dos argumentos *ad hominem* e *ad personam*, no confronto entre um *orador cancionista que ataca* e outros *cancionistas que são atacados (em seus atos e em suas posições)* seja assim realizada.

⁶⁹ “segundo a tradição moderna, há argumento *ad hominem* quando um caso é discutido sob a base não de seus méritos próprios, mas a partir da análise (em geral, desfavorável) dos motivos ou das circunstâncias daqueles que o defendem ou o atacam”. Tradução de minha responsabilidade, com base no trecho retirado da obra de Amossy (2009, p. 142).

⁷⁰ “na medida em que o polemizador prende-se muito mais ao seu adversário do que ao assunto da controvérsia (ele não é um argumento *ad rem*)”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

a) Serão classificados como argumentos *ad hominem* aqueles que colocam em questão as figuras do autor-criador ou do cancionista (compositor, letrista, melodista, instrumentista e intérprete), bem como a do inscridor (enunciador e locutor);

b) Serão classificados como argumentos *ad personam* aqueles que colocam em questão as figuras do autor-pessoa/do autor-homem ou da pessoa.

No quadro abaixo, apresento uma especificação de cada uma dessas instâncias.

Quadro 4 - Análise dos argumentos *ad hominem* e *ad personam*

Argumentos	Cancionista
<i>ad hominem</i>	o autor-criador/o cancionista (compositor, letrista, melodista, instrumentista e intérprete) elemento da obra, um ser dotado de uma função social que só existe porque existe a obra
	o inscridor (enunciador e locutor) elemento da obra, instância que torna possível a instauração do autor-criador e do cancionista, por meio da atuação da pessoa
<i>ad personam</i>	o autor-pessoa ou o autor-homem/a pessoa elemento da vida, um ser dotado de um estado civil, que tem existência independente da obra

Fonte: Quadro proposto pela pesquisadora

É importante lembrar que como bem destacaram Perelman e Olbrechts-Tyteca, é provável que em muitos dos casos encontremos um entrelaçamento entre esses argumentos, pois do contrário teríamos no mundo real uma separação exata das fronteiras que dividem a pessoa, o cancionista (compositor, letrista, melodista etc.) e o inscridor. Mas a realidade comprova que o sujeito cancionista é um ser formado muito *mais pela junção do que pela separação* dessas instâncias discursivas. E se o divido aqui é somente pela certeza de que para tentar se aproximar do *todo* é preciso começar pelos seus fragmentos mínimos.

3.5 Considerações sobre o discurso verbomusical

Ao me debruçar sobre a análise do discurso verbomusical brasileiro, parto do princípio de que a música popular produzida no Brasil constitui-se como “uma rede de recados, onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos: o da subida à superfície. A base é uma só, e está enraizada na cultura popular: a *simpatia anímica*, a adesão profunda às pulsações telúricas, corporais, sociais que vão se tornando linguagem” (WISNIK, in: BAHIANA; WISNIK, 1979-1980, p. 08)⁷¹.

Meu objetivo na tese é, assim, na procura da interpretação desse discurso entrelaçado de “recados”, subir na medida do possível à superfície das muitas linguagens que compõem a música cantada. Portanto, procuro fazer nesta pesquisa uma reflexão sobre o discurso verbomusical brasileiro que abrange a totalidade das práticas exercidas pelo cancionista Belchior e pelos outros com os quais ele dialoga/polemiza. O que significa que na investigação também há a preocupação em analisar, além da canção propriamente dita, outras manifestações que constituem esse discurso, como as apresentações em *shows* ao vivo e na mídia televisiva (bem como aquelas veiculadas em DVD ou na WEB), as reportagens da imprensa, as entrevistas e os depoimentos dos artistas e produtores na mídia impressa, televisiva, radiofônica, digital e virtual, assim como as avaliações das obras pelos críticos musicais. Nesse quesito, é importante destacar o papel da Internet na organização e difusão dessas informações. Sempre procurei, desde o final da década de 90, assistir pessoalmente a espetáculos do compositor Belchior e dos outros referidos nesta tese (Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil). No entanto, o acesso a muitos dos materiais e *shows* desses artistas aos quais me refiro, por razões cronológicas, só foi possível *a posteriori* por meio de *sites* como o *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira* (versão eletrônica) e de buscadores de vídeos, nos quais é possível recuperar (se aproximar do) o contexto de produção das obras. Com isso posto, constata-se que, em grande parte, minha análise implica na investigação tanto do próprio discurso *da* canção brasileira quanto do discurso *sobre* a canção, oriundo de outras práticas como a jornalística, a publicitária, a historiográfica e a científica, todos considerados como midiáticos. Dessa maneira, a partir do pressuposto de que todos os discursos apoiam-se no midiático, entende-se que é necessário para o estudo de um discurso dado (o verbomusical), igualmente a análise dessas outras instâncias midiáticas.

⁷¹ O texto “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez” (p. 07-24) foi escrito por José Miguel Wisnik entre outubro e novembro de 1979.

Para ilustrar apenas o discurso jornalístico, que por vezes se confunde com o historiográfico, pode-se pensar por exemplo nas biografias dos cantores célebres, que se constituem como *discursos outros sobre o discurso verbomusical*. É evidente que a biografia de um cantor, apesar de não fazer parte desse discurso, é um gênero de texto fundamental para o discurso da canção. No caso do discurso jornalístico, a instituição da identidade feita pela imprensa, que configura e formata o modo de dizer do cancionista, influenciando em sua constituição ética (de *ethos*), pode ser tanto positiva quanto negativa. Por outro lado, o discurso publicitário, representado por exemplo pelas gravadoras, com seus departamentos de *marketing*, e produtores de disco e *shows*, vai instituir sempre uma identidade ética positiva. De um jeito ou de outro, a constituição do discurso verbomusical caminha lado a lado com o conjunto de dizeres de todas essas práticas discursivas, as quais mobilizam as identidades dos cancionistas e o próprio discurso verbomusical a cada novo texto produzido. E isso faz com que esses discursos que classifiquei de *metaverbomusicais*⁷² não possam de nenhum modo ser desprezados.

Motivado pela reflexão de que um campo discursivo só existe quando existem comentários, Maingueneau (2006d, p. 70) também fala sobre a existência de uma hierarquia entre dois tipos de textos: os *textos primeiros* (que refletem sobre a questão de seu fundamento) e aqueles que comentam, resumem, refutam os textos primeiros, *textos outros* que têm uma relação de dependência direta com os textos primeiros. No campo do discurso verbomusical, pode-se dizer que os textos primeiros são correspondentes às próprias canções, pois são elas que fundam esse discurso. Já os textos outros podem ser exemplificados por exemplo pelos *sites* de música ou dos artistas, por livros e revistas sobre música ou sobre os artistas, pelos textos em geral do discurso jornalístico (resenhas e críticas de *show* e de álbuns) e do discurso publicitário (todo o material de divulgação da obra dos artistas).

Com relação exclusivamente ao discurso *sobre* a canção, se tomamos a Música Brasileira como um discurso que dá sentido(s) à sociedade, isto é, um patrimônio nacional, assim como o é a Literatura, para que esse discurso viva, é necessário que haja pessoas que façam reviver esse patrimônio. Se pensarmos nas críticas e historiografias da música brasileira, por exemplo, veremos que elas conferem ao discurso verbomusical um *efeito de reconhecimento*, uma espécie de “gratidão” dos comentadores com relação às obras, aos autores e à prática em si mesma, o que dá legitimidade ao discurso. Outro tipo de efeito de reconhecimento também é promovido pelo estudo acadêmico das obras verbomusicais, com o qual o olhar de uma comunidade privilegiada de pesquisadores sobre obras e autores também

⁷² Confrontar o tópico 2.2.1 sobre o *gênero de discurso*.

influenciará consideravelmente no lugar discursivo que esses passarão a ocupar junto aos diversos auditórios (particulares e universal), o que comprova que o gesto de avaliação das obras faz parte do próprio funcionamento da sociedade e está na base mesma do discurso verbomusical e dos discursos artísticos de modo geral. Exatamente por isso é importante na análise de uma configuração discursiva artística fazer a separação entre três elementos: a) As *obras em si mesmas*; b) A *produção das obras*; e c) O *tipo de comentadores*. O discurso verbomusical por exemplo é uma rede de práticas, sistema e normas partilhadas por produtores e consumidores, cujas normas são, como vimos, controladas também por outros discursos (da crítica, da história etc.). Tudo isso é diferente das obras verbomusicais propriamente ditas, os textos construídos e considerados como patrimônio desse discurso⁷³, bem como do modo de produção dessas obras pelos artistas.

É nesse sentido que Maingueneau (*op. cit.*, p. 69) propõe uma relação entre comunidades discursivas, envolvendo várias corporações, que pode ser pensada em dois grupos: a) Aquelas comunidades que *gerenciam*⁷⁴; e b) Aquelas comunidades discursivas que *produzem* o discurso. “Com efeito, um discurso (...) não mobiliza somente os autores, mas uma variedade de papéis sociodiscursivos encarregados de gerir os enunciados” (*op. cit.*). O discurso verbomusical brasileiro assim entendido integraria, portanto, os dois tipos de comunidades referidos por Maingueneau, a dos *produtores* (compositores, letristas, melodistas, intérpretes) e a dos *gerenciadores* (empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais, vendedores de discos). Seja como for, no discurso verbomusical existe um conjunto de sujeitos com diferentes estatutos, mas todos eles, independentemente do grau de atuação, tem a pretensão *de* e fazem de fato reviver as obras.

Como venho reforçando ao longo da tese, minha intenção é analisar as diversas práticas do discurso verbomusical, mas é necessário observar que esse discurso só é possível na medida em que está imbricado com um conjunto de práticas outras desenvolvidas no âmbito de nossa sociedade brasileira, como bem resume Wisnik:

Ora, no Brasil, a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza, artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação

⁷³ A ideia de patrimônio pode ser avaliada como uma das principais *ilusões necessárias* que mobilizam a produção no interior dos discursos artísticos.

⁷⁴ A tradução brasileira da obra de Maingueneau adotou para o termo “gèrent” o equivalente “gerem”, em língua portuguesa. Opto, no entanto, pela forma “gerenciam”, por ser de uso mais corrente do que o termo registrado no livro *Discurso literário*.

econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido. (...). O uso mais forte da música no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. (*op. cit.*, p. 13, com destaque do autor)

Assim, afinando-me ao que diz o pesquisador José Miguel Wisnik, analiso a canção brasileira tendo plena clareza de que esse objeto textual-musical possui as características que lhe são peculiares apenas compreendidas pelo conjunto de atividades diárias desenvolvidas no âmbito de nossa nação. Isso tudo mostra que, em última instância, meu olhar sobre a produção musical do Brasil tem a pretensão de se aproximar mesmo que minimamente do caráter e da personalidade (ou do seu *ethos*) do *homem brasileiro*.

No decorrer da análise, por ser o discurso verbomusical uma prática *inter* e *plurissemiótica*, além dos aspectos ligados à dimensão propriamente verbal e das questões relacionadas ao âmbito melódico da canção, também é de relevante importância o papel das imagens que acompanham e compõem os álbuns: capas e encartes dos discos (CDs e LPs). Analiso, assim, os processos de construção de identidade dos artistas a partir das imagens da capa e contracapa e da disposição das letras e desenhos nos encartes. Esse tipo de análise se faz necessária, pois é irrefutável que os recursos usados nesse material gráfico – suporte que, assim como o próprio disco, materializa o discurso verbomusical brasileiro – contribuem de modo singular para a constituição de uma retórica e de uma identidade/posicionamento dos cancionistas na música brasileira. As imagens da capa e contracapa, a disposição das letras nos encartes etc. somam-se à dimensão verbal e melódica no processo de construção de identidade do sujeito do discurso, na medida em que validam e reforçam as outras dimensões constitutivas do discurso e o posicionamento perfilhado por eles. Partindo do pressuposto de que Belchior é um dos cancionistas que investem na dimensão gráfica de forma singular, fica por enquanto a pergunta sobre qual a relação entre os outros objetos *inter* e *plurissemióticos* envolvidos no fazer cancional (capas dos discos dos álbuns, encartes etc.) e o posicionamento polêmico adotado por Belchior.

No que concerne aos estudos na área de musicologia, um texto que guarda maior relação com a tese é o livro *Musicology - the key concepts*, dos autores Beard e Gloag, um mini-dicionário que clarifica desde conceitos propriamente musicais até outros comuns aos domínios das linguagens de modo geral, como discurso, intertextualidade, *gênero* e *estilo*

musical. Quanto às pesquisas sobre o gênero canção, uso como base principalmente Hirschi, mas também Wisnik e Tatit.

Com relação ao conceito *estilo*, já comentado no capítulo 2 sobre *a identidade do cancionista*, como o *corpus* aqui é formado por canções, gênero híbrido que une verbo e som, poder-se-ia pensar em estilo de texto e em estilos de música. Por isso, falarei um pouco do que se considera estilo musical, noção fortemente usada no âmbito da música, mas de difícil definição. Acerca do estilo musical, surgem diversas perguntas: O que se considera o estilo musical? Que critérios são adotados para a definição do estilo musical? Estes critérios estão relacionados à letra, à melodia, aos arranjos, ao tipo de canto?

No campo musical, o estilo parece estar generalizado à dimensão melódica das músicas (associado diretamente à parte instrumental e, portanto, deixando de lado a canção enquanto gênero de discurso) ou mais propriamente a parte “mais musical”, o que se confunde muitas vezes com o gênero musical ou o ritmo.

Como não existem obras⁷⁵ que falem exatamente sobre estilos musicais, recorri à Internet em busca de algum esclarecimento. Na rede, o uso da expressão “estilo musical” como palavras-chave no Google resultou em 2.150.000 de entradas. Como está descrito no *site* do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da Unicamp, a maioria destes sites relaciona-se com a indústria fonográfica, “onde a expressão estilo assume a função de indexador das diferentes tendências ou gêneros da música popular”. Como resultado, obtêm-se estilos como *funk*, *soul*, *reggae*, *world music*, *samba*, *jazz*, *hip hop*, *america gospel*, dentre outros. “A partir do grande número de citações, pode-se verificar que os parâmetros básicos que envolvem a definição de um estilo musical estão vinculados, em primeiro lugar, a algum contexto seja ele histórico, social ou fonográfico”⁷⁶, como mostram os gêneros musicais citados. Estilo musical aparece definido como “a maneira pela qual compositores de época e países diferentes combinam simultaneamente os diversos elementos musicais importantes, que são chamados de componentes básicos da música”⁷⁷. Alguns desses componentes são a melodia, a harmonia e o ritmo. O estilo musical pode ser descrito também como o modo de expressão peculiar de um compositor. Como veículo de criação, pode ser considerado como um conjunto de técnicas expressivas que caracterizam uma determinada linguagem musical.

⁷⁵ No clássico *Dicionário musical brasileiro* de Mário de Andrade, o estilo aparece de maneira bastante genérica como “música especial”, uma “cantilena própria de determinada composição poética” (p. 206). A cantilena é uma “canção curta, de poucos compassos (...), cantiga suave ou monótona” (p. 105) (ANDRADE, 1999).

⁷⁶ Consultar texto *Parâmetros básicos para análise de estilo*.

Disponível em: <<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/estilomusical.asp>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

⁷⁷ Ver tópico *Estilo musical*. Disponível em: <<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/estilomusical.asp>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

Beard e Gloag (2005, p. 128) registram que “the concept of style refers to a manner or mode of expression, the way in which musical gestures are articulated. In this sense, it can be seen to relate to the concept of identity”⁷⁸. E é exatamente esse o sentido que adoto nesta pesquisa, como já foi explicitado no capítulo 2 acima.

Seguindo essa orientação, de empregar o termo *estilo* como correspondente aos termos *identidade* ou *posicionamento*, tanto o que se entende como estilo *verbal*, quanto o que se considera estilo *musical*, é analisado em um dispositivo enunciativo, composto de elementos verbais, musicais, visuais etc. Desse modo, gêneros, estilos, ritmos musicais, instrumentação, arranjos, formas de usar a voz etc. são todos “recursos” retóricos que, por sua recorrência, constituem o posicionamento de um cancionista. Vê-se nesse processo que a noção de dispositivo enunciativo, que condensa a atuação de todos os elementos constitutivos desse discurso, os verbais, os musicais e os outros, permite-nos olhar para o discurso verbomusical em sua *totalidade*. Por essa via, pode-se dizer ainda que o cancionista que emprega todos esses procedimentos opera um **investimento individual verbomusical**. Segundo nos mostra Pareyson, “se as obras são sempre singulares, pode-se afirmar que é impossível fazê-las sem que ao fazê-las se invente o modo de fazê-las” (1993, p. 21). E “inventar” aqui pode ser tomado como sinônimo de “investir”, pois a invenção do cancionista passa necessariamente por determinados investimentos e consequentemente pela demarcação de uma identidade.

Tatit (2002b, p. 09), em sua clássica obra *O cancionista: composição de canções no Brasil*, ao falar da canção, considera-a como uma imbricação necessária entre duas semioses, a letra e a melodia. Assim, o cancionista (o compositor, o cantor, o arranjador) se assemelharia a um malabarista, pois tem a função de equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia. O semiótico afirma, então, que o ato de cantar

é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso (...) que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte⁷⁹. (*op. cit.*)

⁷⁸ “o conceito de estilo refere-se à maneira ou modo de expressão, à maneira pela qual os gestos musicais são articulados. Neste sentido, ele pode ser visto em relação ao conceito de identidade”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

⁷⁹ A seguinte declaração de Arnaldo Antunes sobre o seu fazer cancional é emblemática para ilustrar todo o trabalho do cancionista nessa hábil atividade de malabarista: “Me interessa soar sempre com naturalidade, não quero que pareça que estou forçando nada. Há uma série de questões como a divisão, a entonação, a cadência, a velocidade de emissão – tudo isso é absolutamente regido pela adequação. Tem que soar natural” (In: WEINSCHELBAUM, 2006, p. 57).

Além disso, o teórico enfatiza que o que ele classifica de “dicção” do cancionista está ligado de forma geral a um modo de dizer, de cantar, de musicar, de gravar, mas, sobretudo a uma maneira de compor. Com relação à metáfora do cancionista visto como um malabarista, creio, como já observado acima, que esse “jogo de equilibrar” relaciona-se a uma complexidade mais ampla do que as coerções do gênero, pois o cancionista precisa mobilizar uma série de outras estratégias discursivas (*ethos*, cenografia etc.) no momento de compor uma canção.

Uma outra reflexão feita por Tatit (*op. cit.*, p. 12-17) é a da ligação entre canto e fala. Ao relacionar canto e fala, o autor postula a tese de que toda e qualquer canção popular tem sua genética na ação de falar. Nessa mistura de palavras cantadas e palavras ditas, haveria assim, segundo defende o pesquisador, uma tensão entre a voz que fala (que investe naquilo que é dito) e a voz que canta (que se preocupa com a maneira de dizer). Neste trabalho, na análise de algumas canções, essa inter-relação entre voz que fala e voz que canta será de singular importância, ao analisar a identidade discursiva do sujeito Belchior, ou seja, o modo pelo qual esse enunciador através de sua dicção coloca-se/posiciona-se diante de si e de uma ou várias exterioridades, ou falando com outras palavras, a maneira pela qual esse sujeito institui um posicionamento individual polêmico.

Em resumo, no tratamento do *corpus*, preocupo-me tanto com a análise dos elementos essenciais da canção (semiose verbal e semiose musical), quanto com a análise dos contextos de produção musical. Entendo a canção inserida em um processo histórico e social específico, mas produzida a partir de um percurso de composição do cancionista (bio/gráfico), que é também individual, o que envolve voz e gestualidade. Portanto, a canção é analisada na tese como produto e manifestação de uma obra, que possui uma assinatura e é concretização da arte de um criador. Para analisar essa bio/grafia, uso como suporte principal os trabalhos desenvolvidos por Stéphane Hirschi, professor da Université de Valenciennes, com estudos sobre o gênero canção (sua definição, sua história, suas perspectivas), a referência maior dessa matéria na França. O professor desenvolve como disciplina a *cantologia*, dedicada ao estudo de diversos aspectos da produção e consumo da canção. A noção de *cantologia*, postulada por Hirschi (2008), considera o estudo da canção em sua globalidade como objeto orgânico, analisando a relação texto-música-interpretação, bem como a tríade autor-compositor-intérprete, o que para Maingueneau equivaleria a dizer que no estudo da canção é necessário analisar sua *semântica global*. “Um procedimento que se funda sobre uma ‘semântica global’ não apreende o discurso privilegiando tal ou tal de seus ‘planos’, mas integrando-os a todos, tanto na ordem do enunciado quanto na da enunciação”

(MAINGUENEAU, 2005 [1984], p. 79). Considerar a semântica global de um texto implica mais do que olhar para a canção como um texto isolado, trabalhar o contexto geral do álbum, e a relação desse álbum com os outros álbuns da carreira do compositor, e com os álbuns dos outros compositores. Por essa ótica, na análise de meu objeto, atenta-se ao mesmo tempo para a canção [o enunciado] e para o discurso verbomusical [a enunciação].

Os trabalhos de Hirschi são de bastante utilidade na minha pesquisa, pois os conceitos desenvolvidos por ele no âmbito da canção francesa (Arago, Béranger, Mano Solo) podem ser adaptados ao estudo da canção brasileira. O autor tem diversos livros publicados, particularmente sobre a obra de Jaques Brel, cansionista tema de sua tese de doutoramento, que gerou o livro *Jaques Brel. Chant contre silence*. Na tese, utilizo como inspiração seu quadro de análise para a obra de Jaques Brel, que associa melodia, letra, voz e gestualidade.

O pesquisador francês parte do princípio de que a canção é um texto particular, da qual se pode analisar os seus componentes e características próprias. E é esse mesmo fundamento que move toda esta pesquisa. Um direcionamento dado por Hirschi, que define “la chanson” como “l’art de fixer l’air du temps”⁸⁰, é a atenção ao aspecto temporal na canção. Assim, na tese analiso, dentre outras questões, a duração das canções e dos álbuns de Belchior e dos outros artistas, por ser a duração uma das condições de funcionamento do discurso, implicada na produção, circulação e consumo desse gênero. Essa observação condiz com as próprias características do gênero, pois cada texto, pelo seu gênero mesmo, implica uma duração, o qual formata o tempo de leitura e de audição pelo ouvinte.

No que se refere ao componente “tempo” em uma canção,

um outro elemento estrutural a se levar em conta, quando da análise de letras musicais, é a repetição, a qual deveria ser considerada potencialmente significativa, ao invés de ser ignorada ou tomada por certa. É preciso pensar nas consequências, numa determinada canção, da repetição estrófica. O quanto um refrão representa para a atitude principal de um texto, por exemplo, pode depender de sua frequência ou de sua posição em relação a uma série de estrofes. Se há versos repetidos com alterações no acompanhamento musical, a reação do ouvinte poderá ser afetada. É preciso tomar cuidado para determinar quais aspectos da repetição são significativos em si mesmos. (PERRONE, 2008, p. 26 e 27)

Neste momento, é oportuno trazer uma outra contribuição de Costa (2001, p. 168), o qual sustenta que na canção, além das duas semioses principais (letra e melodia), deve-se levar em conta uma interdiscursividade entre variadas práticas semióticas que comporiam os

⁸⁰ *L’air du temps* é uma expressão que significa acompanhar a evolução do tempo. Literalmente a frase de Hirschi pode ser traduzida como: “a canção como a arte de fixar a evolução do tempo”. Porém, como também constatarei na análise da tese, o fator “tempo” ganha sentidos outros na obra do teórico francês.

muitos planos da canção, quais sejam as linguagens verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita. Para agrupar todas essas práticas, Costa postula a noção de **gestos enunciativos**, que diz respeito, de acordo com o pesquisador, aos atos de organização das enunciações em um suporte. No âmbito da tese, no lugar de gestos enunciativos, utilizo a noção de *gestos retóricos*, por ser mais abrangente e pensando em Mosca, que afirma:

É de fundamental importância a intencionalidade do discurso, sem o qual não se dá uma comunicação eficiente em seus resultados e nenhum “gesto” retórico se cumpre com êxito. Trata-se aqui da ação pela linguagem; daí colocarmos muita ênfase no poder da transformação conferido ao discurso em suas diversas manifestações. (MOSCA, 2008, p. xi, com destaque da autora)

Nesse sentido, os gestos retóricos ligados à prática discursiva verbomusical envolverão os múltiplos passos⁸¹ de composição de uma canção (desde os primeiros rascunhos até a gravação), passando pela interpretação em público, pelas regravações da mesma canção etc. Cada um desses gestos implica muitos outros atos retóricos. O ato de compor, por exemplo, inclui os atos de versejar, musicar (ou melodizar); o ato de interpretar para a plateia abrange o ato de cantar, tocar, dançar etc. Ambicionando englobar todos esses e outros atos dos cancionistas, penso que a expressão “gestos retóricos” é mais pertinente para enfatizar uma organização e configuração do discurso. É preciso ainda esclarecer que adoto a noção de gestos retóricos para me referir ao conjunto de *práticas de uma determinada comunidade discursiva*, que abrangerá portanto toda ação do cancionista que esteja ligada ao seu projeto discursivo maior e ao seu estabelecimento identitário, mas também todas as ações dos outros sujeitos do discurso verbomusical.

Além de tocar na questão dos gestos retóricos, a reflexão de Mosca acima nos leva mais uma vez para o fator “intencionalidade” no universo discursivo, ideia que, como vimos no capítulo sobre a *identidade do cancionista*, está diretamente ligada à noção de investimento. Essa ponderação entra em eco com a observação de Wisnik (1979-1980, p. 14) de que a música popular “trata-se de um caldeirão – mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar” tanto com uma “intencionalidade criadora”, quanto com “o ouvido atento ou distraído” de seu auditório.

Para empreender a análise da influência da indústria fonográfica na identidade/posicionamento de Belchior na música brasileira, conto com o importante auxílio da pesquisadora Rita Morelli, que investigou de forma pioneira em sua dissertação de

⁸¹ Constatarei com Hirschi (2008) que todas essas etapas retórico-discursivas são submetidas a um mesmo conjunto de coerções.

mestrado, defendida em 1988 na UNICAMP, as relações sociais de produção e concepções acerca da natureza do trabalho artístico na indústria fonográfica. Em seu estudo de base antropológica⁸², Morelli analisa a indústria do disco no Brasil na década de 70, mais especificamente as relações de produção existentes entre os artistas e as gravadoras, e a imagem pública de dois compositores intérpretes de MPB na década de 70: os cearenses Fagner e Belchior. A autora considera como objeto particular e especialmente como “fatos culturais” as atividades de produção e divulgação dos discos e das imagens públicas dos artistas, analisando fatores “tecnoeconômicos, sociais, ideacionais e pessoais” (2009, p. 47)⁸³. Morelli justifica que a escolha da carreira discográfica de Fagner e Belchior se deve a quatro fatores: a) Pelo grande sucesso obtido por eles com a vendagem de discos a partir da década de 1970; b) Por apresentarem uma qualidade cultural reconhecida socialmente, aliada a um valor comercial evidenciado; c) Por serem nordestinos e aí representarem de certa forma uma geração de artistas que ingressaram no mercado na época; e d) Por terem tido trajetórias diferentes, apesar de iniciarem suas carreiras praticamente no mesmo período.

Ao falar dos movimentos brasileiros “metacríticos” (aqueles que “repensam toda a economia do sistema, e condensam os seus múltiplos elementos, ou fazem com que se precipitem certas formações latentes que estão engasgadas”), Wisnik cita o samba em seu nascimento, a bossa-nova, o tropicalismo e o pós-tropicalismo. Ao fim da lista, o pesquisador se questiona: “como chamar a década de 70?” (*op. cit.*, p. 15). Passados mais de trinta anos da escritura desse texto, a pergunta ainda permanece. Será que tudo que veio depois do tropicalismo pode ser enquadrado como pós-tropicalista? A questão fica em aberto e ela retornará em menor e em maior grau no decorrer de minha análise.

Com relação a essa variedade no País, Costa (2001) analisou em seu trabalho de doutorado a heterogeneidade “complexa e inconsistente” da música popular brasileira, por sua pluralidade de estilos, ritmos e propostas estético-ideológicas. No que se refere ao discurso verbomusical brasileiro e levando em consideração o período de 1958 a 1998, o pesquisador afirma que a Música Popular Brasileira pode ser agrupada de acordo com cinco maneiras de “marcações identitárias”, segundo as quais se constituem vários **posicionamentos** (*op. cit.*, p. 88). São elas:

⁸² Os resultados dessa dissertação foram publicados em livro em 1991 pela Editora da Unicamp, mas somente tive acesso a ele em sua reedição, em 2009, depois de anos de uma primeira edição esgotada.

⁸³ Como todas as citações da autora serão retiradas dessa obra, passarei a indicar de agora em diante apenas a paginação do trecho referido.

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

O que o professor fez em seu trabalho foi fundamentalmente relacionar diversos membros/sujeitos da comunidade discursiva verbomusical brasileira a cada um desses posicionamentos⁸⁴, sendo que na classificação de Costa não devem ser confundidas posições e sujeitos, pois um único sujeito pode assumir várias posições diferentes, seja ao mesmo tempo ou sucessivamente. Assim, na visão do autor, um mesmo artista pode participar de mais de um posicionamento, como é o caso de Belchior, que, segundo Costa, no início da trajetória artística inscreve-se num posicionamento de caráter regional (o Pessoal do Ceará) e, após os anos 80, em um posicionamento que agrega valores relativos à tradição, mais especificamente a MPB. Observemos em linhas gerais cada um desses posicionamentos.

O movimento referido como **Pessoal do Ceará** reúne toda a geração de artistas cearenses, dentre os quais músicos, cantores e letristas, que no início dos anos 70 começou a ingressar na esfera nacional da música brasileira. Dessa geração de cancionistas que saíram do Estado natal para os grandes centros urbanos do Brasil da época, sem dúvida, os que alcançaram maior destaque até hoje no Brasil foram os compositores-cantores Belchior, Fagner e Ednardo. O nome estereotipado do grupo originou-se no contexto da gravação do LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, cujo subtítulo é *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem*, lançado em 1972 pelos compositores Ednardo e Rodger Rogério, e pela cantora Teti⁸⁵. O disco, produzido pelo jornalista Walter Silva, é hoje analisado como o *gesto retórico de fundação*, que corresponde à entrada desses novos artistas no mercado fonográfico⁸⁶. Após a gravação desse primeiro álbum, o compositor Fagner lança em 1973 o seu primeiro disco, o *Manera Fru Fru, maneira*, e Belchior registra em 1974 o seu LP inaugural, *A palo seco*.

⁸⁴ O agrupamento de sujeitos a determinados posicionamentos foi feito com base nas canções do período mencionado e no discurso de comentaristas e dos próprios compositores acerca dessas canções.

⁸⁵ No ano de 2002 foi lançado em CD o álbum intitulado *Pessoal do Ceará*, que ficou conhecido por *Pessoal do Ceará 2*. Participaram do disco os cantores Amelinha, Belchior e Ednardo.

⁸⁶ Belchior não participou da gravação do LP, porque não foi cedido pela Copacabana, gravadora com a qual havia assinado contrato.

(Voltarei a abordar o grupo Pessoal do Ceará no subcapítulo 1.2 - “Sou apenas um rapaz latino-americano e vindo do interior”).

No que se refere ao posicionamento **MPB**, Costa (2001) assegura que essa forma de marcação de identidade atravessa todos os outros posicionamentos da Música Popular Brasileira. Convém ressaltar que, para o professor, esse posicionamento é considerado o mais próximo da “verdadeira” Música Popular Brasileira. Ele tem origem a partir dos movimentos musicais da década de 60, principalmente da Bossa Nova. Assim, a primeira geração desse posicionamento é composta por artistas que se consideram herdeiros da Bossa Nova, mas que criam um movimento com características peculiares. Portanto, **MPB**, segundo assinala o autor, é apenas um dos posicionamentos que constituem a Música Popular Brasileira. Entre os sujeitos desse posicionamento, Costa inclui Belchior no grupo dos compositores, juntamente com Chico Buarque, Ivan Lins, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Com relação à sigla MPB, é oportuno lembrar que ela foi usada inicialmente por Ary Barroso, na apresentação que o compositor fez ao disco *Bossa Nova*, de Carlinhos Lira. Hoje, de forma genérica, a nomeação é utilizada para enquadrar um tipo de música que possui um grau alto de qualidade, cuja definição é difícil, consumida por uma população de alta escolaridade ou de classe média. Mas essa definição nem sempre foi realizada assim. O livro *Antropologia da música brasileira*, de 1978, por exemplo, no capítulo “A Música Brasileira e a classificação” reflete exatamente sobre as dificuldades de classificação ligadas ao nome próprio Música Popular Brasileira. A partir dessa constatação, o autor esboça sua averiguação do conteúdo da expressão, a partir do modo como os brasileiros referem-se à música produzida no país.

De modo geral, dos posicionamentos identificados por Costa (2001), irei abordar basicamente os *agrupamentos de caráter regional* (ao qual o grupo de artistas que ficou conhecido como Pessoal do Ceará relaciona-se); os *agrupamentos estético-ideológicos* (do qual fazem parte o Tropicalismo e a Bossa Nova) e os *agrupamentos em torno de valores relativos à tradição*, no qual se inclui a MPB. No entanto, faço uma ressalva. Na classificação de Costa, a *posição* está necessariamente associada à ideia de grupo. Assim, um grupo de cancionistas diferentes pode ser reunido sob uma designação comum (seja pela região, por um valor ou ideologia). No âmbito desta tese, quando falo em posicionamento, refiro-me não a uma “posição” que é sinônimo de um “grupo”, mas a uma posição identitária individual “forte” a ser demarcada por um cancionista. Para esclarecer minha proposta, usarei como exemplo o caso de Belchior e de Fagner. Como entende Costa, esses dois cancionistas pertencem ao mesmo posicionamento (agrupamento): o Pessoal do Ceará. Ao contrário, segundo considero na tese, tanto Belchior como Fagner possuem um posicionamento

(identidade) diferente na música brasileira. Para distinguir o que chamo de posicionamento em diferença à ideia de Costa, postulo a noção de **posicionamento individual**.

Segundo interpreta Costa, Belchior surge no campo musical pertencendo ao posicionamento “Pessoal do Ceará” e, passados alguns anos, teria migrado para o posicionamento “MPB”. Na tese, como o interesse maior é pelo posicionamento individual polêmico e em interação com a ideia de agrupamento, importa-me mais verificar se, a partir dessa migração posicional singular no interior de “grupos”, as críticas dirigidas por Belchior aos sujeitos integrantes da MPB diminuiriam.

Na pesquisa de mestrado, pude descrever a produção verbomusical de Belchior em termos das relações intertextuais e interdiscursivas que sua obra mantém com a de outros cancionistas. Nesta tese, pretendo mostrar que o posicionamento que emerge das composições do cearense é construído pela oposição-negação a outros posicionamentos de fazer canção. E o que vem se delineando desde a dissertação é que os posicionamentos subvertidos por Belchior são mais voltados para artistas da MPB (e para outros agrupamentos), o que não significa dizer que ele não se posicione contra os artistas do agrupamento Pessoal do Ceará. É indispensável deixar claro que a questão central na tese não é simplesmente uma comparação entre posicionamentos do discurso verbomusical. O que se deseja é investigar quais e que tipos de sujeitos discursivos emergem nas canções cantadas pela voz (posição) do sujeito empírico e discursivo Belchior; e analisar o modo polêmico pelo qual o sujeito discursivo das canções de Belchior relaciona-se com a pluralidade (diversidade) de discursos que ele traz à tona e aos quais atribui uma exterioridade.

Ainda com relação à filiação de Belchior aos posicionamentos classificados por Costa (2001), não analisei no trabalho de mestrado as canções do compositor cearense relacionando-as obrigatoriamente e unicamente aos trabalhos de outros artistas dos posicionamentos Pessoal do Ceará e MPB. Do mesmo modo, na tese, essa análise é feita em diálogo com diversos sujeitos (cancionistas) e posicionamentos (grupos ou indivíduos) do discurso verbomusical brasileiro e internacional, convergindo em torno de um nome principal, o compositor Caetano Veloso. De modo geral, porque pretendo contemplar a heterogeneidade do discurso verbomusical brasileiro, considero na análise a classificação do historiador Jairo Severiano (2009), que organiza a música popular brasileira em quatro tempos, identificando gêneros musicais, movimentos e artistas de cada um desses períodos, o que condensei no quadro a seguir.

Quadro 5 - Cenário da Música Brasileira, segundo Severiano (2009)

Fase	Gêneros Musicais/ Movimentos	Artistas
I) A <i>formação</i> (1770-1928)	- surgimento de gêneros: lundu, modinha, choro, samba	Caldas Barbosa, Ernesto Nazareth, Sinhô, Chiquinha Gonzaga
II) A <i>consolidação</i> (1929-1945)	- gêneros com fisionomia brasileira: choro, samba, Geração de 30	Ary Barroso, Carmen Miranda, Noel Rosa, Orlando Silva, Dorival Caymmi
III) A <i>transição</i> (1946-1957)	- passagem do tradicional para o moderno: baião, samba-canção	Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Cauby Peixoto, Francisco Carlos
IV) A <i>modernização</i> (1958 até a época atual)	- Bossa Nova e a música brasileira no mundo: Tropicalismo, Jovem Guarda, <i>Rock</i> nacional, pagode, neossertanejo	Tom Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Elis Regina, Maria Bethânia

Fonte: Quadro ilustrado pela pesquisadora

Pela natureza das produções analisadas, concentro-me nas duas últimas fases, a de *transição* e mais especificamente a de *modernização*, mas quando se faz necessário, ao comentar as outras fases, assumo também à reflexão classificatória de Severiano. No que concerne à fase *modernização*, igualmente pelas características dos cancioneiros investigados, não abordo gêneros contemporâneos como o pagode e o neossertanejo, por exemplo; abarcando por outro lado a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo e, mais de longe, o *Rock* brasileiro. A classificação de Severiano é importante na medida em que nos faz visualizar um panorama das produções nacionais dentro de uma cronologia, pois no estudo do discurso verbomusical, além de refletir sobre a influência da sociedade e dos problemas ideológicos na música, é importante também estudar a evolução da historiografia musicológica brasileira, passando por suas diversas fases, desde o seu início até os dias atuais. Importa-me, assim, principalmente observar na tese como a produção cancional de Belchior se movimenta, dialogando com as

produções anteriores e as contemporâneas, comprovando a ideia bakhtiniana de que é preciso conhecer a tradição do gênero para que seja possível perceber as inovações do autor.

Tomando como base de reflexão a classificação histórica que Severiano faz da música brasileira, pode-se afirmar que o artista Belchior dialoga com o período de *modernização*, mas também com os de *consolidação* e *transição*. Assim, toda a relação discursiva com a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo e com os artistas Tom Jobim, João Gilberto, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, or, Chico Buarque, Toquinho, Elis Regina, Maria Bethânia, dentre outros, seja de modo polêmico ou não, é organizada em uma conjuntura que leva em consideração a história da música brasileira. Nesse sentido, compreende-se perfeitamente os momentos de diálogo na obra de Belchior com os artistas Ary Barroso, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Em resumo, pode-se dizer que o investimento polêmico por parte de Belchior com a sua geração passa em revista também os cancionistas das gerações anteriores, o que se configura como um argumento de *autoridade*, segundo poderia ser analisado na teoria de Perelman e Olbrechts-Tyteca, em defesa de sua posição discursiva, na medida em que instituir um diálogo com sujeitos de um campo é também marcar uma identidade dentro desse campo.

Passemos agora ao comentário sobre *performance* no discurso verbomusical a partir da inter-relação básica entre *letra* e *música* na produção de uma canção. Observemos inicialmente o que escreve Perrone: “O reconhecimento de quanto as letras são modificadas pelos aspectos musicais é essencial para que se chegue a conclusões inteligentes a respeito do texto de uma canção” (PERRONE, 2008, p. 25 e 26). Tomando como verdadeira essa afirmação, sob minha apreciação o que se entende sobre a performance da canção engloba um conjunto de fatores, sejam sonoros, gestuais, visuais, imagéticos. Minha concepção aceita plenamente o que diz Zumthor (2001 [1993]) acerca da natureza da forma poética oral e amplio essa reflexão para o discurso da canção. Para o autor, no discurso poético, a *performance* pode ser considerada como seu principal elemento e fator constitutivo. “Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades” (ZUMTHOR, 1997 [1983], p. 155). Relendo a definição do medievalista dentro do contexto desta pesquisa, por essa via posso dizer que “performance” também é equivalente a “posicionamento”, no sentido de que é o posicionamento do cancionista que determina todos os componentes do discurso verbomusical, mas que ao mesmo tempo é determinado por eles.

Na tese, o que entendo como performance tenta englobar muitos desses elementos (letras, sons, gestos), mas é preciso deixar claro que minha análise privilegia a performance

apreendida no registro das canções nos discos, no que se refere tanto ao aspecto verbal quanto ao musical, ou seja, a performance cantada e materializada enquanto obra discográfica, a de Belchior, a de Caetano Veloso, a de Chico Buarque, a de Gilberto Gil, e assim sucessivamente. Como destaca Perrone (*op. cit.*), uma letra “é, em primeiro lugar, um texto integrado a uma composição musical, e os julgamentos básicos devem ser calcados na audição para incluir a dimensão sonora no âmbito da análise” (*op. cit.*, p. 28).

Como foi observado em meu trabalho de dissertação (CARLOS, 2007a, p. 86 e 87), as letras de Belchior, assim como as dos compositores Chico Buarque, Caetano Veloso e Tom Jobim, são em muitos momentos referidas como poemas, a exemplo do que ocorre num *site*⁸⁷ de poesia erótica, que menciona uma letra de Belchior junto a poemas de escritores brasileiros e estrangeiros, dentre eles Carlos Drummond de Andrade, Raimundo Correia, Gregório de Matos, Olavo Bilac e Bertolt Brecht, num confusão que indistingue *letra de música e poema*. Sobre essa relação entre *canção e poema*, contemplemos inicialmente o que afirma Vanoye.

La fonction poétique joue un rôle important dans le text de chanson. Sans parler des rimes, des alitérations, et des procédés communs à la poesie, soulignons que les textes des chansons recourent souvent aux onomatopées ou aux syllabes vides de sens destinées à être souteneus par la musique et ayant une fonction purement poétique em dehors de toute signification. La chanson – surtout populaire – est le lieu d’une sorte d’environnement verbal au cours duquel se donne libre cours le plaisir de jongler avec les mots, les sons, les assonances, consonances et dissonances, les rimes, les images absurdes, les non-sens. La chanson c’est souvent la parole em liberté.⁸⁸ (VANOYE, 1973, p. 194)

Nesse sentido tem singular importância o livro do pesquisador americano Charles Perrone, cujos trechos já foram mencionados acima, o *Letras e letras da música popular brasileira*⁸⁹, publicado no Brasil, mas surgido a partir de sua tese de doutoramento, intitulada “Lyric and lyrics: the poetry of song in Brazil”, defendida na University of Texas (Austin), e cujo objetivo “é mostrar por que se pode falar em poesia da canção” (PERRONE, 2008, p.

⁸⁷ *Poesia erótica – acervo de vários autores e épocas*. Disponível em: <<http://cseabra.utopia.com.br/poesia>>. Acesso em: 16 mar. 2012.

⁸⁸ “A função poética desempenha um papel importante no texto da canção. Sem mencionar rimas, aliterações e procedimentos comuns à poesia, observamos que os textos das canções recorrem frequentemente às onomatopéias ou às sílabas vazias de sentido destinadas a ser sustentadas pela música e tendo uma função puramente poética sem qualquer significação. A canção – sobretudo a popular – é o lugar de um tipo de ambientação verbal dentro da qual se desenvolve livremente o prazer de fazer malabarismos com as palavras, os sons, as assonâncias, as consonâncias e as dissonâncias, as rimas, as imagens absurdas, o não sentido. A canção é frequentemente a letra da canção [*la parole*] em liberdade”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original. Na obra de Vanoye, é interessante constatar o uso da figura do “malabarista”, a mesma referida por Tatit em *O cancionista*.

⁸⁹ Todas as citações feitas desse livro se baseiam na sua segunda edição de 2008, inteiramente revisada pelo próprio autor.

20). Vê-se na quarta capa do *Letras e letras...* a especificação “Letras de Literatura/Letras de Música Popular e suas inter-relações nos anos 60 e 70”. Mesmo não sendo subtítulo da obra, a discriminação “filia” duplamente o texto da canção, tanto à instituição da Literatura quanto à da Música Popular, o que se torna evidente pela leitura da apresentação do livro, que informa tratar-se de um “estudo músico-literário” das letras de canção popular. Apesar de destacar “as realizações poéticas da MPB” e “a poesia da canção brasileira”, a pesquisa de Perrone abrange tanto uma análise do elemento poético quanto daquele mais aproximado à prosa.

Visão semelhante à de Perrone, considerando as proporções das diferentes complexidades e problematizações, por atuar um no campo da ciência e o outro no campo da própria arte verbomusical, é defendida pelo letrista Carlos Rennó, na apresentação do livro que reúne todas as letras de Gilberto Gil, como lemos a seguir e cujos trechos para os quais chamo a atenção aparecem todos em itálico:

Na década de 60, uma estirpe rara de compositores-letristas e letristas brasileiros alterou o conceito estético que se fazia da letra de música entre nós, *alçando esse gênero ao status de poesia* – cantada e popular: um patamar pouco alcançado, mesmo que de nossa perspectiva tenhamos pela frente o panorama da música popular mundial e de todos os tempos. *Gilberto Gil* foi uma das figuras máximas daquela geração de artistas, entre os quais *se mantém como um de seus* mais sensíveis e inventivos *músicos-poetas*, modelar para as gerações que depois dele vieram, e para as vindouras. É certo que, no início, a colaboração de parceiros como Caetano Veloso, Torquato Neto e Capinam foi de grande relevância para o *índice de qualidade poética* do conjunto de suas canções do período tropicalista e daquele que imediatamente o precedeu. Contudo, antes mesmo do tropicalismo (...), e principalmente durante o tempo da vigência do movimento (...) mostra adquirir e logo fortalecer sua *voz individual de poeta*, que vai se revelando pela excelência e se nivelando por cima com a do músico de talento e desempenho imensos (...). De lá para cá (...), pela maestria que ele aplica com admirável imaginação e liberdade ao seu fazer canções, Gil aprimorou essa voz a ponto de torná-la uma das mais fortes expressões populares da nossa época, em nosso país, bem como da moderna música-poesia popular brasileira. (...). É essa obra que apresentamos aqui. (...) registramos a *metade poética de Gil* em sua totalidade (...). (RENNÓ, in: GIL, 2003, p. 09, com destaques de minha responsabilidade)

Vemos aí que Rennó faz uma divisão do gênero poesia entre *escrita* e *cantada*, do qual seria a canção uma modalidade. Mas mesmo considerando a canção como poema, Rennó em muitos trechos desse mesmo texto nomeia a parte verbal de uma canção também de *letra*, revelando a mistura de interpretações. Vejamos os trechos a seguir, nos quais também destaquei os pontos-chave:

(...) para nos limitarmos às *canções com letras* de sua autoria (...). (...) notações musicais das canções *junto com as letras* (...). (...) *um número de letras* – entre elas *quantas belas letras!* (*op. cit.*)

Além das *letras assinadas* (...). (...) nada menos que cerca de *noventa letras*. (...). Feitas com o objetivo prioritário de abordar *as letras* (...). *As letras das músicas* de Gil (...). A presente *publicação das letras* (...). As versões de músicas (...) são as *únicas letras* (...). (*op. cit.*, p. 10)

(...) os coautores participam tanto da *realização da letra como da música* (...). Quando *um fez a letra e outro a música* (...). Quando *letra e música foram criadas* (...). (...) os *índices das letras* (...).(*op. cit.*)

Apesar de Perrone estudar as interfaces entre literatura e música, chamando muitas vezes o artista que produz canções de “poeta-compositor”⁹⁰ e chegando a afirmar que “os poemas escritos e as letras podem ser considerados subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo, um texto versificado com beleza de expressão e pensamento”, ele insiste sobre o fato de que seu trabalho “não se propõe a igualar poemas e letras de música” (*op. cit.*, p. 31).

O livro *MPB - O canto e a canção* de José Maria de Souza Dantas, publicado em 1988, também é emblemático dessa perspectiva de avaliar a música brasileira como poesia. No capítulo de abertura, intitulado “A poesia popular brasileira”, que traz subtítulos como “a poesia não tem dono”, “o poeta, um reinventor” e “o poeta popular, um recriador”, dentre outros, o autor inicia seu texto afirmando: “Nestas linhas, o nosso discurso crítico deixará cantar o canto do poeta popular brasileiro, a poesia da Música Popular Brasileira” (DANTAS, 1988, p. 19). E a partir dessa proposta, após refletir sobre o significado de popular e relacionar “o poeta ao tempo”, Dantas dedica todos os demais capítulos da obra à análise de algumas canções brasileiras, considerando os cancionistas Chico Buarque de Hollanda (capítulo 5), Paulo César Pinheiro (capítulo 6), Caetano Veloso (capítulo 7), Gilberto Gil (capítulo 8), Mário Lago (capítulo 9), Vinicius de Moraes (capítulo 10 e 12), Noel Rosa (capítulo 11), Milton Nascimento e Fernando Brant (capítulo 13), Geraldo Vandré (capítulo 14) e Juca Chaves (capítulo 15).

Para ilustrar a avaliação da figura do compositor em relação à figura do poeta, a partir do olhar não mais de um crítico acadêmico, observemos um caso da crítica jornalística, que classifica no mesmo plano as duas funções sociais dos sujeitos autores: a da música e a da literatura. Uma mostra dessa denominação una é encontrada, por exemplo, no texto da

⁹⁰ Confrontar o trecho da obra *Letras...* que diz: “Neste grupo de canções, o *poeta-compositor* usa construções simbólicas para fortalecer seus lamentos” (PERRONE, 2008, p. 71, com destaques de minha responsabilidade).

jornalista e crítica musical Ana Maria Bahiana intitulado “Os novos poetas da música”, datado de 19 de março de 1976 e publicado no Jornal *Opinião*. Bahiana começa sua reflexão destacando o papel inaugural de Vinicius de Moraes (tendo como sucessores Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal), nessa interface entre a poesia e a música cantada, e da Bossa Nova como movimento que estabelece definitivamente o letrista como necessário à produção da música popular, e afirma que “a melhor poesia brasileira da atualidade [década de 70] está sendo feito pelos letristas de samba, *rock* e outros ritmos menos tocados” (BAHIANA, 1980, p. 183). Ao enfatizar o surgimento do papel de letrista em separado do papel de compositor a partir da década de 50, a autora faz uma listagem daqueles em atividade, na época da publicação do texto. Vejamos:

Uma lista completa de todos os letristas em ação no Brasil, nesse momento ou em momentos próximos-passados, não caberia nesta matéria. Há Ruy Guerra, Fernando Brant, Vitor Martins, Paulinho Tapajós, Tibério Gaspar, Nelson Motta, Ronaldo Monteiro de Souza, Jorge Miquinioty, Jésus Rocha, Antonio Carlos de Britto, Fausto Nilo, Ricardo Bezerra, Wally Sailormoon. Há os novíssimos, de quem o público pouco ou nada ouviu falar: Xico Chaves, Cássio Ferrer, Murilo Antunes, Antônio Risério, Pedro Figueredo. E há Torquato Neto... (*op. cit.*, p. 185)

De modo geral, o artigo expõe conversas entre a jornalista e alguns desses letristas sobre seus trabalhos e sobretudo sobre as especificidades de ser letrista. Apesar de focalizar de forma bem ampla a atividade singular de fazer letras para canções, Bahiana coloca esses sujeitos na categoria de poeta, definição já dada no título de sua matéria. A jornalista conta ainda que outros artistas mostram-se descontentes com essa invasão de “somente” letristas na música brasileira. Para Paulo César Pinheiro, que se mostra duplamente preocupado com o texto e a música, a situação histórica dos 70 provocou um desequilíbrio entre fala e canto. O compositor, então, sustenta:

Acho um erro muito grande o texto ter mais importância do que a música, como vem acontecendo agora. Música e letra têm que ter um equilíbrio. O mundo hoje está áspero, louco, gritante. As pessoas querem dizer mais do que cantar. E elas precisam. Estão sendo sufocadas por situações, querem gritar. E como não têm mais na língua a palavra solta, berram. Como se assim fossem se libertar de algo. E daqui pra frente, isso só cresce, piora. E a música vai se perdendo. (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 243)

Dentro dessa mesma perspectiva de inclusão dos compositores brasileiros no campo discursivo da Literatura, especialmente de Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso – cuja obra sempre aparece referida também como Poesia –, tem destaque no

Brasil a Coleção *Literatura Comentada*, publicada a partir do primeiro ano da década de 80 quinzenalmente pela Editora Abril e com coordenação das pesquisadoras Marisa Lajolo e Samira Campedelli, especialistas em literatura infantil e em livros escolares, respectivamente.

Segundo é anunciado na quarta capa do livro que abre a coleção, esta é destinada “a todas as pessoas interessadas em Literatura” e traria como tema em cada volume a obra em língua portuguesa de um autor ou de autores, tanto os clássicos como os modernos. Desses, seriam “publicados fragmentos – trechos de romances, poemas, contos, teatro, crítica, letras de música”. Há ainda a informação de que “a redação de textos desta coleção foi confiada a uma equipe de especialistas em Literatura”, os quais procurariam “manter um nível de linguagem (...) capaz de ser entendido por todos: pelos que estudam, pelos que ensinam e também por aqueles que aguardam um primeiro encontro com a Literatura”. A seguir, comentarei as publicações dessa coleção nos períodos 1980-1981, 1981-1982 e 1982-1983.

Com relação ao primeiro período, após a estreia com Machado de Assis, o compositor Chico Buarque foi o terceiro nome da coleção, sendo precedido por Vinicius de Moraes e ficando na frente até mesmo de José de Alencar. O nome de Vinicius, como nenhum outro autor na história do Brasil, que fez parte ao mesmo tempo dos campos discursivos literário e verbomusical, cumpre aí o papel de mediador entre um literato e um cancionista, ou entre o maior nome da literatura do Brasil (Machado de Assis) e o maior nome da música do País (Chico Buarque). Nesse ano foram publicadas ainda edições sobre Carlos Drummond de Andrade, Camões, Olavo Bilac, Gregório de Matos e Ferreira Gullar.

No segundo período, o compositor Caetano Veloso é tema do quarto volume da coleção, antecedido por seu conterrâneo Jorge Amado, Manuel Bandeira e Graciliano Ramos. Os autores Raul Pompéia, Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Joaquim Manuel de Macedo, Gil Vicente e Euclides da Cunha também foram “comentados” nesse período.

No terceiro período, é publicado o volume sobre Gilberto Gil, que tem sua obra apreciada na segunda edição do ano, após o escritor Álvares de Azevedo. Os próximos lançamentos se debruçaram sobre a literatura de Cecília Meireles, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto.

Em resumo, em cada um dos períodos anuais abordados, de 1980 a 1983, foram publicadas edições sobre as obras dos artistas da música mais prestigiados pela crítica jornalística, historiográfica e acadêmica: Chico Buarque em 1980, Caetano Veloso em 1981, e Gilberto Gil em 1982. De fato, o lugar dado aos cancionistas na coleção parece ter o mesmo peso do lugar dado aos maiores nomes de nossa Literatura. E a lista de gêneros textuais citados lado a lado na quarta capa – romances, poemas, contos, teatro, crítica, letras de música

– parece ser apenas um sintoma dessa não distinção entre o lugar da música popular e o lugar da literatura no Brasil. Explicando melhor, a enunciação da coleção em sua semântica global dá às formas romance, poema, conto, teatro, crítica e letras de música um mesmo *status*; e todas associadas ao grande campo da Literatura Brasileira.

Um outro ponto interessante dos comentários sobre a obra de Chico, Caetano e Gil é o de que os comentadores escolhidos, como se destaca na quarta capa do livro e de acordo com o que citei acima, são principalmente especialistas de Literatura, no sentido de uma ligação institucional, e não necessariamente de Música Popular. Nesse contexto, é preciso destacar a importância do trabalho desses comentadores na análise da música popular no Brasil, como o da pesquisadora Adélia Bezerra de Meneses, que defendeu em 1981 a tese de doutorado sobre os aspectos *poéticos e políticos na obra de Chico Buarque* e se responsabilizou pelo volume do compositor; e os dos acadêmicos Paulo Franchetti e Alcyr Pécora, que também se interessam por aspectos musicais e pela interface música-literatura, os quais fizeram a análise sobre Caetano Veloso. No volume dedicado a Gilberto Gil, a avaliação crítica foi feita por Fred de Góes, que, além de acadêmico e pesquisador de música popular na área de Letras, também atua como letrista. Nesse livro, diferentemente dos de Chico e Caetano, na preparação dos textos de apresentação de Gil, há a colaboração mencionada de um estudioso (não acadêmico) de música popular, o crítico musical Nelson Motta. Apesar dessa interação nesse último caso, o que se verifica nos três livros e com relação à análise de música popular no Brasil, no âmbito da Coleção *Literatura Comentada*, é que permanece a distância que coloca de um lado os críticos musicais e jornalistas e do outro a crítica acadêmica. Neste domínio, chama a atenção que o objeto “música cantada” seja tomado como passível de análise pelo campo institucionalizado das Letras e não da Música, área esta que na Academia privilegia muito mais a teoria musical, a música instrumental, erudita ou outros tipos de produção em detrimento do olhar sobre a música com palavras ou popular. Nada mais natural que os estudiosos das “letras” absorvessem em consequência o objeto “esquecido”, ou seja, a materialidade verbal.⁹¹

⁹¹ Nesse sentido, gostaria de registrar aqui uma experiência pessoal que me colocou no meio da relação institucional do estudo da música nos campos acadêmicos da Letras e da Música. Desde o ingresso no doutorado, comecei a procurar disciplinas para cursar na Habilitação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Como a prioridade do curso é o estudo da música erudita e não da popular, tive certa dificuldade em encontrar disciplinas que pudesse seguir. Ao me deparar com o título da disciplina “Análise da Historiografia Musical Brasileira” e depois de ler o programa, escrevi para o professor responsável (Diósnio Machado) e apresentei-lhe o meu projeto, com o objetivo de saber se o docente acreditava que minha presença no curso seria proveitosa para a pesquisa em questão. Sendo a resposta positiva, segui o curso com um duplo desafio. O primeiro deles foi conseguir acompanhar as aulas, em meio a tantas nomenclaturas técnicas e à novidade das produções, tão antigas quanto inéditas para mim. O segundo e talvez o maior desafio foi o de me fazer identificar como pesquisadora de música brasileira no meio de tantos especialistas da música erudita. Na turma, todos eram ou cantores de ópera, ou professores de piano, ou maestros. Entre esses colegas, eu não ousaria revelar que

A declaração do letrista, também professor de literatura e poesia, Antonio Carlos de Britto, citada por Perrone na mesma obra mencionada linhas atrás, já aponta para a necessidade de se pensar em um regime genérico específico à canção, como lemos abaixo:

De fato é descabida a suposição de que entre compositores e escritores, ou entre letras de música e poema, haja um *continuum* que justifique qualquer comparação. (...). Portanto, o suporte e a justificativa da letra é a canção, que anima a palavra de uma dimensão nova, sublinhando e redimensionando o seu sentido por meio de intervalos melódicos, dos ritmos, harmonias, timbres. E por meio sobretudo do canto, da presença da voz humana, que dá às palavras de uma letra um suporte de generalidade baseado na emoção, na inflexão psicológica viva, na recriação do momento... É que a unidade de sentido de uma letra está no canto, e não no “texto”. Vê-se que a distinção entre a palavra impressa – o poema – e a palavra cantada – a letra – não é de grau, mas de gênero e de qualidade. (BRITTO, in: PERRONE, *op. cit.*, p. 28 e 29, com destaque do autor)⁹²

O depoimento de Belchior também reconhece a força do verbal na canção, mas diferencia a sua natureza daquela apresentada no gênero poema, como lemos na entrevista publicada no *site* do artista, intitulada “A palavra cantada chega até nós”: “Sou um trovador eletrônico que se caracteriza como uma pessoa preocupada não apenas com o poema, mas com a palavra cantada em São Paulo, em Nova York, Londres ou alguma cidadezinha perdida no Brasil”, declara o compositor.

Também usando a expressão “palavra cantada”, a declaração de Caetano Veloso, ao responder a pergunta da jornalista Violeta Weinschelbaum sobre a sua visão pessoal acerca da relação entre texto e música na canção, é reveladora da forte imbricação entre os dois elementos pelo olhar privilegiado de um de seus maiores produtores, segundo vemos a seguir:

O que mais me interessa como compositor é que me apareça uma ideia de palavras já cantadas, que o embrião da canção seja um conjunto de palavras cantadas. É como uma matéria-prima distinta da melodia e dos versos, o cruzamento está no início, mas isso não acontece sempre. Me interessa

cantava ou cantarolava, mesmo que não profissionalmente, um tipo de música (“popular”) que a eles era totalmente desinteressante (pelo menos academicamente). Além de os colegas não me reconhecerem como tal, por eu não estudar música erudita, o fato de eu pesquisar a música em uma outra área disciplinar, fora do curso de música, também era motivo de estranhamento. Então, era como se eu fosse afastada duplamente do meu objeto de pesquisa – nem estudava música erudita, nem desenvolvia uma pesquisa na área acadêmica de Música, mas de Letras. Apesar do campo minado em que me encontrava, enfrentei o desafio a cada aula, sempre muito apoiada pelo professor. Foi nesse contexto que, ao longo da disciplina, apresentei aos mestrandos e doutorandos do curso de música da ECA um pouco do olhar das ciências da linguagem para esse objeto que muitas vezes parece ser exclusividade dos cursos de música. E também pude compartilhar com esses talentosos colegas muito da rigorosidade metodológica com a qual trato os objetos do campo musical, que como tantos outros são prenhes de significação.

⁹² Publicada no artigo “Melhor a emenda que o soneto”, no Jornal *Folha de S.Paulo*, em 04 de julho de 1982.

pensar a canção e a música popular a partir dessa perspectiva da palavra cantada. (In: WEINSCHELBAUM, 2006, p. 24)⁹³

Com relação à apreciação de Caetano de sua própria obra, é curioso que o texto de abertura do livro *Letra só* por Ferraz apresente as letras de Caetano como *poemas cantados*, apesar de o organizador da coletânea enfatizar que esses devem ser pensados “na seara da música” (In: VELOSO, 2003, p. 15 e 19). Ferraz aí apreende a própria atitude de Veloso que diz ter acolhido “um tanto secretamente” a palavra “poeta” em seu coração, procurando aplicá-la ao seu fazer cancional, “embora não fosse poesia” (VELOSO, 1997, p. 143).

Nesse mesmo livro de Weinschelbaum, dois outros depoimentos também falam da relação íntima entre letra e música na canção. Ao definir a forma “canção”, o compositor Arnaldo Antunes afirma que “uma canção é a coisa mais indissociável: não é um texto cantado nem uma melodia com letra” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 51). Já o compositor Chico Buarque de Hollanda, ao detalhar o seu processo de composição, do ponto de vista da “letra” e da “música”, explica: “Nunca escrevo a letra antes da música. Muitas vezes surge a música e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo; outras vezes a música vai ficando pronta, ainda não tem a letra e a letra vem depois. Mas nunca escrevi uma letra sem música, nunca me aconteceu”. E, de modo enfático, conclui sua exposição: “Nunca, nunca, nunca” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 229). E ao comentar a relação entre letra de música e literatura, Buarque sentencia: “A letra de música não tem nada a ver com literatura. É literatura também, mas é outra coisa” (*op. cit.*, p. 237).

Ainda falando dessa relação institucional entre os campos da Literatura e da Música, onde o objeto “canção” não sabe direito onde se posicionar, vejamos o que comenta Wisnik:

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 deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; 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 deixe-se permear por eles. (WISNIK, in: BAHIANA; WISNIK, 1979-1980, p. 14)

Explanadas essas opiniões sobre a relação entre letra de música e poema, ou sobre a canção e a literatura, pode-se afirmar que as abordagens se condensam em duas frentes:

⁹³ Ao longo da tese, citarei diversos trechos dessa obra. A partir de agora, passarei a indicar somente a paginação referida.

- a) A primeira delas aponta para as interfaces existentes entre a letra de canção e o poema; nesse caso, um texto é tomado pelo outro;
- b) A segunda direciona para a necessidade de se investigar aquilo que é peculiar na canção; aqui cada um dos textos tem caracteres próprios.

Na perspectiva adotada na tese, filio-me a essa segunda frente. Assim, segundo compreendo, poema e canção são consideradas duas formas textuais que possuem especificidades, para além de suas interfaces. Desse ângulo, os compositores brasileiros, em vez de serem considerados como *poetas que fazem canções*, serão vistos como *cantores que poetizam em alguns contextos suas criações (e em muitos outros, não)*, seja a letra, seja a música. Portanto, quando se fala da canção como produção acabada e fruto do trabalho de um cancionista, considera-se o agente produtor desse objeto como um letrista ou compositor⁹⁴ e não como poeta, segundo a classificação dada por determinada crítica especializada: seja jornalística, historiográfica ou acadêmica.

Ao finalizar esta seção de considerações sobre o discurso verbomusical, é essencial deixar claro que não pretendo negar as interfaces entre o gênero poema e o gênero canção; mas sinalizar a importância de se considerar o texto canção como possuindo uma natureza específica que precisa ser compreendida dentro da esfera da música brasileira. Fazendo uma ponte com o conteúdo do capítulo 2, sobre a *identidade do cancionista*, sou de acordo que o gênero, por exemplo, é apenas um dos elementos do dispositivo enunciativo que tornam possível a construção de um posicionamento individual, ou seja, de um modo de dizer específico das canções de Belchior, pois creio que, além desse elemento, a construção de um posicionamento (no caso de interesse da tese, o verbomusical) está imbricada à escolha de cenografias, *ethé*, códigos de linguagem e gestos retóricos, isso tudo articulado de forma “harmoniosa” e reiterada pelo criador do texto. Como não existem noções que se aplicam a quaisquer *corpora*, pois cada material de análise exige noções específicas, tenho como um dos objetivos centrais nesta tese definir aquilo que estou chamando de **investimento verbomusical**. Para tanto será necessário estabelecer quais as coerções impostas pelo gênero canção, que nem é só letra e nem é só música, que só existe *na* e *pela* imbricação.

⁹⁴ Confrontar o quadro do subcapítulo 3.3 *Instâncias de análise na autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção*.

4 O discurso polêmico

Passemos agora às considerações teóricas a respeito do discurso polêmico⁹⁵. De modo geral, a polêmica pode ser definida como uma divergência de opiniões, colocando em jogo dois posicionamentos antagônicos, que provoca debates acerca de questões políticas, literárias, artísticas, científicas, religiosas, filosóficas etc. A partir dessa perspectiva mais ampla, veremos algumas abordagens mais específicas. Assumindo o fato de que “a argumentação, enquanto domínio da controvérsia e da plurivocidade, está presente nas mais diversas situações polêmicas e conflituais” (MOSCA, 2007, p. 300) e de que o debate é central na obra de Belchior, vejamos a seguir algumas formulações sobre o discurso polêmico que nos ajudarão a compreender a sua luta e as suas causas.

4.1 Definição e funções

Observemos inicialmente o que dizem os pesquisadores brasileiros Eni Orlandi e Marcelo Dascal no que concerne ao discurso polêmico. Orlandi (1987) faz uma distinção entre três grandes tipos de discursos: o lúdico, o polêmico e o autoritário. O *discurso lúdico* privilegia a pluralidade de sentidos e tende a apagar a dominância de um dos sentidos em relação aos outros; o *discurso polêmico* põe em relação uma disputa entre os sentidos, em que o privilégio conferido a um deles é negociado e fundamentado; e o *discurso autoritário*, que absolutiza um dos sentidos em jogo “de tal maneira que ele não se torne apenas o dominante, mas o único”.

Dascal (1998), no âmbito do discurso científico, elaborou uma “tipologia geral das polêmicas”, que as divide em três grandes tipos: a *discussão*, a *disputa* e a *controvérsia*. A *discussão* tem como objetivo determinar a *verdade* dos fatos e para isso serve-se da *prova*. Refere-se a um tipo de polêmica no qual os adversários partilham hipóteses, métodos e metas que lhes permitem resolver a situação divergente. Na *disputa* (os “diálogos de surdos”) o objetivo é apenas a vitória, mas, por outro lado, aqui *não se faz* ou *não é possível fazê-lo*

⁹⁵ Uma bibliografia panorâmica com artigos e obras sobre o discurso polêmico, principalmente na área das ciências da linguagem e da comunicação, mas também no campo dos estudos literários e das ciências políticas, pode ser encontrada no endereço: <<http://www.tau.ac.il/~adarr/index.files/bibliographies/discourspolemique.htm>>. Acesso em: 05 ago. 2012. Também no livro *États du polémique*, Dominique Garand (In: HAYWARD; GARAND, 1998, p. 269-322) apresenta uma bibliografia comentada sobre o(a) polêmico(a) nos estudos do domínio francófono a partir de 1973.

nenhum esforço mais forte que leve o oponente a mudar de posição. Não se chega à decisão por convenção racional, podendo acontecer por uma intervenção externa: um mediador, um sorteio ou o tribunal. Os adversários aceitam a decisão imposta, mas não mudam sua convicção sobre o detentor da razão. O recurso adotado para “ganhar” do oponente é o *estratagema*, utilizado com o objetivo de silenciar o adversário, fazendo com que o auditório pense que ele tenha sido derrotado. Esse tipo de polêmica, com caráter irracional e emotivo, não atende às leis da lógica, apesar de utilizar inferências lógicas. Na *controvérsia*, que tem por base divergências fundamentais entre posicionamentos, o objetivo do enunciador é *convencer* o auditório e se serve do *argumento* para atingir sua meta. A natureza da *controvérsia* é complexa; sendo “longa, declarada, não conclusiva e reciclável no curso da história”, difere-se tanto da *discussão*, que alcança uma decisão, quanto da *disputa*, de caráter verdadeiramente indecidível, pois de caráter irracional ou emotivo.

Com relação a essas duas abordagens, é forçoso afirmar, no que diz respeito a Orlandi, que no caso do discurso verbomusical e de meu *corpus* específico, a aplicação separada da classificação triádica da autora fica comprometida, visto que as canções de Belchior analisadas (discurso lúdico) apresentam características ao mesmo tempo do discurso polêmico (colocam o outro em questão) e do discurso autoritário (o cancionista pretende demarcar sua posição).

No que concerne à segunda abordagem, não faz parte dos interesses da tese fazer uma tipologia das variadas formas de manifestação de uma violência verbal ou de uma refutação do discurso e da pessoa do outro, à semelhança do projeto de Dascal. Assim, o que poderia ser chamado *discussão*, *disputa* ou *controvérsia* (DASCAL, *op. cit.*)⁹⁶ será generalizado aqui como discurso polêmico.

Para conceituação do discurso polêmico, adoto basicamente as perspectivas de Charaudeau, Kerbrat-Orecchioni, Angenot e Maingueneau, e a partir delas definirei os elementos “sujeitos e objetos” (e suas funções) constitutivos da polêmica a serem analisados na tese (**sujeito-agente, sujeito-paciente e sujeito-espectador; arqui-enunciadores, adjuvantes e temas**).

Para Charaudeau (1998), a categoria *polêmica* está relacionada a outras, entre as quais “estratégia polêmica”, “atitude discursiva polêmica” e “relações polêmicas”, sendo esta última expressão adotada por mim para abranger o objeto polêmico analisado na tese. Em todas essas ocorrências, o que importa é considerar como polêmico os casos em que o locutor implica o interlocutor em sua enunciação, usando argumentos que põem em questão esse

⁹⁶ Contudo, ao olhar para o *corpus* da tese segundo a tipologia de Dascal, creio que o caráter complexo da controvérsia seria o melhor aplicável aos textos das canções de Belchior.

interlocutor como pessoa (argumentos *ad personam*) e como sujeito que defende (e apegase a) uma posição, a qual é contestada pelo locutor (argumentos *ad hominem*). Charaudeau distingue ainda a simples *troca de argumentos* sobre um tema (a exemplo de um evento acadêmico) de um *debate polêmico*, que envolve a troca de argumentos que colocam o outro em questão (como nos debates da Política).

Para Kerbrat-Orecchioni, no texto “La polémique et ses définitions” (1980)⁹⁷, “le discours polémique est un discours *disqualifiant*, c’est-à-dire qu’il attaque une *cible* (...), et qu’il met au service de cette visée pragmatique dominante – discréditer l’adversaire, et le discours qu’il est censé tenir – tout l’arsenal de ses procédés rhétoriques et argumentatifs”⁹⁸ (*op. cit.*, p. 07).

Angenot (1978, p. 255-264), ao falar do discurso polêmico (sátira, panfleto, manifesto, carta aberta, editorial)⁹⁹, afirma que a polêmica “suppose un *contre-discours* antagonique présent de façon constante dans la trame du discours actuel, lequel vise dès lors une double stratégie: démonstration d’une thèse, réfutation/disqualification d’une thèse adverse”¹⁰⁰ (*op. cit.*, p. 260). (Chamo a atenção desde já para o fato de que, na tese, considero as pesquisas de Angenot sobre o discurso polêmico de forma generalizada, sem adotar as especificidades dos variados tipos de polêmica (sátira, panfleto etc.) classificados pelo autor).

Por outro lado, se consideramos a responsividade do *discours actuel* e polêmico, ele já nasce também como um *contradiscorso*, na medida em que, na gênese mesma desse discurso, já se ouvem as respostas aos discursos anteriores a ele, mostrando que existem outras *alternativas* a um discurso de modo geral colocado como dominante pelo discurso atual. Pode-se afirmar também que aquilo que Angenot classifica de *discours actuel* (discurso atual) equivaleria ao conceito de *discurso-agente* na definição de Maingueneau, ou seja, a enunciação segunda que *contesta* uma enunciação anterior, como comentarei mais à frente.

Para Angenot (*op. cit.*, p. 261), “le discours polémique général supposait un drame à trois actans: la ‘vérité’, l’énonciateur et l’adversaire”¹⁰¹. No entanto, o autor observa que, na

⁹⁷ Como todas as citações da autora Kerbrat-Orecchioni serão retiradas dessa obra, passarei a indicar de agora em diante apenas a paginação do trecho referido. Nas citações desse texto adotarei a versão *on-line*, cuja paginação é 01-27.

⁹⁸ “o discurso polêmico é um discurso *desqualificador*, o que quer dizer que ele ataca um *alvo* (...), e que ele põe a serviço desse objetivo pragmático dominante – desacreditar o adversário e o discurso que se presume ser sustentado por ele – todo o arsenal de seus procedimentos retóricos e argumentativos”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques da autora.

⁹⁹ Nesse artigo, Angenot apresenta um rascunho das ideias desenvolvidas no livro *La parole pamphlétaire* (1982), no qual realiza uma “tipologia do gênero panfleto moderno”.

¹⁰⁰ “supõe um *contradiscorso* antagônico presente de maneira constante na trama do discurso atual, o qual visa desde então uma dupla estratégia: demonstração de uma tese, refutação/desqualificação de uma tese adversa”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

¹⁰¹ “o discurso polêmico em geral suporia um drama com três actantes: a ‘verdade’, o enunciador e o adversário”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

análise do discurso polêmico, não se trata de encontrar *A verdade*, visto que a polêmica “se réfère implicitement à une opinion (*doxa*)”¹⁰² (*op. cit.*, p. 259), o que faz de seu caráter fundamentalmente *doxológico* e ao mesmo tempo *persuasivo*. Como mostrou Aristóteles, na Retórica, domínio da opinião e do provável, o ponto de partida de qualquer argumentação não são as premissas verdadeiras, mas sim as verossímeis. “O campo da argumentação é o do verossímil, do plausível, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 01). Nesta, predomina o raciocínio argumentativo, em contraposição ao demonstrativo, desenvolvido no âmbito da Dialética.

Situar a polêmica no campo da opinião, implica que

la polémique trouve son terrain d’élection dans celui des convictions et des croyances. Elle se développe entre concitoyens, lorsque les tensions civiles, politiques ou religieuses [et aussi artistiques] déterminent la formation de groupes antagonistes. Elle vise à affaiblir l’adversaire, non pas en poursuivant l’illusion de le réduire par la plume, mais en convoquant un arbitre qu’elle prend pour véritable destinataire: l’opinion, la masse silencieuse de ceux qui n’ont pas pris et qu’il faut gagner.¹⁰³ (MESNARD, in: VÁRIOS AUTORES, 1985, p. 127)

Portanto, na via do discurso, as convicções e as crenças do orador nem sempre encontram o caminho livre para chegar ao auditório, pois “dans la polémique, l’enchaînement des ‘raisons’ est perturbé par l’existence d’une parole antagonique qu’il s’agit de réduire au silence ou de circonvenir”¹⁰⁴ (ANGENOT, *op. cit.*, p. 260). E é aí que está a natureza das tensões, própria das relações polêmicas.

Nesse ponto, pode-se encontrar outra ligação entre as ideias de Angenot e as de Maingueneau. Para o primeiro, “la vérité n’appartient pas à l’essence de son jugement, mais à la position”¹⁰⁵ (ANGENOT, *op. cit.*, p. 260). O que para Maingueneau significa que cada *posicionamento* vai criar a partir de um lugar específico, e de sua *doxa*, a verdade de seu discurso. Sobre o discurso polêmico, Angenot resume: “il est à la fois recherche d’une vérité opinable (où il s’agit d’obtenir l’adhésion des esprits à une suite de propositions) mais il est

¹⁰² “refere-se implicitamente a uma opinião, a uma *doxa*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

¹⁰³ “a polêmica tem seu fundamento nas convicções e nas crenças. Ela se desenvolve entre os cidadãos, quando as tensões civis, políticas ou religiosas [e também artísticas, segundo revela o objeto da tese] determinam a formação de grupos antagonistas. Ela visa enfraquecer o adversário, não seguindo a ilusão de reduzi-lo com uma pena, mas convocando um árbitro que ela toma como verdadeiro destinatário: a opinião, a massa silenciosa daqueles que não tomaram posição e a quem se deve ganhar”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

¹⁰⁴ “na polêmica, a sequência de ‘razões’ é perturbada pela existência de uma palavra antagônica que ela trata de reduzir ao silêncio ou burlá-la”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

¹⁰⁵ “a verdade não faz parte da essência do seu [do sujeito que enuncia] julgamento, mas está ligada a uma posição”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

aussi un *acte*, une prise de position dans un univers discursif qui n'est pas homogène, par définition”¹⁰⁶ (*op. cit.*, p. 260).

Agora, passo especificamente às pesquisas de Dominique Maingueneau acerca do discurso polêmico. Ao longo dos anos de 1970, o teórico trabalhou em uma semântica dos discursos devotos do século XVII, o que culminou nos resultados mostrados em sua tese de doutorado, concluída em 1979, mas somente publicada em 1983 com o título de *Sémantique de la polémique*. O livro tem o objetivo de estudar teórica e empiricamente, por meio de uma análise minuciosa, textos pertencentes a duas formações discursivas antagonistas e dominantes, uma a cada época. Neste momento, é oportuno trazer à cena o livro *Genèses du discours* (MAINGUENEAU, 2005b [1984]), elaborado a partir de uma solicitação de Michel Meyer para a Coleção *Philosophie et Langage*, que se constitui em uma reflexão *a posteriori* concernente às ideias postuladas na tese de Maingueneau sobre o discurso polêmico. Nessa obra, recebida como inovadora, em uma época de prevalência do movimento althusseriano da análise do discurso – dominante até então na França – Maingueneau, considerando o mesmo *corpus* de *Sémantique de la polémique*, propõe novas formas e conceitos para se pensar o discurso, com ênfase sempre na teoria discursiva. Algumas noções novas que foram introduzidas no segundo livro são as referentes a *práticas discursivas*, *comunidades discursivas*, *ethos* e *cena de enunciação*. Desde já, é importante dizer que, nessa obra, muitos dos conceitos utilizados foram posteriormente reformulados pelo autor. É o caso, por exemplo, da noção de *formação discursiva*, hoje preterida pela ideia de *posicionamento*, como foi destacado no capítulo 2 referente à *identidade do cancionista*. Para Maingueneau (1983), a relação polêmica é considerada como fenômeno constitutivo das relações entre formações discursivas distintas. Ao analisar o funcionamento da polêmica entre os discursos *jansenista* e *humanista devoto*, o pesquisador defende a tese do “primado do interdiscurso sobre o discurso”, segundo a qual um discurso sucessor vai se constituir necessariamente a partir da exploração dos espaços deixados pelos discursos anteriores. A polêmica é, portanto, introduzida como o lugar da “interincompreensão”, ou de uma não resolução das controvérsias do discurso. “Uma maneira de explicar essas controvérsias sem solução é postular uma “interincompreensão” constitutiva, cada um dos posicionamentos se definindo por uma relação regrada com outros, cuja identidade é tacitamente conservada”

¹⁰⁶ “ele é ao mesmo tempo a busca de uma verdade opinativa (pela qual ele trata de obter a adesão dos espíritos a uma série de proposições), mas ele é também um *ato*, uma tomada de posição em um universo discursivo que não é homogêneo, por definição”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

(MAINGUENEAU, 2005b [1984]; e MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 380).

Por esse caminho, os posicionamentos externos negados (os posicionamentos dos outros discursos) criam limites para a posição atual¹⁰⁷ que será instituída como interna e que fundará um novo posicionamento, o qual vai se instaurar a partir do constante diálogo polêmico com os posicionamentos anteriores. Maingueneau destaca ainda que, nessa comunicação entre um discurso atual e os discursos passados, uma identidade discursiva (um posicionamento) não lidaria de fato com o Outro propriamente dito, mas, ao contrário, com uma construção particular desse Outro, com um simulacro¹⁰⁸, operacionalizada a partir de um processo de *tradução*¹⁰⁹. E é exatamente a tradução de um discurso pelo seu oponente constitutivo que está na base do fenômeno da *interincompreensão*.

Nesse quadro, a relação polêmica, no sentido mais amplo, longe de ser o reencontro acidental de dois discursos que se teriam instituído independentemente um do outro, é de fato a manifestação de uma incompatibilidade radical, a mesma que permitiu a constituição do discurso. (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 22)

Vimos que de acordo com as ideias apresentadas tanto em *Sémantique de la polémique* (1983) como em *Genèses du discours* (2005b [1984]), a polêmica é postulada como uma ausência de compreensão interdiscursiva constitutiva de todo e qualquer discurso, tese que também emprego na análise de meu objeto: a constituição da identidade do cancionista Belchior em seu processo de tradução da identidade dos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil.

De acordo com Maingueneau, a categoria polêmica pode ser distinguida em dois aspectos, entre os usos substantivo (“uma polêmica”) e adjetivo (“um texto polêmico”) (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 379-381). “Como substantivo, uma polêmica é uma sucessão mais ou menos longa de textos que se opõem sobre uma ‘questão’, um tema, um debate ou uma rede de questões conexas”¹¹⁰. “Como adjetivo, ‘polêmico’ refere-se a um certo regime (organização) do discurso em que a fala tem

¹⁰⁷ Confrontar com a noção de *discurso atual*, para Angenot (1978), comentada acima.

¹⁰⁸ Segundo Possenti, Maingueneau “torna inteligível porque a polêmica implica a leitura do Outro na forma do simulacro” (Apresentação de MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 09).

¹⁰⁹ “Cada um conduz o Outro em seu fechamento, traduzindo seus enunciados nas categorias do Mesmo e, assim, sua relação com esse Outro se dá sob a forma do ‘simulacro’ que dele constrói” (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 22), mantendo os destaques do autor.

¹¹⁰ Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 16) em seu texto “La polémique et ses définitions” já havia observado que “lorsqu’on parle d’une polémique, cela implique l’affrontement de plusieurs textes polémiques” (quando se fala de uma *polêmica*, isso implica o confronto de vários textos polêmicos). Tradução e destaques de minha responsabilidade, direto do original.

um claro objetivo de refutação. No âmbito do emprego substantivo da palavra “polêmica”, Maingueneau (1997, p. 124 e 125) fala ainda de uma *memória polêmica*, constituída pelo conjunto dos embates anteriores e atuais acerca de uma questão controversa, o que implica nesse tipo de polêmica que ela acontece em uma temporalidade, e devido a isso é que analiso o discurso polêmico empreendido por Belchior em uma cronografia que começa na década de 1970 e vai até a década de 1990. Em síntese, na análise do *corpus* da tese, aplico essa distinção da polêmica em seu uso substantivo e adjetivo, considerando tanto a sucessão das canções em uma cronologia consideravelmente longa, qual seja, 1974 a 1993 (uso substantivo do termo polêmica), quanto o caráter refutativo das canções de Belchior, bem como a própria natureza de seu discurso (uso adjetivo do termo polêmica).

Maingueneau (1997 [1987], p. 123; 2005b [1984], p. 112) classifica a polêmica em dois níveis, um nível *dialogico constitutivo*, que corresponde a uma dimensão constitutiva do discurso (semelhante ao *dialogismo* bakhtiniano e à *heterogeneidade constitutiva* de Authier-Revuz), e um nível *dialogico mostrado ou polêmico* propriamente dito, que equivale à heterogeneidade mostrada de Authier-Revuz. A citação seria portanto, segundo o autor francês, um dos exemplos mais patentes de manifestação da polêmica.

Na tese, como venho explicitando ao longo deste trabalho, dou continuidade ao propósito da dissertação, no sentido de analisar a manifestação do discurso de outros cancionistas dentro das canções de Belchior. Esse gesto implica, então, em atentar para as formas de *heterogeneidade mostrada marcada e não marcada*. Recapitulando, no capítulo 2, sobre a *identidade do cancionista*, vimos a classificação de Authier-Revuz que divide a heterogeneidade mostrada de um discurso em dois tipos: a marcada e a não marcada, onde a primeira é revelada por meio do uso de marcas formais, e a segunda somente é recuperada pelo conhecimento enciclopédico do interlocutor. A partir dessa distinção, analisarei nesta investigação tanto os casos de indicação explícita dessa heterogeneidade (um exemplo é a menção ao nome dos outros cancionistas), como os casos em que a presença do discurso de outros cancionistas (ou a referência a eles em termos de um simulacro) nas canções de Belchior só é identificada através do conhecimento, pelo analista e pelo ouvinte, de enunciados do campo discursivo, o que permite flagrar um diálogo implícito entre os artistas. Na primeira situação, em que se manifesta a heterogeneidade mostrada *marcada*, considerarei a polêmica como *desvelada* (ou aberta), ao passo que na segunda, em que se apresenta a heterogeneidade mostrada *não marcada*, a polêmica será classificada como *velada*. Neste ponto, destaco o papel preponderante da apreensão do segundo tipo de heterogeneidade para a compreensão do discurso polêmico em nossas práticas sociais, pois como nos ensina Mosca,

“a sociedade, cada vez mais complexa e envolta em problemas, vê-se acossada por jogos de interesses antagônicos, dominados pelos conflitos, ainda que de forma muitas vezes velados” (MOSCA, 2007, p. 300). Sobre o estatuto desses dois tipos de heterogeneidade na análise, pode-se dizer inclusive que o maior desafio do analista é identificar os casos de heterogeneidade mostrada *não marcada*, pois são esses os repositórios dos conflitos mais profundos entre os sujeitos e nos quais a argumentação opera de forma mais sofisticada. Em resumo, ao preocupar-me duplamente com os casos de heterogeneidade mostrada *marcada* e *não marcada*, pretendo enfatizar que o que se entende por discurso polêmico é uma instância concreta a ser apreendida em diversos meios: materializada nas canções, nos gestos retóricos, mas também nas informações extra-discursivas.

Pensando no conceito de *responsividade* postulado por Bakhtin, característica que é constitutiva de todo discurso, todas as manifestações discursivas seriam polêmicas. No entanto, na tese, como polêmico considero um tipo de discurso específico, cuja marca principal não é simplesmente responder o outro, mas colocar o discurso do outro em questão. Assim, entendo a polêmica de forma restrita, como sinônimo de *contradiscorso*, relativa ao processo que consiste em ressaltar o *défault* constitutivo que existe naturalmente na relação entre os sujeitos. Assumindo que todo discurso é constituído pelas diversas maneiras de geração de suas próprias fronteiras, a depender do grau de revelação da palavra (do inscridor), da obra (do compositor, do letrista, do melodista, do instrumentista e do intérprete) e da pessoa do Outro (dos cancionistas em termos civis) no discurso de Belchior, a partir da voz agente do enunciador e materializada por meio de argumentos *ad hominem* e *ad personam*, a relação polêmica será classificada na tese como velada ou desvelada (aberta). Para balizar esse processo que se forma sempre a partir de uma relação e atentando à reflexão de Maingueneau de que “o discurso não escapa à polêmica tanto quanto não escapa à interdiscursividade para constituir-se” (2005b [1984], p. 122), é que opto por adotar o termo sugerido por Charaudeau (1998) de “relações polêmicas”.

Para abarcar a complexidade dos textos, pretende-se elaborar, em consonância com a análise discursiva, uma tipologia que dê conta da maior parte dos fenômenos (*relações polêmicas*) encontrados, no sentido de apreender uma retórica dessas “relações polêmicas”. Porém, segundo nos recomenda Dominique Maingueneau, a tese procura ter o seguinte cuidado: “Além dos ‘procedimentos’, é preciso saber reconstruir o conjunto da cena de enunciação que subjaz ao discurso polêmico: o modo pelo qual o enunciador legitima o lugar de onde fala, o modo pelo qual atinge seu adversário, o modo pelo qual legitima a própria

relação polêmica” (In: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 380, com destaque do autor).

Como vimos, na vida dos discursos, os sistemas polêmicos não são acidentes de percurso. Assim, pode-se identificar uma semântica profunda da polêmica (MAINGUENEAU, 1983). Em *Genèses du discours* (MAINGUENEAU, 1984), considerada por muitos estudiosos a principal obra de Maingueneau, o autor propõe de maneira inédita uma teoria do polêmico, estendida ao discurso, em uma concepção global que reúne as abordagens retórica, enunciativa, argumentativa e ideológica. Na tese, pretende-se igualmente mobilizar teoricamente a polemicidade do discurso verbomusical, por meio da articulação de disciplinas: a Retórica e a Argumentação, os estudos bakhtinianos e os estudos da Análise de Discurso Francesa.

Se a própria natureza da Retórica é polêmica¹¹¹, pois faz parte de sua essência a contestação, o questionamento, bem como a sujeição à apreciação do auditório, creio que as teorias retóricas e argumentativas são pertinentes no estudo do discurso polêmico empreendido por Belchior, posto que o debate é o campo privilegiado da Retórica e da Argumentação.

Como lido com um discurso constitutivamente sincrético, qual seja o verbomusical, o objetivo é investigar a natureza e o modo de funcionamento da polêmica, bem como seus diferentes graus emergidos na obra de Belchior, em suas diversas semioses. Ao falar de “natureza”, é preciso deixar claro que não me refiro a uma realidade natural, inata, imutável ou a uma essência. Adoto o termo “natureza” como equivalente à “característica” e “estrutura” do discurso verbomusical mobilizado por Belchior. Como lidamos com sujeitos (enunciativos e históricos), parte-se do pressuposto fundamental de que essa natureza, seja a do orador, seja a do auditório, seja a do próprio discurso, é constitutivamente móvel. Ou seja, para se investigar a identidade de Belchior, é preciso considerá-la obrigatoriamente em sua dinamicidade, pois o que se classifica de identidade é sempre um movimento e/ou uma movimentação¹¹². Por esse horizonte, *ninguém* de fato *é*. Muito ao contrário, *o sujeito é sempre um estar sendo*.

¹¹¹ A ligação fecunda entre a Retórica e o discurso polêmico pode ser conferida na recente publicação da Revista *Discours social*, que dedicou o seu volume 43, de 2012, ao tema “Rhétorique des controverses savantes et des polémiques publiques”. O número – com organização de Angenot, Côté, Desrosiers e Garand – foi originado nos trabalhos apresentados durante o Colóquio de título homônimo, realizado na Université McGill no Québec em 16 de setembro de 2011, evento que se constituiu uma prévia à Jornada de Estudos “Perelman aujourd’hui”, realizada em 18 e 19 de outubro de 2012.

¹¹² Confrontar com o capítulo 1 da análise, intitulado “Belchior e Caetano Veloso: movimentação individual versus movimento de grupo”.

4.2 Elementos da polêmica: sujeitos e objetos

Ao analisar o discurso polêmico, entende-se discurso como o conjunto de enunciados produzidos a partir de um certo lugar e por determinadas pessoas que ocupam esse certo lugar. Portanto, o texto é visto como indissociável de uma certa maneira de exercer a palavra, o que implica participar *de/e* construir uma instituição discursiva. Ao abordar a importância da “pessoa” nesse processo, a questão é saber quais os papéis desenvolvidos por elas e qual o nível desses papéis. Assim, ao estudar o modo de movimentação dos sujeitos em um campo discursivo, analisa-se em última instância as práticas e rotinas exercidas nesse campo, o que significa considerar as regras e os valores das comunidades discursivas, nos seus mais variados processos de *rotinização* (que equivale à forma de funcionamento de cada gênero no campo discursivo). E por isso, um desafio da tese é analisar como o compositor Belchior lida com a rotina do gênero canção. É nesse sentido que me interessa analisar os diversos sujeitos participantes do processo polêmico, a partir do posicionamento de Belchior.

Para analisar as relações polêmicas entre Belchior e outros cancionistas, esboçarei um sistema polêmico composto por dois tipos de elementos principais: os *sujeitos*, que se dividem em *essenciais* e *secundários*, e os *objetos*.

a) Os primeiros correspondem a *todos os participantes humanizados da polêmica*, que em termos de categorias discursivas são representados pelo *sujeito-agente*; *sujeito-paciente*, *sujeito-espectador*; *arqui-enunciadores* e *adjuvantes* – os quais recobrem as categorias empíricas vistas no quadro 2; esses três primeiros são considerados sujeitos essenciais da polêmica e os dois últimos, sujeitos secundários¹¹³;

b) Os segundos equivalem aos *temas ou conteúdos colocados em questão* nas relações polêmicas.

¹¹³ O termo “secundário” na tese evidentemente se refere ao “que vem ou está em segundo lugar ou ordem; segundo” (Acepção 1 do Houaiss).

4.2.1 Sujeitos essenciais: agente, paciente e espectador

Em seu artigo “La polémique et ses définitions”, Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 16) questiona: “Quels sont la nature et le statut des différents actants engagés dans le procès polémique?”¹¹⁴ E a própria autora adianta:

Les actants de l'énonciation: ce sont, comme pour tout texte quel qu'il soit, l'énonciateur, et l'énonciataire (singulier ou pluriel) – l'énonciateur correspondant en l'occurrence au polémiqueur (Plutôt que “polémiste”, qui connote trop peut-être le professionnalisme), et l'énonciataire, au destinataire du message polémique.¹¹⁵ (*op. cit.*, com destaque da autora)

Antes de versar sobre cada um desses elementos de forma mais precisa, recapitularei a definição geral da pesquisadora sobre o discurso polêmico. Para que se possa falar de polêmica,

il faut que l'on ait affaire
 (1) à un discours
 (2) qui attaque une cible
 (3) laquelle est censée tenir ou avoir tenu un discours adverse
 (4) que l'énoncé polémique intègre, et rejette “agressivement”, c'est-à-dire en termes plus ou moins véhéments, voire insultants.¹¹⁶
 (*op. cit.*, p. 15 e 16, com destaque da autora)

Conforme defende Maingueneau, nesse embate entre um posicionamento e outro, há a relação frontal entre dois discursos: o discurso tradutor, nomeado *discurso-agente*, e o discurso traduzido, classificado de *discurso-paciente*. “Le ‘discours-agent’ est celui qui cite, c'est-à-dire celui du point de vue duquel s'exerce l'activité polémique; le ‘discours-patient’, en revanche, est celui qui est ainsi intégré et défait”¹¹⁷ (MAINGUENEAU, 1983, p. 16). O ato de traduzir no sentido dado por Maingueneau não se refere a uma transposição de um idioma

¹¹⁴ “Quais são a natureza e o estatuto dos diferentes actantes engajados no processo polêmico?”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

¹¹⁵ “Os actantes da enunciação: há, como em qualquer texto, o enunciador e o enunciatário (singular ou plural) – o enunciador corresponde, neste caso, ao polemizador (mais que “polemista”, que talvez conote o sentido de profissionalismo), e o enunciatário, ao destinatário da mensagem polêmica”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Quanto à diferenciação feita por Orecchioni, usarei na tese “polemista” e “polemizador”, sem nenhuma distinção.

¹¹⁶ “é necessário que se trate de um discurso que ataque um alvo, que se suponha que ele sustente ou tenha sustentado um discurso contrário, que o enunciado polêmico integra e rejeita ‘agressivamente’, isto é, em termos mais ou menos veementes, talvez insultuosos”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques da autora.

¹¹⁷ “O ‘discurso-agente’ é aquele que cita, isto é, aquele do ponto de vista do qual se exerce a atividade polêmica; o ‘discurso-paciente’, por outro lado, é aquele que é assim integrado e vencido”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

para outro. Na tradução polêmica, “(...) cada um entende os enunciados do Outro na sua própria língua, embora no interior do mesmo idioma” (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 104).

Em consequência desse processo de tradução, o *sujeito-agente* (proferidor do discurso-agente) é o protagonista da polêmica, aquele que se encontra na posição de tradutor. Já o *sujeito-paciente* é o antagonista da polêmica, cujo discurso-paciente atacado será traduzido pelo sujeito que ataca. Neste ponto, precisarei o conceito de *sujeito-paciente* ou destinatário da polêmica com relação ao conceito de *alvo*, como propõe Kerbrat-Orecchioni. “La cible, c’est par définition l’actant sur lequel se focalise l’énoncé; mais c’est aussi celui dont le statut soulève les plus délicats problèmes”¹¹⁸ (*op. cit.*, p. 17). No caso específico da tese, o *alvo* se referirá a dois elementos, de acordo com o que foi classificado no subcapítulo de *Técnicas argumentativas* (3.4). São eles:

a) O alvo corresponde às figuras do autor-criador ou do cancionista (compositor, letrista, melodista, instrumentista e intérprete), bem como a do inscitor (enunciador e locutor);

b) O alvo equivale às figuras do autor-pessoa/do autor-homem ou da pessoa.

Assim entendido, o actante *alvo* englobará a instância destinatário, nos termos colocados por Kerbrat-Orecchioni, nessas duas complexidades.

Quanto às duas posições, a de *sujeito-agente* e a de *sujeito-paciente*, Maingueneau (1983, p. 16) chama a atenção que “dans un espace discursif polémique chacun des protagonistes peut se trouver en position de *discours-agent* ou de *discours-patient*. (...). Dans un échange polémique chacun des adversaires occupe alternativement la position d’agent et de patient”¹¹⁹. O importante nesse caso é que cada discurso-agente vai interpretar (traduzir) os enunciados do discurso-paciente na intenção de desqualificá-lo.

É preciso enfatizar que minha análise privilegia o discurso-agente de Belchior como tradutor do discurso-paciente de Caetano Veloso, pois o objetivo da tese é investigar a constituição da identidade do compositor cearense e não o contrário. Contudo, na análise das relações polêmicas entre o sujeito-agente Belchior e o sujeito-paciente Caetano Veloso, assim

¹¹⁸ “O alvo é por definição o actante sobre o qual se focaliza o enunciado, mas é também aquele cujo estatuto levanta os mais delicados problemas”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

¹¹⁹ “em um espaço discursivo polêmico, cada um dos protagonistas pode se encontrar na posição de *discurso-agente* ou de *discurso-paciente*. (...). Em uma troca polêmica, cada um dos adversários ocupa alternativamente a posição de agente e de paciente”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

como com outros cancionistas (Chico Buarque e Gilberto Gil), considero também, de modo lateral, a dinâmica dessa manutenção ou troca de papéis, pois também busco averiguar as respostas de Veloso ao contradiscurso de Belchior. E nesse sentido, pelo fato de poder a qualquer momento responder ao discurso oponente, o sujeito-paciente transforma-se em um sujeito-agente em potencial, que vai ser classificado mais à frente de orador-virtual.

O par nocional *sujeito-agente/sujeito-paciente* pode ser ainda associado a outros como *sujeito/antissujeito*; *herói/anti-herói*; *discurso/contradiscurso*. Abordo, então, como pode ser entendida essa relação. Vimos que por sujeito-agente entenderei o protagonista da polêmica e por sujeito-paciente, consequentemente, seu antagonista. Por antissujeito compreenderei todo actante que moralmente impede a ação do sujeito. O antissujeito preserva a descontinuidade e a parada do sujeito, e traz sempre elementos disfóricos (negativos), os quais generalizarei como *ruído*, qualquer manifestação discursiva desagradável ao sujeito do discurso. Por anti-herói, entenderei o personagem que se opõe ao protagonista (herói) da história narrada, o mesmo que antagonista. E por contradiscurso, todo discurso anterior que se opõe a um discurso dado.

Assim, poderei condensar todos esses termos na seguinte formulação:

O discurso do sujeito herói, o sujeito-agente, visa a atingir de algum modo o discurso (seu contradiscurso) de um outro sujeito (sujeito-paciente, antissujeito), considerado seu anti-herói.

Daí, levando em conta especificamente a instituição da polêmica por Belchior contra Caetano Veloso, o percurso das relações polêmicas analisadas na tese é:

O discurso do sujeito herói Belchior, o sujeito-agente, visa a atingir de algum modo o discurso (seu contradiscurso) de um outro sujeito, Caetano Veloso (sujeito-paciente, antissujeito), considerado seu anti-herói.

Porém, para tornar mais complexa a análise, pode-se destacar o seguinte: tendo em conta a historicidade (a história) da música brasileira e considerando os metadiscursos sobre a música do Brasil (os discursos *metaverbomusicais*), Caetano Veloso pode ser tomado como herói e protagonista do campo musical, sendo Belchior um anti-herói e antagonista de seu discurso. E é exatamente esse posicionamento que o cancionista Belchior parece incorporar: o discurso do dominado (anti-herói) que pretende combater quase sozinho (com pouquíssimas

exceções) e abertamente todos os dominadores (heróis) da música brasileira (Chico Buarque, Gilberto Gil...), e elege Caetano para o papel de dominador principal a ser combatido, segundo a hipótese de minha tese. Por essa ótica, como foi comentado no subcapítulo 4.1, o posicionamento de Belchior já nasce como um contradiscurso, ou um discurso alternativo ao discurso dominante e hegemônico da música nacional.

Além dos dois elementos principais, o sujeito que a desencadeia e o alvo do discurso, toda polêmica envolve um *espectador*, o mesmo que destinatário, auditório, público ou ouvinte. Se por um lado a polêmica deve ser implementada por um sujeito-agente, por outro ela deve necessariamente estar dirigida a um sujeito que a testemunhará. “Etant un discours de passion, le discours polémique doit être explicitement assumé par son énonciateur; étant un discours de persuasion, il est en même temps tourné vers son destinataire qu’il s’agit de convaincre, séduire ou circonvenir”¹²⁰ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 16).

Por supor a existência de um terceiro espectador, Maingueneau (2010b, p. 192) fala de uma dimensão teatral da polêmica. Segundo o autor, o público vai assumir as “normas subjacentes ao debate”, posicionando-se com relação às opiniões manifestadas pelos polemizadores. Ao tratar dessas normas em sentido geral, Maingueneau detalha: “Trata-se do bom senso, dos valores democráticos, do catolicismo, da defesa dos pobres etc.; é porque os adversários pressupõem a existência de normas que se impõem a ambos que eles podem polemizar” (*op. cit.*). Em sentido restrito, no escopo de meu objeto principal, creio que um conjunto de normas do discurso verbomusical pode ser condensado em três elementos centrais, que correspondem diretamente aos objetos e temas da polêmica, como veremos no tópico 4.2.3¹²¹, mais à frente, os quais serão abordados na parte IV (*Relações polêmicas e procedimentos retórico-discursivos na música brasileira*) da seção de análise.

Como a tese não envolve **pesquisas de recepção**, as possíveis formas de reação do público ao posicionamento de Belchior serão inferidas por meio de alguns indícios: pela *manutenção ou não do artista Belchior na mídia* desde o início da carreira, passando por 1993 e chegando aos dias atuais; pela *vendagem de discos*; pela *presença dos ouvintes nos shows* etc. Esses gestos posicionais dos ouvintes são extremamente importantes na medida em que comprar um disco e assistir a um *show* já demonstra por si só uma anuência ao posicionamento identitário do cancionista.

¹²⁰ “Sendo um discurso de paixão, o discurso polêmico deve ser explicitamente assumido por seu enunciador; sendo um discurso de persuasão, ele é ao mesmo tempo voltado para seu destinatário, que ele trata de convencer, seduzir ou conquistar”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

¹²¹ Confrontar ainda o capítulo 2 de *hipóteses*.

Em resumo, a polêmica no discurso verbomusical analisada neste trabalho considera a relação básica entre três elementos. Um *orador-agente*, que desencadeia a polêmica com outro sujeito específico, que pode ou não reagir à polêmica; e por isso esse segundo actante será chamado aqui de *orador-virtual*. No entanto, esse orador-virtual faz parte de um grupo maior de audiência do orador-agente, o qual classifiquei no subcapítulo 3.3 de *auditório singular* ou *audiência especial*. Esse diálogo entre o orador-agente e o orador-virtual, destinatário da polêmica, é realizado principalmente no sentido de atingir um auditório espectador, no caso, o público da música. Dessa tripla relação pode-se afirmar que os pontos essenciais são o modo como os interlocutores dialogam na polêmica e as formas de reação do público com uma consequente tomada de posição e formação de uma opinião. Como observa Klinkenberg (In: MOSCA, 2004b, p. 11), a partir da Retórica, “os conflitos deveriam ser acertados (...) diante de um determinado público” e apenas aquele que dominasse o discurso “obteria a adesão dessa coletividade”.

4.2.2 Sujeitos secundários: arquienuciadores e adjuvantes

Kerbrat-Orecchioni observa que, no discurso polêmico, “numerosos são os actantes que podem desempenhar papéis narrativos e argumentativos variados”. Dentre eles, a autora cita os “adjuvantes”, afirmando que “sua presença parece mais ou menos necessária ao bom funcionamento do discurso polêmico”¹²² (*op. cit.*, p. 19). Na tese, acredito que, além dos sujeitos fundamentais da polêmica mencionados acima (o agente, o paciente e o espectador), dois conjuntos de outros sujeitos também participam do investimento polêmico de Belchior: os *arquienuciadores* e os *adjuvantes*.

Para falar desses dois actantes, será necessário trazer o fator “autoridade” à minha análise. Como observa Oléron, há um tipo de argumento que leva em conta “a personalização que a argumentação comporta: *a pessoa do emissor* é particularmente importante e pode acrescentar o peso da sua *autoridade* ao conteúdo das afirmações. A autoridade de outras pessoas poderá igualmente ser invocada no mesmo sentido” (1985, p. 85, com destaques do autor). No argumento de *autoridade*, o orador busca, assim, ser legitimado pela memória de

¹²² No original: “Nombreux sont les actants qui peuvent venir entourer, jouant des rôles narratifs et argumentatifs variés (...). Parmi ceux dont la présence semble plus ou moins nécessaire au bon fonctionnement du discours polémique, citons les “adjuvants” (du polémiqueur)”.

Tradução própria: “Numerosos são os actantes que podem desempenhar papéis narrativos e argumentativos variados (...). Entre aqueles cuja presença parece mais ou menos necessária para o bom funcionamento do discurso polêmico, citamos os “adjuvantes” (do polemizador)”.

outro texto e do percurso de outros autores/compositores, o que significa que a atuação da memória coletiva está em primeiro plano. Em minha proposta, o argumento de *autoridade* se materializará na obra de Belchior por meio desses dois agentes outros que auxiliarão a constituição do posicionamento do artista: os *arquienunciadores* e os *adjuvantes*. Vejamos abaixo cada um deles, no sentido de verificar como o posicionamento do artista cearense vai procurar definir sua autoridade enunciativa (de palavra), em diferença aos outros posicionamentos, na medida em que instaura e articula *arquienunciadores* e *adjuvantes* ao seu discurso.

A noção de **arquienunciador** corresponde a uma fonte autoral legitimante do discurso, um modelo que serve de referência a um ou a diversos posicionamentos. Essa noção está imbricada necessariamente à de **arquitexto**, pois na esfera dos discursos artísticos, para que o sujeito possa se posicionar, ele precisa necessariamente percorrer um “arquivo” (privado ou coletivo), um “cânon”, visto que cada um desses discursos já possui previamente o seu conjunto de textos canônicos, os “arquitextos”, os quais são mantidos pelos aparelhos ideológicos¹²³ de cada sociedade: a Igreja, a Escola, a Cultura, a Imprensa¹²⁴. O conceito de arquitexto é entendido como “uma inscrição definitiva”, associada a “um patrimônio restrito de obras-primas” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 69 e 70). De forma geral, o estabelecimento de um arquitexto corresponde a um tipo de texto que o auditório universal tem conhecimento, sem necessariamente saber o seu autor, o que se liga a uma obra à qual não se pode criticar, uma obra que está além de qualquer refutação, uma obra *hors-concours*. No campo específico do discurso verbomusical, posso dizer que a postulação de Maingueneau equivale à noção de *monumento* (reiterabilidade da obra), para Paul Zumthor em sua *Introdução à poesia oral*, bem como à noção de *canção matriz*, para Stéphane Hirschi em seu *Chanson: l’art de fixer l’air du temps*.

O que classifico de arquienunciador na tese equivale ainda ao que Perelman e Olbrechts-Tyteca consideram um argumento pelo uso do *modelo*. Segundo os pesquisadores

podem servir de modelo pessoas ou grupos cujo prestígio valoriza os atos. O valor da pessoa, reconhecido previamente, constitui a premissa da qual se tirará uma conclusão preconizando um comportamento particular. Não se imita qualquer um; para servir de modelo, é preciso um mínimo de prestígio. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 414)

¹²³ Refiro-me aqui à teoria desenvolvida por Althusser (2001 [1970]) sobre os *Aparelhos ideológicos do Estado*.

¹²⁴ Utilizo caixa-alta somente nesse caso em que menciono a Imprensa como um “aparelho ideológico”.

Partindo do pressuposto de que a música configura-se em uma *instituição*, em um *campo*, em um *arquivo* e em uma *memória*, isso significa que o gesto de criar implica ao sujeito que cria atravessar a junção de textos que passam pelo imaginário e fundar uma nova filiação que dialogará constitutivamente com uma tradição já formada. Por causa disso, na análise de qualquer obra, o analista deve buscar restituir os mundos dos autores, sejam eles compositores, escritores, pintores ou qualquer sujeito produtor de um discurso artístico. É preciso, portanto, remontar às fontes individuais do autor para que se chegue ao seu posicionamento específico, igualmente uma construção imaginária. O que nas palavras de Proust poderia ser traduzido por “o posicionamento não é um negócio de técnica, mas de visão” pessoal do autor, sendo mais legítimo o artista que possui uma visão singular no trabalho com as fontes. Em síntese, é necessário analisar os predecessores do autor e investigar a relação entre eles para que nos aproximemos do posicionamento individual do criador.

No caso de Belchior, de acordo com a análise exaustiva empreendida na dissertação (CARLOS, 2007a), sabemos que diversas fontes *literárias* e *musicais* interagem na constituição de sua identidade: Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Gonçalves Dias, Olavo Bilac, Rolling Stones, Luiz Gonzaga e muitos outros escritores e cancionistas. Porém, neste trabalho de tese só serão comentados o conjunto de arqui-enunciadores que em alguma medida reforçam a polêmica de Belchior com outros cancionistas e particularmente com Caetano Veloso, como é o caso de Bob Dylan e dos Beatles, na esfera da música, *precursores*, segundo meu julgamento, *comuns tanto a Belchior quanto a Veloso*. De modo geral, na parte de análise da tese, discuto como os cancionistas Belchior e Caetano lidam com a escolha de seus precursores e modelos.

É interessante observar que, muitas vezes, a relação entre o criador e os arqui-enunciadores não é tão evidente como possa parecer, chegando inclusive a ser ambígua. Vejamos apenas um exemplo como ilustração desse fenômeno. Belchior em “Baihuno” faz uma síntese imaginária da obra dos artistas que são unanimemente considerados canônicos pela crítica e historiografia musical brasileira: Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Inicialmente, poder-se-ia pensar que o estatuto dado a esses três compositores pelo orador cancionista é um lugar de arqui-enunciador, como seria coerentemente previsto pelo auditório particular de todos, assim como pelo auditório universal. No entanto, a análise da canção vai mostrar que a relação entre o orador-agente e o cânon do discurso verbomusical materializa-se não como harmônica ou celebrativa, mas como polêmica, pois o enunciador de “Baihuno” dá

lugar aos renomados cancionistas, criticando-os violentamente com um argumento *ad hominem*, combinado a um argumento *ad personam*.

A última categoria de sujeitos que participa das relações polêmicas na produção musical de Belchior são os *adjuvantes*. Segundo o modelo estrutural de Algirdas Julien Greimas (em *Sémantique structurale*, de 1966), “adjuvantes” são *actantes secundários de uma narração, que atuam circunstancialmente na ação*. São aquelas entidades que facilitam a comunicação entre o sujeito e o objeto-valor desejado, considerando a linguagem semiótica. No *Dicionário de semiótica*, Greimas e Cortés (2008 [1979], p. 23 e 24) registram que o

adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente (que é o auxiliar negativo).

Na tese, tomo como adjuvantes *todos os outros sujeitos que auxiliam de algum modo junto ao discurso do sujeito colocado em posição de agente ou de paciente*, com exceção dos arquienciadores, segundo ficou precisado acima. Veremos na análise, especialmente no capítulo 3 da seção IV, que os adjuvantes podem atuar ao lado do discurso do protagonista principal da polêmica ou do lado do seu antagonista privilegiado. Nesse sentido, a depender do ponto de vista da análise, falarei dos adjuvantes do posicionamento de Belchior e dos adjuvantes do posicionamento de Caetano Veloso (no subcapítulo 3.2), os quais serão também, além de adjuvantes de Caetano, *oponentes* de Belchior, entendendo “oponentes”, na esteira também de Greimas, como as *entidades negativas que colocam obstáculos na comunicação entre o sujeito e os seus objetos-valor*.

Como disse linhas atrás, a presença de arquienciadores e adjuvantes implica diretamente na autoridade que é atribuída a um texto/discurso. Na apresentação do conceito *posicionamento*, em *O contexto da obra literária*, Maingueneau (2001 [1993], p. 77 e 78)¹²⁵ retoma a noção de *autoridade*, segundo a maneira trabalhada pelo sociólogo Pierre Bourdieu, que se refere especificamente a uma autoridade em um campo ou em um subconjunto de um campo. O analista do discurso observa, assim, que Michel Foucault, em sua *Arqueologia do saber*, discute a problemática da autoridade, ao falar de “modalidade enunciativa”. O exemplo do filósofo era a palavra do médico:

¹²⁵ A mesma reflexão é feita por Maingueneau já na obra *Novas tendências em análise do discurso* (1997 [1987], p. 36).

Quem fala? Quem no conjunto de todos os indivíduos falantes tem o direito de sustentar esse tipo de linguagem? (...) A palavra médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como palavra médica não são dissociáveis do personagem estatutariamente definido, que tem o direito de articulá-la. (FOUCAULT, 1972, p. 68)

Para Maingueneau, na literatura, de forma diferente da ocorrida na área da medicina, não existe um “diploma reconhecido que confere o direito à palavra”. Por outro lado, a *posição* é o elemento definidor que diz “*quem* tem o direito de enunciar”, ou seja, o que é “um autor legítimo”. É essa posição mesma que determinará a *qualificação* exigida para que o sujeito do discurso tenha uma autoridade na enunciação. No âmbito da canção popular e do discurso verbomusical, essa qualificação ocorre para além da possível obtenção de um diploma de músico em qualquer curso universitário, sendo ela fundamentada muito mais a partir de uma inserção no próprio *processo de produção musical*, que abrange uma série de atividades “práticas”, dentre elas realizar *shows*, produzir álbuns, gravar canções de determinados compositores, em um reconhecimento conferido duplamente pelo público e fortemente pela crítica musical. Dentre todas essas atividades, talvez o gesto de gravar um disco seja o passo inicial na fundação dessa qualificação, uma espécie de registro de nascimento no posicionamento de um cancionista. Daí vem toda a importância histórica do objeto material *disco* na vida dos cancionistas. Além disso, a partir da observação de Maingueneau de que, em alguns discursos, os enunciados se pretendem mais do que textos e mais do que obras, pretendem-se inscrições, pode-se avaliar que no caso da música, o próprio movimento de gravar um disco já o torna uma inscrição no campo musical. Somando-se a essas atividades, posso afirmar sem nenhuma dúvida que essa qualificação do discurso de um cancionista também é constituída de modo especial por meio da atuação dos sujeitos arqui-enunciadores e adjuvantes desse discurso.

Vistos os dois tipos principais de sujeitos constitutivos das relações polêmicas, os *essenciais* e os *secundários*, deixo claro que esses dois grupos de actantes serão aplicados no estudo das canções em constante interação com os outros elementos propostos para a análise da autoria na música cantada, os quais foram consubstanciados no quadro *Instâncias de análise na autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção* (2), no subcapítulo 3.3.

4.2.3 Objetos: temas

O discurso polêmico, segundo Angenot, está diretamente associado a uma “proposition qui, portant sur un *sujet* quelconque, pose un jugement, c’est-à-dire intègre ce *sujet* dans un ensemble idéologique qui l’identifie et le détermine”¹²⁶ (1978, p. 258, com destaques de minha responsabilidade). Falarei, então, agora dos *temas* ou *assuntos* da polêmica, que equivalem, no contexto deste trabalho de tese, de modo geral aos *conteúdos colocados em questão* nas relações polêmicas ou, em outras palavras, “àquilo de que um discurso trata, em qualquer nível que seja”, de acordo com a generalização feita por Maingueneau (2006d, p. 85). Para fazer uma distinção com a categoria de *sujeitos* delineada por mim acima, agruparei os temas e assuntos da polêmica sob à noção de *objetos*.

Se considerarmos que “le discours polémique suppose (...) un terrain commun aux entreparleurs” e que “en effet, si le discours adverse apparaissait comme totalement irréductible au discours actuel, aucune réfutation n’en serait possible”¹²⁷ (ANGENOT, 1978, p. 260), pode-se pressupor que, nas relações polêmicas do discurso verbomusical, os cancionistas abordem objetos comuns às diferentes posições estabelecidas. De acordo com Courtine, isso é plenamente possível, pois os sujeitos do discurso, a partir de formações ideológicas antagônicas, podem tranquilamente “falar dos mesmos ‘objetos’ (a democracia, a liberdade, o pluralismo...) e falar ‘deles’ diferentemente” (COURTINE, 2009 [1981], p. 34 e 35). A partir dessa afirmação, coloco então a indagação: Será que Belchior, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, em seus diversos posicionamentos individuais específicos, versam sobre os mesmos temas no campo da canção brasileira? Ou será que os compositores se debruçam sobre assuntos diferentes?

Não tenho a pretensão de destacar uma originalidade na escolha dos temas, nem no posicionamento de Belchior, nem nos posicionamentos dos outros cancionistas com os quais ele dialoga pela polêmica, pois, como bem observa Maingueneau, nenhum dos temas de um discurso “é realmente original, dado que ele se encontra em múltiplos outros discursos, até

¹²⁶ “proposição que, relacionando-se a um tema qualquer, instaura um julgamento, ou seja, integra esse assunto em um conjunto ideológico que o identifica e o determina”. É preciso atentar que em língua francesa o termo “sujet” refere-se tanto à pessoa que fala, como ao assunto falado. O *Le Robert* traz para cada um desses sentidos os seguintes exemplos: “Tous les hommes sont des sujets” (“Todos os homens são pessoas/sujeitos”), de Saint-Exupéry; “La marquise et le jeune homme (...) abordèrent en un moment une multitude de sujets: la peinture, la musique, la littérature, la politique, les hommes, les événements et les choses” (“A marquesa e o rapaz (...) abordaram em um momento uma infinidade de temas: a pintura, a música, a literatura, a política, os homens, os acontecimentos e as coisas”), de Balzac. Tradução de minha responsabilidade, a partir dos trechos citados no *Nouveau petit Robert*.

¹²⁷ “o discurso polêmico supõe (...) um terreno comum aos interlocutores”; “de fato, se o discurso divergente aparecesse como totalmente irreduzível ao discurso atual, nenhuma refutação seria possível”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

nos seus adversários” (*op. cit.*, p. 86). No entanto, o teórico enfatiza que apesar dessa “partilha aparente” – expressão de minha responsabilidade –, não se pode dizer exatamente que dois discursos antagonistas partilhem determinados temas, já que a oposição entre esses discursos dá-se globalmente no nível da constituição de um posicionamento. Mas isso não quer dizer por outro lado que, em um diálogo, os posicionamentos diferentes não estejam falando da mesma coisa, mas que cada um deles deve construir ou abordar os temas de maneiras divergentes. Divergência essa que pode ser apenas *relativa*, visto que os dois posicionamentos “estão imersos em um universo *a priori* aceito por ambas as partes” (*op. cit.*). Em suma, o pesquisador francês reforça que, na análise dos temas tratados por dois discursos antagônicos, uma atitude deve ser tomada: a rejeição conjunta de duas ideias, a ideia de que *os temas são idênticos* e a ideia de que *os assuntos são completamente diferentes*.

Para entender a relação antagônica particular entre Belchior e Caetano Veloso no que diz respeito aos temas eleitos pelos dois compositores, aplico ainda na análise do discurso verbomusical a reflexão de Courtine para o discurso político, pois também vejo o discurso da música

como guerra ideológica de *posição*, onde a refutação faz-se “por denegação” (imitar as palavras do outro, opor suas palavras às do outro, lutar palavra por palavra, como se avança passo a passo numa guerra de trincheiras); ou como guerra ideológica de *movimento*, na qual os efeitos polêmicos se produzem “ao inverso” (apoderar-se de palavras do adversário, delas fazer suas próprias palavras e devolvê-las contra ele, lutar tomando o outro ao pé da letra...). (COURTINE, *op. cit.*, p. 209, com destaques do autor)

Ao substituir o termo “palavras” pelo termo “conteúdos”, assim vê-se na análise que Belchior, instaurando ao mesmo tempo as guerras ideológicas *de posição* e *de movimento*, não só *imita os conteúdos* de Veloso, como *se opõe a eles*; além disso *se apropria dos conteúdos do adversário* Veloso, *os tomando para si* e *os devolvendo depois* contra seu principal antagonista. Nesse duplo processo, abordarei de modo geral três objetos fundamentais postos em discussão na obra de Belchior, em contraposição aos cancionistas antagonistas. São eles:

- a) *O envolvimento entre a pessoa e a obra;*
- b) *A ligação entre o compositor e a obra;*
- c) *A relação entre a obra e o ouvinte.*

A partir da eleição desses três aspectos, verifica-se que se pode falar em dois grupos de objetos, quais sejam: aqueles *ligados a uma configuração discursiva mais ampla*, como é o

caso dos objetos acima; e aqueles *ligados a temas propriamente ditos*, que constituem essas configurações. Nos dois casos, mais do que identificar *quais* os assuntos (a liberdade, a juventude, a música, o exílio) abordados por Belchior nas suas canções são comuns a outros cancionistas (o que seria insuficiente), pretendo analisar *como esses temas são tratados* retórica e discursivamente por cada um dos posicionamentos dos cancionistas nas relações polêmicas; e, mais especificamente, como Belchior, a partir de seu discurso-agente, *traduz o tratamento* que os outros posicionamentos dão aos mesmos temas que ele elege.

Feitas as considerações sobre os objetos da polêmica, passarei aos comentários finais desta seção de fundamentação teórica. De modo geral, para investigar o que designo por *procedimentos retóricos/discursivos*¹²⁸ das canções de Belchior, os quais se inserem em um processo de relações polêmicas com outros cancionistas, são observados os seguintes aspectos: os *elementos da polêmica*, os *investimentos posicionais* e os *argumentos*, os quais estão expostos no quadro abaixo com seus respectivos componentes:

Quadro 6 - Constituintes das Relações Polêmicas

Elementos da Polêmica	Investimentos Posicionais	Argumentos
sujeito-agente	gênero/cena genérica	<i>ad hominem</i>
sujeito-paciente	cenografia	<i>ad personam</i>
sujeito-espectador	<i>ethos</i>	
arqui-enunciadores	código de linguagem	
adjuvantes		
objetos		

Fonte: Quadro proposto pela pesquisadora

Para analisar essa argumentação polêmica mobilizada pelo cancionista Belchior, seguirei os seguintes passos, no sentido de identificar e caracterizar as principais *diferenças de opinião*.

- a) Análise dos sujeitos da polêmica: agente, paciente e espectador; arqui-enunciadores e adjuvantes;
- b) Análise dos objetos ou temas/assuntos da polêmica;

¹²⁸ Conferir a seção IV de análise.

- c) Análise dos investimentos posicionais empregados pelos cancionistas;
- d) Identificação da tese, ou proposição, ou seja, da ideia defendida, necessariamente polêmica, pois a argumentação implica divergência de opinião;
- e) Análise dos esquemas argumentativos (argumentos e contra-argumentos), o que abrange a análise dos posicionamentos diversos;
- f) Análise das estratégias utilizadas, ou seja, dos recursos (verbais, não verbais e discursivos) empregados para envolver o leitor/ouvinte, para impressioná-lo, para convencê-lo, para persuadi-lo mais facilmente, para gerar credibilidade etc.

Em síntese, na parte analítica da tese são percorridas três instâncias principais: a do *orador* (cancionista), a da *obra* e a do *auditório* (público). O que me interessa é o “querer-dizer”¹²⁹ (investimento posicional) do cancionista (compositor, intérprete etc.) determinando o todo do enunciado canção; é a relação que o sujeito orador mantém com o próprio discurso (sua obra, principalmente a canção), o auditório (o público, os outros artistas da música) e os discursos dos outros cancionistas (a obra de outros cancionistas). A partir do foco nesses três membros da polêmica (orador, obra e auditório), a análise pretende mostrar qual a posição do cancionista Belchior como autor no que diz respeito ao ouvinte e segundo a situação social na qual a enunciação se realiza. Para ilustrar essas polêmicas entre diferentes modos de fazer canção, apresento na análise alguns exemplos.

Recapitulando minha tese, acredito que, aliados aos gestos retóricos, a junção de todos os investimentos posicionais (gênero, cenografia, *ethos*, código de linguagem) empregados produz o que denomino na pesquisa de uma retórica específica do discurso verbomusical brasileiro, que se caracteriza pelo regime polêmico, lembrando sempre o que nos observou Olivier Reboul (*op. cit.*)¹³⁰, dizendo que “a retórica, arte de convencer pelo discurso e também a teoria dessa arte, depois de um longo eclipse, voltou em nossos dias com muita força, a ponto de ser aplicada à música”. E essa retórica, entendida genericamente como funcionamento do discurso, só é possível devido à *posição axiológica* do cancionista e ao *acabamento* dado por ele à sua obra cancional, o que pode ser resumido por meio do conceito de *posicionamento*, somente apreendido no conjunto da atividade dos cancionistas. É o que tentarei empreender na análise.

¹²⁹ Penso em Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1997b [1979], p. 299-305).

¹³⁰ Na apresentação ao livro *Introdução à retórica*.

II PROBLEMATIZAÇÃO E HIPÓTESES

1 Problematização

Objeto

O posicionamento individual polêmico do cancionista cearense Belchior em sua produção musical de 1974 a 1993.

1.1 Objetivo geral

Descrever e analisar, no que se refere à dinâmica identidade-alteridade, os processos polêmicos de construção identitária do sujeito discursivo revelado nas canções do cantor e compositor cearense Belchior (protagonista da polêmica ou sujeito-agente), em diálogo com outras produções musicais (antagonistas da polêmica ou sujeitos-pacientes) brasileiras, mais especificamente com a obra dos compositores Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, e investigar como os elementos **gênero**, **cenografia**, *ethos* e **código de linguagem** empregados por esses outros cancionistas articulam-se nas canções de Belchior para a construção de um posicionamento individual polêmico.

1.2 Objetivos específicos

- a) Descrever, em termos de categorias discursivas, os gêneros verbais e musicais, as cenografias, os *ethé* e os códigos de linguagem mobilizados pelos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, e investidos por Belchior;
- b) Investigar quais os tipos de argumentos utilizados nas relações polêmicas empreendidas por Belchior;
- c) Analisar de que modo os sujeitos discursivos instituídos nas canções de Belchior posicionam-se diante da prática discursiva verbomusical, polemizando com os cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil;
- d) Analisar as formas de reação (possíveis respostas) dos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil ao posicionamento polêmico de Belchior.

Dados os objetivos descritos acima, as questões de pesquisa investigadas na tese estão elencadas a seguir.

1.3 Problema geral

No que se refere aos processos de construção identitária do sujeito discursivo, parte-se do pressuposto de que há um diálogo polêmico intertextual e interdiscursivo entre as canções de Belchior e textos e discursos oriundos da prática discursiva verbomusical, e considera-se que **intertextualidade** e **interdiscursividade** não são os únicos elementos que constituem o **posicionamento individual polêmico** desse cancionista, o qual seria construído também, segundo é investigado na tese, por meio do investimento em gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem. Defende-se a ideia de que a construção da identidade do cancionista Belchior dá-se pela negação, por vezes explícita, por vezes implícita, da identidade de outros cancionistas da música brasileira. Já se sabe pelos resultados da pesquisa de dissertação com quais compositores Belchior frequentemente dialoga *polemizando* (Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil). Desse modo, dando continuidade à pesquisa de mestrado, para analisar o processo de construção da identidade discursiva nas canções de Belchior por meio das relações polêmicas, esta investigação envolve os seguintes pontos:

- a) A natureza e o modo de funcionamento da polêmica fundada por Belchior;
- b) Os lugares discursivos ocupados na música brasileira pelos compositores afrontados por Belchior e o lugar pretendido/alcançado por Belchior nesse cenário;
- c) Os principais temas/assuntos polêmicos levantados por Belchior;
- d) O percurso da polêmica na produção musical de Belchior e a possível identificação de fases desse discurso polêmico;
- e) Os fatores influenciadores do posicionamento e diálogo polêmico investido por Belchior: a atuação da mídia, dos outros cancionistas (arquienunciadores, adjuvantes e antagonistas) e do público.

1.4 Problemas específicos

- a) Quais gêneros verbais e musicais, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem, usados pelos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, são retomados de forma polêmica por Belchior na produção de suas canções?
- b) Quais as técnicas argumentativas utilizadas na instituição do posicionamento de Belchior?
- c) De que maneira a prática da metadiscursividade manifestada nas canções de Belchior associa-se à consciência discursiva de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil?
- d) De que modo os cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil respondem ao posicionamento polêmico de Belchior: os processos de constituição de identidade desses cancionistas foram influenciados de alguma forma pelo discurso de Belchior?

2 Hipóteses

Acredita-se que o discurso de Belchior caracteriza-se como polêmico, pois coloca em relação duas posições discursivas: um discurso *dominante*, ao qual o enunciador-agente se contrapõe apresentando um discurso contrário, um *contradiscurso*. Na defesa de sua posição, o enunciador investe em vários procedimentos retórico-discursivos, os quais são descritos nos capítulos de análise da tese (seção IV) na tentativa de responder à questão de como os elementos gênero, cenografia, *ethos* e código de linguagem contribuem para a compreensão do posicionamento polêmico das canções de Belchior. A hipótese defendida aqui é a de que as identidades verbomusicais retomadas por Belchior, de modo polêmico, podem ser reconhecidas por meio da utilização de gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem investidos por outros cancionistas, de acordo com o que analiso no capítulo 2 da seção IV.

Os cancionistas mais atingidos por Belchior são Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. Entretanto, creio que o compositor Caetano Veloso é o mais fortemente atingido por Belchior, estando todos os outros cancionistas (alvos) ligados de alguma forma à figura central de Caetano Veloso como objeto maior do discurso polêmico de Belchior. Assim, a hipótese central da tese é a de que, mesmo que a polêmica empreendida por Belchior envolva diversos antagonistas, ela pode ser bipolarizada em dois nomes: **Belchior** (o polemizador) e

Caetano Veloso (principal destinatário da mensagem polêmica). A demonstração dessa hipótese está explicitada no modo como foram organizados todos os quatro capítulos da seção de análise (à exceção do capítulo 0 e 5), que relacionam de forma dual os cancionistas Belchior e Caetano Veloso. De modo especial, minha hipótese pretende deslindar o desafio proposto por Maingueneau, que afirma sobre o discurso polêmico: “A questão que se põe de modo particular é a de saber se a relação com o adversário é um acidente exterior ou se ela é constitutiva da identidade do posicionamento” (2010b, p. 192). No caso da relação Belchior-Veloso, elege-se, portanto, a segunda opção como resposta provável.

Sabe-se pela historiografia musical do Brasil que todos os cancionistas mirados por Belchior ocupam um espaço canônico de prestígio na música brasileira. E é esse mesmo lugar especial, destinado a poucos “heróis”, que o compositor Belchior parece pretender ocupar. Suponho que os principais assuntos polêmicos estabelecidos por Belchior com outros compositores dizem respeito a três objetos centrais: *o envolvimento entre a pessoa e a obra; a ligação entre o compositor e a obra; e a relação entre a obra e o ouvinte*. Esses aspectos aparecem analisados ao longo de todos os capítulos de análise, mas são substanciados no capítulo final da tese.

Por fim, julgo hipoteticamente que o discurso polêmico de Belchior passa por momentos diferentes na cronografia analisada, que abrange dezenove anos: 1974 a 1993. Creio que os graus dessa polêmica vão sendo abrandados ou acirrados, influenciados por diversos fatores como a atuação da imprensa, da crítica, do público e dos cancionistas, seja dos opositores (oponentes), ou dos apoiadores (arquienunciadores, adjuvantes) do posicionamento de Belchior. O desenvolvimento dessa reflexão aparece na parte final do trabalho.

Tendo como fundamento essas afirmações gerais, ao longo da análise são delineadas algumas respostas aos outros questionamentos específicos realizados acima. Eclodem no decorrer de toda a análise tanto os *argumentos* empregados por Belchior na constituição de seu discurso polêmico, quanto o modo de manifestação da *metadiscursividade* nos cancionistas Belchior, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, dois aspectos retomados no capítulo que fecha a tese. As reações dos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil ao posicionamento polêmico de Belchior e a possível mobilização provocada por esse discurso na constituição identitária dos três artistas está analisada ao longo da seção IV. No capítulo 4 dessa seção, abordo exclusivamente as respostas de Caetano Veloso ao contradiscurso de Belchior.

No percurso de comprovação dessas hipóteses e da resolução das questões de pesquisa, defendo na tese de forma geral que a junção de todos esses investimentos interdiscursivos e gestos retóricos produz uma natureza específica ao discurso de Belchior, o que entendo como um exemplo que comprova a manifestação da retórica do discurso verbomusical brasileiro, interpretando retórica como uma “utilização estratégica de um sistema signifiante” no sentido do qual fala Plantin (2008, p. 09). E se, “*étymologiquement parlant, polémique est à peu près synonyme de stratégie*”¹³¹ (MESNARD, in: VÁRIOS AUTORES, 1985, p. 127), defendo que a retórica do discurso verbomusical de Belchior pode ser resumida por meio da noção de um **investimento identitário polêmico**.

¹³¹ “etimologicamente falando, o termo polêmico é quase sinônimo de estratégia”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Para atingir os objetivos desta pesquisa e refletir sobre os problemas teóricos, foram adotados os procedimentos descritos abaixo.

1 Descrição do *corpus*

Considero como o mais próximo a uma discografia oficial de Belchior aquela anteriormente registrada no antigo *site* oficial¹³² do compositor. Porém, como existiam diversos álbuns não listados naquele *site*, e por julgar a ordenação confusa, organizei por ocasião da dissertação uma outra listagem que classifiquei de **Discografia Completa de Belchior**, a qual pode ser vista no CD interativo que acompanhou aquele trabalho. Nessa nova proposta de organização, apresentei as seguintes seções: *Discografia oficial (discos de carreira)*, *Coletâneas*, *Participações em discos coletivos*, *Participações em álbuns de outros intérpretes* e *Edições especiais*¹³³. No CD anexo à dissertação, também organizei listas que trazem relações com *Gravações* e *Parcerias de Belchior*, além dos *Intérpretes de sua obra*. Essas informações presentes nas listas organizadas, que não foram exploradas na dissertação, por não fazerem parte dos objetivos principais daquela pesquisa, são agora, na tese, muito úteis, na medida em que analiso como a identidade do sujeito discursivo das canções é construída em diálogo com as alteridades. É nesse sentido que me são de bastante interesse aqueles sujeitos outros da prática discursiva verbomusical que gravaram ou somente interpretaram canções do cearense, bem como seus parceiros (Fagner, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Toquinho) na feitura de letras e melodias e em *shows*. Uma reedição atualizada desse CD-ROM está, portanto, anexada à tese.

Para efeito de análise, desse universo formado por todas as canções compostas e gravadas pelo compositor cearense, foi selecionada na pesquisa de mestrado uma amostra que abrange composições lançadas de 1974 a 1993. E é com esse mesmo recorte temporal diacrônico que trabalho na tese. Entendendo a construção da obra como *processo*, acredito que, para analisar a posição ocupada por Belchior, é preciso investigar a dinâmica da obra, bem como seus percursos, no sentido de responder à questão de “como Belchior se constituiu como Belchior no campo da música brasileira”.

A escolha cronológica dos álbuns também se justifica pelo tema da tese, porque o primeiro (*A palo seco*) e o último álbum (*Baihuno*) autoral de Belchior estabelecem o *gesto*

¹³² Até junho de 2007, as informações da discografia de Belchior podiam ser encontradas em: <<http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>>. Na página intitulada Discografia, apresentava-se a seguinte divisão: *Discografia oficial* e *Coletâneas*. No entanto, o *site* do compositor está indisponível desde então.

¹³³ Um exemplo do que intitulo edição especial é o álbum de 2004 em que Belchior musica 31 poemas de Carlos Drummond de Andrade.

retórico de abertura e de fechamento da polêmica com Caetano Veloso (e os baianos) e os cancionistas Chico Buarque e Gilberto Gil.

Por ocasião da dissertação, na escolha das canções e dos álbuns, foram utilizados dois critérios simultâneos: o da **autoria** e o da **interpretação**. Belchior é autor e intérprete principal de todas as canções escolhidas. No que se refere à responsabilidade pelas composições, ela corresponde à letra ou à melodia, sendo mais frequente a composição de letra e melodia em conjunto, mas há alguns raros casos em que ele compôs somente a letra ou a melodia da canção. Portanto, dos álbuns do artista, foram excluídas na dissertação aquelas músicas de outros compositores que são somente cantadas por Belchior, pois estas seguiam unicamente o critério da interpretação. É o caso de “Forró no escuro”, canção de Luiz Gonzaga interpretada pelo cearense em *Cenas do próximo capítulo*. No entanto, na pesquisa de tese, o fato de Belchior ter gravado músicas de determinados compositores do cancioneiro brasileiro, e não de outros, é bastante relevante para a análise. Portanto, às 109 músicas analisadas na dissertação, incluí na tese aquelas interpretadas pelo cearense, que não são de sua autoria, somando 116 canções.

Em síntese, o *corpus* principal utilizado na pesquisa de tese, retirado da discografia oficial, mais particularmente dos “discos de carreira” – que envolvem necessariamente uma concepção autoral, cujo objetivo é divulgar a obra do cancionista em processo – de Belchior, é composto por 109 canções autorais e sete interpretadas¹³⁴ pelo artista, reunidas em onze álbuns. São elas:

BELCHIOR, A. C. G. *A palo seco*. Continental, 1974. LP produzido por Belchior. Lançado em CD no ano de 2000 pela Continental.

1. “Mote e glosa”¹³⁵ 2. “A palo seco” 3. “Senhor dono da casa” 4. “Bebelo” 5. “Máquina I”
6. “Todo sujo de baton” 7. “Passeio” 8. “Rodagem” 9. “Na hora do almoço” 10. “Cemitério” 11. “Máquina II”

BELCHIOR, A. C. G. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. LP produzido por Mazola. Lançado em CD no ano de 1989 pela Polygram/Philips.

¹³⁴ As letras dessas canções, bem como o seu áudio e a capa dos álbuns, podem ser consultadas no CD-ROM interativo anexo a esta tese. Por uma decisão metodológica, as sete canções gravadas por Belchior, de autoria de outros compositores, aparecem reunidas em uma seção intitulada *Outras gravações*, presente na página de abertura do CD.

¹³⁵ As canções não indicadas são de autoria única de Belchior. Os parceiros vêm registrados entre parênteses, precedidos por “com...”; e as canções de autoria de outros compositores trazem entre parênteses os nomes dos respectivos autores.

12. “Apenas um rapaz latino-americano” 13. “Velha roupa colorida” 14. “Como nossos pais” 15. “Sujeito de sorte” 16. “Como o diabo gosta” 17. “Alucinação” 18. “Não leve flores” 19. “A palo seco” (2ª gravação) 20. “Fotografia 3x4” 21. “Antes do fim”

BELCHIOR, A. C. G. *Coração selvagem*. Warner, 1977. LP produzido por Mazola. Lançado em CD no ano de 1990 pela Warner.

22. “Coração selvagem” 23. “Paralelas” 24. “Todo sujo de baton” (2ª gravação) 25. “Caso comum de trânsito” 26. “Pequeno mapa do tempo” 27. “Galos, noites e quintais” 28. “Clamor no deserto” 29. “Populus” 30. “Carisma”

BELCHIOR, A. C. G. *Todos os sentidos*. Warner, 1978. LP produzido por Mazola. Lançado em CD no ano de 1998 pela Warner.

31. “Divina comédia humana” 32. “Sensual” (com Tuca) 33. “Brincando com a vida” 34. “Corpos terrestres” 35. “Humano hum” 36. “Como se fosse pecado” 37. “Bel-prazer” 38. “Na hora do almoço” (2ª gravação) 39. “Ter ou não ter” 40. “Até à manhã”

BELCHIOR, A. C. G. *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*. Warner, 1979. LP produzido por Guti. Lançado em CD no ano de 1998 pela Warner.

41. “Mêdo de avião” 42. “Retórica sentimental” 43. “Brasileiramente linda” 44. “Pequeno perfil de um cidadão comum” (com Toquinho) 45. “Tudo outra vez” 46. “Conheço o meu lugar” 47. “Comentário a respeito de John” (com José Luís Penna) 48. “Voz da América” 49. “Espacial” 50. “Meu cordial brasileiro” (com Toquinho) 51. “Mêdo de avião II” (com Gilberto Gil)

BELCHIOR, A. C. G. *Objeto direto*. Warner, 1980. LP produzido por Guti.

52. “Objeto direto” 53. “Nada como viver” (com Fausto Nilo) 54. “Peças e sinais” 55. “Ypê” 56. “Aguapé (Epígrafe de Castro Alves)” 57. “Cuidar do homem” 58. “Seixo rolado” (com Palhinha Cruz do Valle) 59. “Jóia de Jade” (com Dominginhos) 60. “Depois das seis” 61. “Mucuripe” (com Fagner)

BELCHIOR, A. C. G. *Paraíso*. Warner, 1982. LP produzido por Guti.

62. “E que tudo mais vá para o céu” (com Jorge Mautner) 63. “Monólogo das grandezas do Brasil” 64. “Ma” (Aguillar, Arnaldo Antunes e Nuno Ramos) 65. “A cor do cacau” (Guilherme Arantes) 66. “Bela” 67. “Paraíso” 68. “Do mar, do céu, do campo” 69.

“Estranheza” (Arnaldo Antunes) 70. “Ela” (Sérgio Kafka e Cesar de Mercês) 71. “Rima da prosa” (Ednardo Nunes)

BELCHIOR, A. C. G. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984. LP produzido e arranjado por Dino Vicente e Ivo de Carvalho. Relançado em CD no ano de 1997 pela Camerati.

72. “Ouro de tolo” (Raul Seixas) 73. “Ploft” (com Jorge Mello) 74. “Brotinho de bambú” 75. “Rock-romance de um robô goliardo” (com Jorge Mello) 76. “Canção de gesta de um trovador eletrônico” (com Jorge Mello) 77. “O negócio é o seguinte” (com Jorge Mello) 78. “Beijo molhado (tele-canção de novela brasileira)” 79. “Onde jaz meu coração” 80. “Forró no escuro” (Luiz Gonzaga)

BELCHIOR, A. C. G. *Melodrama*. Polygram/Philips, 1987. LP produzido por Antônio Foguete.

81. “De primeira grandeza” 82. “Bucaneira” (com Caio Sílvio e Gracco) 83. “Todo sujo de baton” (3ª gravação) 84. “Dandy” 85. “Extra cool” (com Gracco) 86. “Em resposta à carta de fã” 87. “Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)” (com Gracco) 88. “Lua zen” (com Gracco) 89. “Os derradeiros moicanos” (com Moraes Moreira) 90. “Tocando por música” (com Jorge Mello)

BELCHIOR, A. C. G. *Elogio da loucura*. Polygram/Philips, 1988. LP produzido por Antônio Foguete.

91. “Amor de perdição” (com Francisco Casaverde) 92. “Elegia obscena” 93. “Balada de madame frigidaire” 94. “No maior jazz” (com Gracco) 95. “Recitanda” (com Gracco) 96. “Lira dos vinte anos” (com Francisco Casaverde) 97. “Os profissionais” 98. “Kitsch metropolitanus” (com Jorge Mello) 99. “Tambor tantã” (com Gracco) 100. “Arte-final” (com Gracco e Jorge Mello)

BELCHIOR, A. C. G. *Baihuno*. Movieplay, 1993. CD produzido por Jorge Gambier.

101. “Baihuno” (com Francisco Casaverde) 102. “Num país feliz” (com Jorge Mello) 103. “Senhoras do Amazonas”¹³⁶ (com João Bosco) 104. “Notícia de terra civilizada” (com Jorge Mello) 105. “Quinhentos anos de quê?” (com Eduardo Larbanois/versão de Belchior) 106. “Ondas tropicais” (com Caio Sílvio) 107. “Onde jaz meu coração” (2ª gravação) 108.

¹³⁶ A canção foi inicialmente gravada por João Bosco no disco *Gagabirô* de 1984.

“Lamento do marginal bem sucedido” 109. “S.A.” (com João Mourão) 110. “Amor & crime” (com Francisco Casaverde) 111. “Balada do amor perverso” (com Francisco Casaverde) 112. “Elegia obscena” (2ª gravação) 113. “Arte final” (com Gracco e Jorge Mello) (2ª gravação) 114. “Se você tivesse aparecido” (com Gracco) 115. “Viva la dolcezza!” (com Gracco) 116. “Até mais ver” (adaptação de poema de Sierguéi Iessiênin)

Dessas composições, algumas foram gravadas mais de uma vez¹³⁷. Na dissertação, essas regravações (gestos retóricos) foram analisadas no intuito de verificar se na segunda enunciação houve alguma alteração por parte do cancionista, seja da letra, da melodia, do arranjo, do gênero musical e da interpretação. De todas essas gravações e sem contar com as registradas mais de uma vez, tem-se um total de 102 letras autorais.

No tocante ao *corpus* de análise, a primeira etapa da coleta deu-se, em sua grande maioria, na pesquisa de dissertação. E as canções de Belchior, tanto na tese quanto na dissertação, são tomadas como material principal do trabalho. Além desse material, na tese, em uma fase descrita no cronograma como segunda coleta de *corpus*, levando em conta uma continuidade da pesquisa de mestrado, foram compiladas as canções (letras e áudios) e álbuns dos compositores que dialogam com Belchior. Considerei para tanto as produções musicais (fonogramas) de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Gostaria de deixar claros dois pontos: inicialmente que o privilégio dado a essas produções é explicado pelo conhecimento prévio obtido por meio de pesquisas anteriores, particularmente da dissertação de mestrado, as quais revelaram serem esses os compositores que aparecem mais frequentemente no diálogo polêmico engendrado nas canções de Belchior; por último, que a análise empreendida na tese se concentra na polêmica entre Belchior e Caetano Veloso (mas em interação com os cancionistas Gilberto Gil, Chico Buarque e outros), pois acredito que esses dois nomes bipolarizam as relações polêmicas investidas pelo cearense, segundo defendendo nas hipóteses desta pesquisa.

Quanto ao critério geral de escolha da discografia principal dos cancionistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque¹³⁸, adoto a seguinte conduta:

a) A discografia foi considerada a contar do primeiro álbum gravado por cada um deles, mesmo que esses álbuns (compactos simples e 78 rpm)¹³⁹, não figurem em discografias

¹³⁷ “A palo seco” (2 e 19), “Todo sujo de baton” (6, 24 e 83), “Na hora do almoço” (9 e 38), “Onde jaz meu coração” (79 e 107), “Elegia obscena” (92 e 112) e “Arte final” (100 e 113).

¹³⁸ Consultar Apêndice A.

¹³⁹ Em muitos casos, as primeiras gravações dos cancionistas se deram por meio de compactos simples, duplos ou discos em parceria. Os compactos simples são aqueles que possuem duas faixas e os duplos, mais de duas.

oficiais; um exemplo é o primeiro disco de Caetano Veloso, um compacto simples de 1965 intitulado *Caetano Velloso*¹⁴⁰;

b) Analiso as canções gravadas por esses cancionistas nos álbuns em parceria, como por exemplo o disco *Doces bárbaros*, gravado por Veloso, Gal, Gil e Bethânia em 1976; e o álbum *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo*, gravado pelos dois compositores em 1986;

c) Analiso as canções gravadas por esses cancionistas até a data em que Belchior registrou seu último CD autoral (*Baihuno*, em 1993). Ao longo do trabalho, quando se faz necessário, faço menção a canções de discos mais recentes;

d) Foram analisados prioritariamente os álbuns gravados como discos de carreira, atentando para o critério “a”, “e”, “f” e “g”;

e) Foram analisados alguns compactos importantes na carreira dos compositores, como o que registra a performance de Caetano Veloso em “É proibido proibir” de 1968; e o *Disco de bolso 2 do Pasquim*, que reúne Caetano Veloso e Fagner em 1972;

f) Da discografia dos artistas, foram desconsiderados os discos que registram a trilha sonora de peças e filmes, como *Chico canta* de 1973, com as músicas feitas para a peça *Calabar*, todas de autoria de Chico Buarque e Ruy Guerra;

g) Foram analisados somente os discos ao vivo que guardam maior proximidade com o enfoque da tese, como o álbum de Caetano Veloso *Circuladô vivo* de 1992.

Após um exame minucioso dos álbuns selecionados, adotei outro critério para escolher as canções que foram submetidas a uma análise mais profunda e comentadas na tese, ou seja, dei prioridade às canções que explicitam, de forma mais clara, segundo meu olhar de analista, o diálogo polêmico. Isso porque, devido à tamanha produção de Caetano, Gil e Chico, seria praticamente impossível analisar a obra musical desses artistas em sua totalidade.

Utilizei como material principal para a análise das letras das canções as três obras impressas que reúnem os textos das músicas dos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, detalhadas a seguir:

I - O livro *Letra só*, organizado pelo poeta Eucanaã Ferraz, traz uma seleção de 180 letras de Caetano Veloso. Esse volume vem acompanhado do livreto *Sobre as letras*, que apresenta comentários inéditos de Caetano Veloso acerca de algumas canções, além de fotos e ilustrações;

¹⁴⁰ O sobrenome de Caetano é grafado com dois “l” até o disco com Gal Costa, *Domingo*, de 1967.

II - O livro *Gilberto Gil: todas as letras*, organizado por Carlos Rennó, traz todas as letras de Gil desde 1962, somando mais de 460 canções, incluindo comentários sobre a autoria de algumas composições pelo próprio compositor, bem como uma cronologia da vida pessoal e artística, com fotos, e a discografia completa de Gil, além de ensaios críticos de Arnaldo Antunes e José Miguel Wisnik, cujos títulos são “O receptivo” e “O dom da ilusão”, respectivamente;

III - O livro *Tantas palavras: todas as letras* apresenta, além das letras das canções de Chico Buarque organizadas cronologicamente desde 1964, uma reportagem biográfica do jornalista Humberto Werneck e um texto-carta do compositor Tom Jobim a Chico Buarque. A reportagem de Werneck traz um conjunto de informações sobre a vida e a obra do homem e artista Chico Buarque, abordando, com fotos, muitas histórias da infância à fase adulta: a vida de estudante, os festivais de música, a ditadura militar, o futebol, o processo de criação. O texto inicial está dividido em cinco partes: “Agora eu era o herói”; “Na vertigem da rodaviva”; “Errol Flynn a contragosto”; “Entre inferno e paraíso”; “No tempo da delicadeza”.

Além desse material bibliográfico que compila as letras, consultei os álbuns nos quais as composições foram gravadas, observando a parte musical da canção, bem como o modo material e gráfico de divulgação das músicas. As páginas (*sites*) oficiais dos artistas na Internet, que, de forma geral, apresentam as canções (letra e áudio) e os álbuns (sua ficha técnica e sua dimensão gráfica) de modo organizado, constituíram fonte bastante fidedigna para este trabalho de análise¹⁴¹.

Neste momento, é indispensável fazer uma observação. Inicialmente, a partir da voz de um enunciador expresso nas canções de Belchior, analiso como se constitui o sujeito discursivo do artista, negando, na maior parte das vezes, os modos (posicionamentos) de fazer canção dos artistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. No entanto, ao longo da pesquisa, creio ser pertinente para a análise também mostrar como outros posicionamentos de artistas e grupos musicais, bem como de práticas do discurso verbomusical brasileiro e internacional, aparecem na construção da identidade polêmica de Belchior, materializada pela voz dos enunciadores de suas canções. Sendo assim, apliquei outro critério para a escolha das canções e álbuns desses cancionistas “outros” (que na análise aparecem ora como arqui-enunciadores, ora como adjuvantes, ora como oponentes), qual seja o daquelas músicas que adquiriram representatividade no meio musical. Logo, uma canção ou capa de disco de Roberto Carlos, Bob Dylan ou dos Beatles é objeto de análise unicamente pela

¹⁴¹ Os endereços das páginas oficiais dos cancionistas encontram-se nas *Referências* ao final e no CD anexo à tese.

representatividade que obtiveram no campo discursivo verbomusical, independente do ano em que foram lançadas, desde que tenha sido principalmente até o ano de 1993.

É também preciso enfatizar que apesar de os anos 1974 e 1993 balizarem a pesquisa, não deixarei de comentar canções que tenham sido lançadas antes e depois dessas datas, desde que essas composições explicitem o diálogo promovido entre Belchior e outros cancionistas. Nesse sentido são importantes outros álbuns de Belchior que se agrupam em *compactos* (os dois primeiros compactos, de 1971 e 1973), *discos de carreira* (*Vício elegante* de 1996 e *Auto-retrato*¹⁴² de 1999), *edições especiais* (*As várias caras de Drummond* de 2004), *álbuns coletivos* (*Jobim em vários tons* de 1995 e *Pessoal do Ceará 2* de 2002), *álbuns de outros intérpretes* (*Única pessoa* de Ednardo, de 2000) e *coletâneas* (*Acústico (Um concerto bárbaro)* e *Belchior ao vivo acústico (Um concerto bárbaro)*, de 1995, e *Belchior 25 anos de sonho, de sangue e de América do Sul*, lançado no início dos anos 2000).

Um outro aspecto que não foi trabalhado na dissertação, mas que abranjo na presente pesquisa, diz respeito à atuação de outros sujeitos da comunidade discursiva verbomusical na construção da obra cancional de Belchior. Assim, são consideradas as participações de músicos (Duofel), arranjadores (Rogério Duprat) e dos produtores artísticos e musicais (Mazola). O papel das gravadoras na constituição de uma identidade/posicionamento e de *ethé* associados a esse cancionista também é investigado, bem como a atuação de modo geral da indústria fonográfica, consequentemente midiática, fator de grande peso para a constituição da imagem de um artista da canção.

Em resumo, o *corpus* principal da tese se divide em três categorias:

- a) Canções de Belchior (sozinho e em parceria, especialmente com seus parceiros de região) e interpretadas por ele em seus discos de carreira;
- b) Canções de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, e destes entre si; no caso de Chico, também as produções em parceria com os outros artistas baianos (Gal, Bethânia) de modo geral; e no caso de Veloso e Gil, com seus parceiros de região;
- c) Canções de outros cancionistas (arquienunciadores, adjuvantes e oponentes de Belchior): Bob Dylan, Fagner, Roberto Carlos, dentre outros.

No que se refere à estruturação do CD-ROM anexo à tese, tem-se o seguinte: desde sua página de abertura encontram-se, abaixo, miniaturas que representam as 11 capas dos

¹⁴² Os dados referentes às canções (títulos e letras) de Belchior não serão submetidos à atualização do Novo Acordo Ortográfico Brasileiro.

álbuns da *Discografia Oficial de Belchior* analisados. Por último, em *Outras gravações*, estão as 7 canções de outros compositores gravadas por Belchior em seus discos de carreira. Ao clicar na imagem do disco de interesse, surgem suas respectivas capa e contracapa, acompanhadas dos títulos das canções. Ao clicar no título da música, abre-se uma nova página que exhibe a letra completa da canção. Junto de cada letra (à esquerda, ao lado do título) há um botão que, ao ser pressionado, abrirá o player padrão do computador, iniciando a execução do áudio da canção em formato MP3.

As diversas listas com informações que dão suporte à análise (*Discografia completa de Belchior*, *Canções de todos os álbuns de Belchior*, *Gravações da obra de Belchior*, *Intérpretes da obra de Belchior*, *Parcerias de Belchior*, *Títulos das canções analisadas* e *Links e referências*) podem ser vistas na seção *Extras*, cujo link está no menu de navegação. Ainda nesse menu, há mais dois botões: um carrega o texto integral de minha tese em formato Portable Document Format (.pdf) e o outro traz o índice de todas as canções analisadas, por ordem alfabética, cronológica e por álbum. Em todas as páginas do CD interativo há um link (*Início*) que permite o retorno a esta página inicial, a partir de qualquer ponto do CD. Lembro, ainda, que todas as canções analisadas são de autoria única de Belchior, exceto as indicadas. Quanto às obras referidas, sejam fonográficas (canções) ou visuais (capas, contracapas e encartes), todos os direitos são reservados aos autores. Fiz o esforço possível para identificar e indicar com exatidão todos os responsáveis pelas obras e desculpo-me pelos possíveis equívocos e omissões. Em uma futura versão estendida do CD, no contexto de possível publicação da tese, pretende-se inserir também um ÍNDICE ONOMÁSTICO com uma lista de todos os antropônimos dos cancionistas referidos no texto da tese, visto que, no campo da música e das artes de modo geral, a posição discursiva e o artista em pessoa confundem-se.

No texto da tese, com relação à descrição da análise propriamente dita do *corpus*, adoto os seguintes critérios:

I - Sobre as letras e os álbuns

Uso itálico para indicar os títulos dos álbuns; e aspas para indicar os títulos de canções. Os trechos de canções citados, dentro e fora do corpo do texto, virão com fonte *arial*, à exceção dos rodapés; e serão algumas vezes colocados entre parênteses; outras vezes serão separados do meu texto por dois pontos; mas no caso específico das canções de Belchior serão

sempre usados sem indicação especial adicional, para não confundir com as marcações (aspas, itálico etc.) já constantes do encarte e que influenciam na análise da interdiscursividade.

Grande parte das letras de Belchior não será reproduzida integralmente no texto da tese, sendo necessária a consulta ao CD interativo. O contrário, porém, acontece com relação às letras dos outros compositores analisados, das quais procuro reproduzir na medida do possível todo o trecho analisado. Porém, de modo geral, encaminho o leitor aos *sites* dos artistas para o conhecimento das músicas. Nas letras dessas canções também procuro destacar em itálico os trechos que apontam para o diálogo com as canções de Belchior.

Nos títulos dos álbuns e das músicas de Belchior, bem como nas letras das suas canções, será mantida, tanto no texto escrito da tese quanto no CD interativo, a grafia original do registro no encarte. Segundo esse critério, a norma oficial e atual da ortografia brasileira será em alguns momentos transgredida, por uma necessidade de fidelidade à obra autoral de Belchior.

No que se refere à *disposição gráfica das letras das canções*, sigo as seguintes diretrizes:

a) Tanto no CD-ROM (no caso específico das canções de Belchior ou das registradas por ele), quanto ao longo do texto da tese (com relação a todas as letras mencionadas), os versos são delimitados por meio de uma barra vertical única (/) e as estrofes separam-se por barras verticais duplas (//);

b) A disposição original da letra no encarte (especificamente dos discos de Belchior) foi mantida no texto da tese apenas nos casos em que o modo como a letra estava impresso nesse suporte é fundamental para a apreensão da análise;

c) Os trechos das letras omitidos serão indicados por “(...)”;

d) Sempre que a letra da canção vier destacada do corpo do texto, antes do trecho comentado indicarei o título da canção e os autores, como assinalado abaixo no item II;

e) As traduções das letras e trechos em língua estrangeira virão sempre em nota de rodapé.

II - Sobre os autores

O nome do autor das canções será indicado logo após o seu título, encerrado entre parênteses. Quando houver mais de dois autores, eles serão indicados segundo mostro abaixo:

Ex1: “Baticum” (Chico Buarque e Gilberto Gil)

Ex2: “Lord Byron blues” (Belchior, Michael Kelly e Léo Robinson)

Quando as canções tiverem um primeiro registro por um autor de nome fictício, elas serão indicadas com o nome do autor verdadeiro logo após o nome do pseudônimo, separados por uma barra vertical, como demonstro a seguir:

Ex3: “Acorda amor” (Leonel Paiva e Julinho da Adelaide / Chico Buarque de Hollanda)

2 Procedimentos gerais

Esta pesquisa toma como fundamento teorias do texto e do discurso que analisam sob aspectos vários a relação entre as posições discursivas ocupadas pelos sujeitos e as estratégias argumentativas utilizadas na defesa dessas posições: a Retórica Clássica, a Nova Retórica e a Argumentação, a Análise Dialógica do Discurso e a Análise do Discurso Francesa.

Abordo o discurso verbomusical brasileiro enquanto prática discursiva resultante de uma **comunidade discursiva** (e argumentativa) específica, composta por compositores, letristas, melodistas, instrumentistas, intérpretes, empresários, produtores de discos e dos artistas, radialistas, jornalistas, críticos musicais, ouvintes e fãs, os consumidores da canção, que é identificada por diversos posicionamentos, os quais envolvem os investimentos **genérico, cenográfico, ético, linguístico e interdiscursivo**¹⁴³. Aqui, trabalho com um *corpus* constituído pelo gênero **canção**, produto do campo discursivo da produção verbomusical brasileira, especificamente a de Belchior, inserido nos mais diversos agrupamentos musicais brasileiros: MPB, Pessoal do Ceará, *B-rock* e outros.

Um dos primeiros passos da pesquisa de mestrado foi a leitura e a audição de todas as canções dos álbuns descritos acima e a seleção das que realmente seriam submetidas a uma análise minuciosa. Escolhidas as canções, cada uma delas foi analisada tendo em vista os procedimentos de análise. A análise das canções foi feita através, não de seus aspectos linguísticos propriamente ditos, e sim enfatizando suas marcas discursivas (não necessariamente linguísticas). Agora, na tese, todas essas etapas se repetiram na análise das

¹⁴³ Ver Carlos (2007a).

canções de Belchior, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e dos outros cancionistas que dialogam na *polêmica* com o cearense.

O percurso metodológico desta análise, essencialmente qualitativa, abrange um caminho que nos leva do texto ao discurso, e mais especificamente ao interdiscurso, sempre em interação com o *corpus* e em diálogo frequente com minha base teórica. Tomando como ponto de partida uma das características essenciais do objeto texto, a de demandar um tipo de leitura em convergência com outros textos, o estudo das canções de Belchior é realizado principalmente através do confronto com obras (materializadas em textos e discursos) de outros cancionistas brasileiros e estrangeiros, e especialmente do compositor Caetano Veloso.

Na dissertação, além do conteúdo verbal da canção, analisei, ainda que de forma incipiente, gêneros musicais, melodias, arranjos, andamentos e ritmos empregados por Belchior, apesar das limitações que tive por não ser especialista em teoria musical. Na tese, concentro a análise no aspecto verbal das canções (na letra), motivada pela grande extensão do *corpus*, e por características intrínsecas à produção musical de Belchior – que investe fortemente na letra –, mas tenho consciência dos riscos de mutilação desse objeto de natureza plural. Portanto, limito-me apenas a fazer breves comentários sobre alguns aspectos musicais que envolvem a feitura de uma canção, particularmente àqueles ligados ao gênero musical, ao arranjo, ao ritmo, ao uso de refrão. Apesar da primazia dada na tese à letra da canção, acredito que minha análise beneficia-se do fato mesmo de que no discurso verbomusical todos os elementos participantes de sua produção já são atravessados pela música. Assim, avalio que seja possível pensar discursivamente (e mais do que isso, em termos de ciências da linguagem verbal) a música cantada, mesmo que se enfatize um de seus constituintes.

Para analisar esse gênero híbrido que une uma semiose verbal a uma semiose musical, investigo quatro etapas no processo de produção de uma canção, tomando como pressuposto a relação com o sistema retórico clássico (*inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*): a *composição*: letras, melodias, ritmos, gêneros musicais; o *registro em estúdio* e a *produção do álbum*: arranjos, instrumentação, material gráfico dos álbuns; a *execução ao público*: maneira de cantar, de vestir-se, de movimentar-se em *shows* ou em apresentações públicas; e a *veiculação*: tipo de suporte e *mídium* (K7, LP, CD, DVD; rádio, TV, Internet).

Analiso tanto os *elementos discursivos* (gênero, cenografia, *ethé* e código de linguagem) quanto os *elementos extra-discursivos* (modos de cantar e dançar, vestimentas, gestualidade). Os primeiros correspondem àqueles construídos pelo analista de discurso; não são concretos, mas construções teóricas do analista no universo discursivo. Já os segundos são elementos concretos encontrados e materializados no mundo.

Em síntese, considera-se na tese como elementos envolvidos no processo de produção do discurso verbomusical brasileiro os seguintes aspectos:

- a) As escolhas feitas pelos cancionistas para a composição, o registro, a execução e/ou a veiculação das canções (componentes do texto verbomusical canção: as letras principalmente, os ritmos, os gêneros musicais, os arranjos, o material gráfico dos álbuns, os suportes e os meios de divulgação da obra);
- b) A atuação dos cancionistas nos *shows* e nas aparições públicas midiaticizadas (modo de cantar, de falar, de se vestir, de dançar do cancionista);
- c) Características biográficas dos cancionistas como sujeitos empíricos;
- d) Aspectos construídos por um sujeito cancional interdiscursivo (os *gestos retóricos*: parcerias com músicos, arranjadores, letristas; regravações de certas canções);
- e) O posicionamento das gravadoras, dos produtores artísticos e musicais e do público.

No que diz respeito à categoria *gênero* analisada no âmbito do discurso verbomusical, estabeleci na tese quatro diferentes tipos de gênero de discurso, como foi destacado nos pressupostos teóricos, cada um deles relacionado a tipos de discursos específicos:

- a) *Musical (discurso musical)*: modinha, baião, bossa-nova, tropicalismo, forró, brega, lambada, samba, música sertaneja, canção de protesto, *pop, funk, rap, rock*, sertanejo, balada;
- b) *Verbomusical (discurso verbomusical)*: canção, capas, encartes e contracapas dos álbuns, *shows*, cifras e partituras, *sites* dos cancionistas e de música;
- c) *Metaverbomusical (discurso metaverbomusical)*, que abrange quatro outros tipos de discursos: o *jornalístico* (entrevistas editadas pelos entrevistadores, matérias, reportagens, críticas); o *publicitário* (campanhas, pôsteres, *releases* para a imprensa, convites de *show*); o *historiográfico* (livros sobre a história da vida e da obra dos cancionistas); e o *científico* (trabalhos acadêmicos sobre a produção musical dos cancionistas);
- d) *Autoverbomusical (discurso autoverbomusical)*: entrevistas não editadas pelos entrevistadores, depoimentos e biografias ou livros de memórias.

Com relação aos sujeitos analisados na tese, encontram-se divididos em dois grupos:

- a) Cansionistas: compositores, letristas, intérpretes, músicos, arranjadores (discurso verbomusical - DVM; e discurso autoverbomusical - DaVM);

b) Outros agentes envolvidos na produção verbomusical: produtores, empresários, jornalistas, críticos musicais (discurso metaverbomusical - DmVM).

Creio que são necessárias duas informações sobre os capítulos de análise. A primeira refere-se à posição e aos modos de persuasão do auditório, pois, como observa Maingueneau (2010b, p. 192), a enunciação polêmica “supõe a existência de um terceiro espectador”. Em todos os capítulos da análise será investigada a importância do auditório, no sentido de verificar qual o lugar dado a ele na contestação feita por Belchior dirigida a Caetano Veloso, visto que o foco direto dessa contestação é o público a ser convencido pelo cancionista contestador. A segunda informação diz respeito aos títulos dos capítulos 1 ao 4, que apresentam os nomes dos cancionistas invertendo a ordem cronológica de aparecimento de Belchior e Caetano na música brasileira. A ordem nos títulos indica que o primeiro discurso (discurso-agente de Belchior) opera uma tradução do segundo discurso (discurso-paciente de Caetano Veloso), em termos de um simulacro (uma simulação do discurso do Outro a partir do discurso do Eu). Os únicos momentos em que subverto no título essa ordem do percurso da tradução são nos subcapítulos 1.1 e 1.2. Nos dois, ao contextualizar a obra de Caetano e a de Belchior, por um critério histórico, obedeco à ordem genética (de gênese) de aparecimento dos compositores na mídia.

Sintetizando, a pesquisa aqui empreendida foi desenvolvida nas seguintes etapas:

- a) Leituras de fundamentação teórico-metodológica;
- b) Segunda etapa de constituição e delimitação do *corpus* de análise através da leitura e audição minuciosas das canções de outros compositores brasileiros e estrangeiros;
- c) Abordagem discursiva do lugar que Belchior ocupa no contexto da Música Popular Brasileira, por meio da leitura de entrevistas, depoimentos, matérias jornalísticas e críticas sobre sua obra;
- d) Análise das canções de Belchior (aspectos linguísticos e marcas discursivas) verificando os processos de construção de identidade (posicionamento) do sujeito discursivo, em comparação a textos, discursos e práticas de outros cancionistas da música popular brasileira e internacional;
- e) Análise das canções de outros cancionistas cuja identidade (em um simulacro) é representada nas canções de Belchior e com os quais Belchior polemiza;
- f) Demonstração de como a relação identidade/alteridade é construída na obra verbomusical de Belchior por meio da articulação entre estratégias argumentativas e a

negação de gêneros, cenografias, *ethé*, códigos de linguagem e gestos retóricos instituídos por outros cancionistas, o que constitui um **posicionamento** específico de Belchior;

g) Sistematização dos resultados e redação da tese.

É essencial esclarecer ainda que nesta escritura definitiva da tese, só destaquei as canções que manifestaram de forma mais patente os principais pontos investigados. Os resultados da análise são expostos na perspectiva de descrever e explicar os processos (técnicas argumentativas) de constituição de identidade nas canções, o que revela por meio das relações polêmicas um posicionamento próprio de Belchior, ou seja, a pergunta que tentei responder é como se instaura o posicionamento individual de Belchior na produção do discurso verbomusical brasileiro por meio do investimento polêmico construído com base no questionamento às produções musicais de outros compositores e principalmente de Caetano Veloso.

IV RELAÇÕES POLÊMICAS E PROCEDIMENTOS RETÓRICO- DISCURSIVOS NA MÚSICA BRASILEIRA

O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas (...), mas do ponto de vista do contraponto. (...) Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas ideias.

Belchior

Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem. Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final.

Caetano Veloso

0 Panorama da polêmica na canção brasileira

O objetivo deste capítulo é contextualizar as relações de confronto dentro da esfera do discurso verbomusical brasileiro, na qual veremos que a polêmica pode ser classificada como um elemento constitutivo do gênero canção desde o início do século XX. Relembrando a definição de Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 07), vimos que o discurso polêmico objetiva “desacreditar o adversário e o seu discurso”, sendo “um discurso *desqualificador*” que utiliza “todo um arsenal de procedimentos retóricos e argumentativos para atacar o seu *alvo*”. Ao longo desta seção, abordarei de maneira geral algumas disputas célebres na música brasileira que concretizam esse movimento polêmico. Falarei inicialmente da discussão entre os compositores Noel Rosa e Wilson Baptista; em seguida, da briga entre o compositor Erivelto Martins e a intérprete Dalva de Oliveira; depois, da rivalidade entre as cantoras Emilinha Borba e Marlene; e finalizo com a batalha musical entre os compositores cantores Caetano Veloso e Lobão, e entre Caetano Veloso e Raul Seixas.

0.1 Noel Rosa x Wilson Baptista

O embate entre os sambistas Noel Rosa e Wilson Baptista foi iniciado nos primeiros anos da década de 1930, quando o ainda novato Wilson Baptista compôs o samba “Lenço no pescoço”, primeiramente assinado pelo desconhecido Mário Santoro (que se tratava de um pseudônimo de Baptista, segundo se viria saber mais tarde), e gravado por Sílvio Caldas na RCA Victor em 18 de julho de 1933. A composição, considerada um autorretrato de Baptista, ao investir no *ethos* do malandro, tipo social que circulava pelas ruas do famoso bairro Lapa, no Rio de Janeiro, cidade onde os dois compositores moravam, fazia uma espécie de apologia ufanista à malandragem carioca em contraposição ao ato de trabalhar. Vejamos abaixo a letra da composição, transcrita em sua totalidade¹⁴⁴, para facilitar a compreensão de toda a querela:

“Lenço no pescoço” (Mário Santoro / Wilson Baptista)

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando / Lenço no pescoço, navalha no bolso / Eu passo gingando, provoço e desafio / Eu tenho orgulho de ser tão vadio / Sei que eles falam do meu proceder / Eu vejo quem trabalha viver no miserê / Eu sou vadio porque tive inclinação / Eu me lembro, era criança, / Tirava samba-canção / Comigo, não / Eu quero ver quem tem razão

¹⁴⁴ Neste capítulo, todas as letras das canções serão transcritas integralmente, com destaques em itálico nos trechos comentados.

Apesar da briga que se seguiria, chama a atenção que no mesmo ano de lançamento da música, especificamente em julho de 1933, os dois compositores também “dividiram” um disco. No álbum em 78 rotações lançado pela Odeon, foi gravada a canção “Desacato”, de Wilson Baptista, Murillo Caldas e Paulo Vieira, como lado B da composição “Feitio de oração”, composta por Noel Rosa e Vadico, as duas com interpretação de Francisco Alves e Castro Barbosa.

No mesmo ano da canção “Lenço no pescoço”, dialogando polemicamente com a canção de Wilson Baptista, Noel Rosa decidiu fazer um samba questionando-a verso a verso, bem como sua malandragem, a qual na visão do sujeito enunciador da segunda canção pode ser caracterizada como “derrotista”. É assim que nasce “Rapaz folgado”, gravado anos depois por Aracy de Almeida¹⁴⁵, na qual o enunciador inverte toda a imagem ética positiva da canção de Wilson e a substitui pelo seu espelho, qual seja a imagem negativa de um “rapaz folgado”, livre de obrigações, como se constata abaixo:

“Rapaz folgado” (Noel Rosa)

Deixa de arrastar o teu tamanco / Pois tamanco nunca foi sandália / E tira do pescoço o lenço branco / Compra sapato e gravata / Joga fora essa navalha / Que te atrapalha // Com chapéu do lado deste rata / Da polícia quero que escapes / Fazendo um samba-canção / Já te dei papel e lápis / Arranja um amor e um violão // Malandro é palavra derrotista / Que só serve pra tirar / Todo o valor de um sambista / Proponho ao povo civilizado / Não te chamar de malandro / E sim de rapaz folgado

Existem duas versões para a resposta de Noel a Baptista. A primeira é a de que Noel Rosa ficara descontente com a associação do sujeito sambista ao “malandro”, versão originada na biografia de Noel feita pelo pesquisador e radialista Almirante¹⁴⁶, que realizara em 1951 uma série de programas, intitulada *No tempo de Noel Rosa*, nos quais abordou a polêmica entre os dois compositores. No entanto, essa história é desmentida por Rodrigo Alzuguir, biógrafo de Wilson Baptista, no texto que escreveu sobre o assunto para o *blog* do Instituto Moreira Salles, no qual revela que a polêmica teria surgido por causa de uma mulher. O pesquisador conta que, antes de lançar “Lenço no pescoço”, Wilson desacatara Noel por ter conquistado “o coração de uma dançarina do Dancing Apollo (situado à Rua Mem de Sá, 34, na Lapa) que Noel também andara assediando”, e mostra inclusive o apreço do compositor da Vila pela figura do malandro, como lemos a seguir:

¹⁴⁵ A canção foi gravada somente depois da morte de Noel Rosa, em 28 de abril de 1938, por Aracy de Almeida pela RCA Victor no disco de nº 34.368.

¹⁴⁶ Ver Almirante (1977).

Logo quem. Amigo de malandros perigosos como Baiaco, Meia Noite e Zé Pretinho, Noel Rosa – para desespero da mamãe D. Martha – vivia a léguas do politicamente correto (conceito que, aliás, nem existia). Seu fascínio pela malandragem está presente em sambas como “Capricho de rapaz solteiro”, gravado por Mário Reis no mesmo ano em que Sílvio Caldas gravou o “Lenço no pescoço” de Wilson: “Nunca mais essa mulher / Me vê trabalhando / Quem vive sambando / Leva a vida para o lado que quer / De fome não se morre / Nesse Rio de Janeiro / Ser malandro é um capricho / De rapaz solteiro”. (ALZUGUIR, *Site* do Instituto Moreira Salles, 10 set. 2012)

O livro *Wilson Baptista e sua época*, de Bruno Ferreira Gomes, que traz uma série de entrevistas feitas com o compositor, também sustenta a versão de Alzuguir, dando diferentes detalhes e registrando o nome de outro cabaré da Lapa, de acordo com as próprias palavras de Wilson Baptista lidas abaixo na descrição do autor:

Segundo Wilson, Noel andava de olho numa jovem morena do Cabaret Novo México, mas ele chegou primeiro ao coração da moça. O Poeta da Vila não gostou da façanha de Wilson. (...). Wilson continuou a narrativa dizendo ter ficado “dono” da tal morena que tanto interessou ao autor de “Com que roupa?” Disse Wilson que ele andou perguntando: quem era “aquele rapaz” que fazia corte à morena da Lapa. Disseram-lhe que se tratava de um sambista, autor de (...) “Lenço no pescoço”, gravado recentemente por Sílvio Caldas. Não se sabe se Noel já havia ouvido o samba ou se procurou ouvi-lo. O fato é que o analisou muito bem. (GOMES, 1985, p. 54)¹⁴⁷

Fica a dúvida, então, se ao responder polemicamente a Wilson com outra canção, Noel tinha se sentido atacado como *pessoa* ou como *compositor*. De todo modo, a tréplica de Wilson veio logo a seguir por meio da canção “Mocinho da Vila”, gravada apenas em 1953, cuja letra dizia, ironicamente no breque final, ao “mocinho” da Vila (e não ao “rapaz”), “modéstia à parte, eu sou rapaz”; além de aconselhar a Noel para tomar conta de seu microfone e deixar quem era malandro em paz. Para a melhor compreensão da semântica global da canção “Rapaz folgado”, é fundamental destacar que, de acordo com a historiografia da briga musical entre os dois compositores, a expressão “rapaz folgado” tinha, à época, uma conotação relativa à não masculinidade, fator que pode ter desencadeado sensivelmente essa resposta de Wilson Baptista a Noel Rosa com “Mocinho da Vila”, numa referência explícita ao jovem Noel e ao seu querido bairro Vila Isabel. Na letra, reproduzida abaixo, Baptista critica de uma só vez o compositor e o seu local de nascimento (o da pessoa), além de retomar, autocitando um de seus versos, na canção fundadora da polêmica, na qual Baptista compôs uma espécie de *canção-identidade*¹⁴⁸. Vejamos:

¹⁴⁷ Confrontar o capítulo “Músicas e polêmicas”, p. 54-67.

¹⁴⁸ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção. A noção reaparece em outros pontos da análise.

“Mocinho da Vila” (Wilson Baptista)

Você que é mocinho da Vila / Fala muito em violão, barracão e outras transas mais / Se não quiser perder um nome / Cuide do seu microfone e deixe / Quem é malandro em paz / Injusto é seu comentário / Falar de malandro quem é otário / Mas malandro não se faz / Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz / (Modéstia a parte eu sou rapaz)

Em seguida, referindo-se diretamente ao título da letra de Baptista e de certo modo o endossando, Noel lança “Feitiço da Vila”, parceria com Vadico gravada na Odeon¹⁴⁹ por João Petra de Barros em 22 de outubro de 1934, na qual assume, usando a mesma expressão escolhida por Wilson na parte final do samba, “modéstia à parte, eu sou da Vila”. Em “Feitiço da Vila”, Noel Rosa adota o argumento do seu adversário Wilson Baptista contra ele mesmo, ao abordar a topografia da Vila Isabel, dessa vez de forma absolutamente positiva, destacando o caráter de firmeza de seus moradores logo no primeiro verso. Vejamos:

“Feitiço da Vila” (Noel Rosa e Vadico)

Quem nasce lá na Vila / Nem sequer vacila / Ao abraçar o samba / Que faz dançar os galhos, / Do arvoredado e faz a lua, / Nascer mais cedo. // Lá, em Vila Isabel, / Quem é bacharel / Não tem medo de bamba. / São Paulo dá café, / Minas dá leite, / E a Vila Isabel dá samba. // A vila tem um feitiço sem farofa / Sem vela e sem vintém / Que nos faz bem / Tendo nome de princesa / Transformou o samba / Num feitiço desceite / Que prende a gente // O sol da Vila é triste / Samba não assiste / Porque a gente implora: / “Sol, pelo amor de Deus, / não vem agora / que as morenas / vão logo embora” // Eu sei tudo o que faço / sei por onde passo / paixão não me aniquila / Mas, tenho que dizer, / modéstia à parte, / meus senhores, / Eu sou da Vila!

Wilson Baptista, reagindo à canção de Noel e ao grande sucesso obtido por ela, responde novamente, de forma a desmenti-lo, com “Conversa fiada”, à época apenas lançada via rádio pelos cantores Luiz Barbosa, Mário Moraes e Léo Vilar, mas não gravada, a qual põe em questão já na abertura da música a imagem positiva da Vila criada por Noel e Vadico, além de retomar a crítica de “ser folgado” feita por Noel a Wilson na composição “Rapaz folgado”. No acabamento da sua canção, o enunciador de Wilson inverte os papéis e chama os moradores da Vila de “folgados”, como se pode conferir na transcrição abaixo:

“Conversa fiada” (Wilson Baptista)

É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço / Eu fui ver para crer e não vi nada disso / A Vila é tranquila porém eu vos digo: cuidado! / Antes de irem dormir deem duas voltas no cadeado / Eu fui à Vila ver o arvoredado se mexer e conhecer o

¹⁴⁹ Número do disco: 11.175.

berço dos folgados / A lua essa noite demorou tanto / Assassinaram o samba / Veio daí o meu pranto

A partir da posição questionadora de Wilson Baptista, mais uma vez Noel Rosa desafia Wilson, defendendo “o feitiço” da Vila, ao mesmo tempo em que julga o discurso do outro compositor como tendo sido “infeliz”, bem como ao sujeito que disse como aquele que “não sabe o que diz”. É assim que Noel compõe o clássico¹⁵⁰ “Palpite infeliz”, gravado em disco por Aracy de Almeida na RCA Victor¹⁵¹ em 17 de dezembro de 1935, e considerado a resposta à canção “Conversa fiada” de Baptista, cujo diálogo fica claro pela cenografia das duas canções, que colocam em primeiro plano as características de bairros cariocas, a partir da comparação com o bairro Vila Isabel:

“Palpite infeliz” (Noel Rosa)

Quem é você que não sabe o que diz? / Meu Deus do céu, que palpite infeliz! / Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira, / Oswaldo Cruz e Matriz / Que sempre souberam muito bem / Que a Vila não quer abafar ninguém, / Só quer mostrar que faz samba também // Fazer poema lá na Vila é um brinquedo / Ao som do samba dança até o arvoredo / Eu já chamei você pra ver / Você não viu porque não quis / Quem é você que não sabe o que diz? // A Vila é uma cidade independente / Que tira samba mas não quer tirar patente / Pra que ligar a quem não sabe / Aonde tem o seu nariz? / Quem é você que não sabe o que diz?

Apesar de o verso de Noel *Ao som do samba dança até o arvoredo* parecer, por meio da heterogeneidade mostrada não marcada, dialogar diretamente com o verso de Wilson *Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer*, segundo Alzuguir (2012), compositores do Salgueiro afirmam que o samba de Noel era destinado a Antenor Gargalhada, que também tivera algumas divergências com Noel Rosa.

Depois de um número considerável de canções, a provocação entre os dois compositores não havia chegado ao fim e estava por vir o momento mais violento da desavença pessoal-musical entre Noel Rosa e Wilson Baptista. Foi aí que surgiu, em resposta direta a “Palpite infeliz”¹⁵², a agressiva “Frankenstein da Vila”, numa referência explícita no

¹⁵⁰ Ao usar o termo “clássico” como substantivo ou adjetivo, penso em obras que servem como modelo e referência, que são exemplares de um gênero mais abrangente. Parafraseando e ampliando a definição de Borges no texto “Sobre os clássicos” do livro *Otras inquisiciones*, que se refere basicamente às obras literárias, julgo como “um clássico” não aquela obra “que necessariamente possui estes ou aqueles méritos”; mas sim uma obra “que as gerações de homens, urgidas por razões diversas”, consomem “com prévio fervor e com uma misteriosa lealdade”. Por adotar “clássico” nesse sentido, ao me referir a produções que seguem cânones estabelecidos previamente, como as de Mozart e Beethoven e as da Escola Clássica Vienense, por exemplo, as considero como “música erudita” e não como “música clássica”.

¹⁵¹ Número do disco: 34.007.

¹⁵² Confrontar os versos “E depois não vá dizer / Que eu não sei o que digo”, de Baptista, e “Quem é você que não sabe o que diz?”, de Noel.

título e na letra ao queixo atrofiado que causava tanto constrangimento a Noel Rosa (por isso aqui se presencia a atuação de um argumento *ad personam*), e que mais tarde iria fazer o seu autor renegá-la por arrependimento. A composição, talvez motivada por ter um alto teor ofensivo que atrairia a atenção dos ouvintes dos dois artistas, apesar de não ter sido gravada em disco, foi amplamente difundida nas rádios na interpretação do grupo Os Quatro Diabos. Observemos a letra a seguir:

“Frankenstein da Vila” (Wilson Baptista)

Boa impressão nunca se tem / Quando se encontra um certo alguém / Que até parece o Frankenstein / Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração / Entre os feios és o primeiro da fila / Todos reconhecem lá na Vila / Essa indireta é contigo / E depois não vá dizer / Que eu não sei o que digo / Sou teu amigo

No combate verbomusical entre os dois sambistas, o ato de Baptista foi o golpe final, pois Noel simplesmente calou diante da composição que o afetava sensivelmente. Segundo Baptista, “Noel se apavorou com a ideia de chamá-lo de monstro e ‘pediu soda’” (GOMES, *op. cit.*, p. 57), ou seja, teria “reconhecido a sua própria derrota”, segundo a definição da expressão “pedir soda”, registrada por Houaiss. O curioso é que após tantas idas e vindas, a polêmica foi encerrada pelo gesto retórico do acordo, representado por uma composição em parceria surgida pela reação harmônica de Noel Rosa a outra composição de Baptista que o atacava. Inicialmente Wilson compôs o samba “Terra de cego”, também não gravado, sendo somente divulgado nas rádios pelos cantores Léo Vilar, Mário Moraes e pelos Quatro Diabos, em que fazia novamente referência litigiosa a Noel Rosa. No entanto, a partir da mesma melodia de Wilson, Noel Rosa escreveu outra letra, nomeada “Deixa de ser convencida”, o que levantou a bandeira branca entre os dois sambistas. Acredita-se que a parceria seja dirigida a uma morena do Dancing Apollo, que anos antes havia sido disputada pelos dois. Gomes também relata o encontro de pazes entre os compositores: “Como “Terra de cego” já estava com a melodia pronta, ambos chegaram a um acordo que Noel modificaria a letra, tirando-lhe a agressividade e mudando mesmo o tema” (*op. cit.*, p. 58). Abaixo as duas versões:

“Terra de cego” (Wilson Baptista)

Perca a mania de bamba / Todos sabem qual é / O teu diploma no samba / És o abafa da Vila, eu bem sei / Mas na terra de cego / Quem tem um olho é rei / Pra não terminar a discussão / Não debes apelar / Para uma briga na mão / Em versos podes bem desacatar / Pois não fica bonito / Um bacharel brigar

“Deixa de ser convencida” (Wilson Baptista e Noel Rosa)

Deixa de ser convencida / Todos sabem qual é / Teu velho modo de vida / És uma perfeita artista, eu bem sei / Também fui do trapézio / Até salto mortal no arame eu já dei / (muita medalha eu ganhei) // E no picadeiro desta vida / Serei o domador / Serás a fera abatida / Conheço muito bem acrobacia / Por isso não faço fé / Em amor em amor de parceria / Muita medalha eu ganhei

Porque Wilson, logo depois, viajou para Buenos Aires, como cantor da orquestra baiana Os Almirantes Jonas, e depois de dois anos fora direto para São Paulo, para participar de programas das rádios Record e Tupi, não mais encontrou Noel, dando fim à parceria. Mas também à polêmica. Com a morte de Noel, em 1937, Wilson, ainda em São Paulo, compôs um samba para homenagear o colega: “Grinalda”, interpretado ao vivo no rádio, mas nunca gravado. A partir daí, Wilson passa em seus depoimentos públicos a reverenciar Noel como seu ídolo. Foi assim que o compositor, falecido em 1968, citou Noel, dessa vez de forma positiva, em oito sambas: “Terra boa” (1942), “Waldemar (Quero um samba)” (1943), “Chico Viola” (1952), “Garota dos discos” (1952), “Skindô” (1962), “Parabéns, Rio” (1965), “A nova Lapa” (1968) e “Transplante de coração” (1968).

Avaliando a disputa entre Noel e Baptista, Alzuguir comenta que o radialista Almirante, nos seus programas *No tempo de Noel Rosa*¹⁵³ cria “no ringue da Polêmica”, ao tirar de cena a dançarina do Apollo, um “canto claro” para Noel e ao mesmo tempo um canto “escuro” que viria a ser ocupado por Wilson Baptista, transformado em uma espécie de vilão da polêmica após a morte de Noel.

A participação de Wilson num dos capítulos de *No tempo de Noel Rosa*, com direito a apressada palinha de seus maiores sucessos, é, ironicamente, um dos poucos registros de sua voz falada. Ele vestia ali, com indevida humildade, uma carapuça aderente, vendendo-se como um antiNoel. E o que tinha sido apenas uma chanchada entre colegas na disputa por um rabo-de-saia, restrita à galhofa das rodas de compositores, ganharia, com o passar dos anos, cores de um duelo quase épico, rendendo análises sociológicas profundas que contrapunham Vila Isabel x Estácio, Branco x Negro, Civilização x Malandragem. Num processo similar ao de Carmen Miranda (dadas as roliudianas proporções), em que a Carmen-cantora foi ofuscada pelo brilho de seus arranha-célicos turbantes, o Wilson-craque-da-composição foi sendo empurrado para a sombra pelo patético Wilson-vilão-da-Polêmica. (*op. cit.*)

É interessante constatar que a briga entre os dois compositores, além de ter sido usada pelos jornalistas e pela mídia, foi explorada ao máximo pela futura indústria que em breve

¹⁵³ A contenda entre os cancionistas Noel Rosa e Wilson Baptista também foi comentada no livro de Almirante *No tempo de Noel Rosa*, publicado em 1977. Consultar capítulo “Polêmicas”, p. 145-150.

viria nascer o disco de dez polegadas, em meados dos anos 50. A ideia de registrar em disco a polêmica entre os dois compositores surgiu já nos primeiros anos da década. A *Revista do rádio* anunciou em 1953 que Wilson Baptista planejava “regravar os desafios que fez com o saudoso Noel Rosa”. E já no final do ano seguinte, segundo o *Diário Carioca* de novembro de 1954, o título do disco foi divulgado. E foi assim que em 1956 a gravadora Odeon lançou com um total de nove faixas¹⁵⁴ o disco *Polêmica*, que traz os cantores Francisco Egydio e Roberto Paiva emprestando suas vozes a Noel Rosa e a Wilson Baptista, respectivamente, cuja capa reproduzo abaixo, junto com o anúncio do disco pela gravadora.

Imagem 1 - Capa do disco *Polêmica* (Odeon, n° MODB 3003), com caricaturas de Noel Rosa e Wilson Baptista assinadas por Nássara, parceiro musical de ambos

Fonte: Reprodução do site do Instituto Moreira Salles

¹⁵⁴ Faixas do disco:

Lado A - 01. “Lenço no pescoço” (Wilson Baptista) com Roberto Paiva; 02. “Rapaz folgado” (Noel Rosa) com Francisco Egydio; 03. “Mocinho da Vila” (Wilson Baptista) com Roberto Paiva; 04. “Palpite infeliz” (Noel Rosa) com Francisco Egydio.

Lado B - 01. “Frankstein da Vila” (Wilson Baptista) com Roberto Paiva; 02. “Feitiço da Vila” (Feitiço sem farofa)” (Noel Rosa e Vadico) com Francisco Egydio; 03. “Conversa fiada” (Wilson Baptista) com Roberto Paiva; 04. “João ninguém” (Noel Rosa) com Francisco Egydio; 05. “Terra de cego” (Wilson Baptista) com Roberto Paiva. Todos os sambas tiveram os registros com orquestra.

Imagem 2 - Anúncio do disco *Polêmica* em jornais de 1956

Fonte: Reprodução do *site* do Instituto Moreira Salles

O biógrafo de Wilson critica ainda que o sambista, apesar de uma obra com “cerca de quinhentas músicas gravadas (repleta de sucessos), cadernos transbordando de músicas inéditas e mil histórias para contar” (*op. cit.*), teria a partir do lançamento do álbum *Polêmica* ficado marcado para o grande público definitivamente como o polemista contrário a Noel Rosa. Assim, todas as vezes em que Baptista era convidado pela imprensa, para participar de programas de rádio e de TV, ou para fazer matérias escritas, sempre era exigido a responder às mesmas perguntas e a cantar os sambas da *Polêmica*. A imagem abaixo registra um desses momentos em que a imprensa explora esse papel de polemizador em Wilson Baptista.

Imagem 3 - Wilson Baptista em fotografia de divulgação do disco *Polêmica*, em 1956

Fonte: Reprodução do site do Instituto Moreira Salles

Ao analisar a construção identitária do compositor Wilson Baptista, e mais do que isso a demarcação de sua imagem feita pela imprensa, que de certa forma se cristalizou até os dias atuais, retomo a questão da extrema força dos discursos midiáticos no funcionamento do discurso verbomusical. Como comentei acima no capítulo de *considerações sobre o discurso verbomusical*, o discurso jornalístico por exemplo opera no sentido de configurar a identidade do cancionista, formatando diretamente seu modo de dizer e sua imagem pública, o que vai afetar com todas as consequências, para o bem e para o mal, a sua constituição ética.

0.2 Erivelto Martins x Dalva de Oliveira

Uma outra discórdia manifestada em canções foi aquela vivida por dois dos maiores artistas da Era do Rádio brasileira, o compositor Erivelto Martins e a sua esposa, a cantora Dalva de Oliveira, a qual se tornou até hoje talvez a mais célebre da nossa história brasileira

em termos de embate amoroso-musical. Depois da separação do casal, eles protagonizaram uma briga musical, cuja polêmica materializada nas canções se misturou completamente com a briga conjugal. À medida que um gravava uma música supostamente dirigida ao outro, logo na primeira oportunidade o outro respondia à altura. Uma importante particularidade na resposta que diferencia esta da outra polêmica tratada no subcapítulo anterior é que, enquanto Erivelto ele mesmo escrevia as canções, a intérprete Dalva era apoiada por outros compositores, como Paulo Soledade, Nelson Cavaquinho e Ataulfo Alves.

Vejamos então o percurso dessa disputa pessoal levada para as canções no litígio Herivelto x Dalva.

Em 1947, com os sambas-canção “Caminheiros”, gravada por Francisco Alves, e “Segredo”¹⁵⁵, em parceria com Marino Pinto, feita para Dalva gravar quando ainda era casada com Herivelto, já temos dois casos em que Herivelto anunciava a separação do casal. Vejamos as letras:

“Caminheiros” (Herivelto Martins)

Não, eu não posso lembrar que te amei / Não, eu preciso esquecer que sofri / Faça de conta que o tempo passou / E que tudo entre nós terminou / E que a vida não continuou pra nós dois / Caminheiros, talvez nos vejamos depois // Vida comprida, estrada alongada / Parto à procura de alguém / Ou à procura de nada... / Vou indo, caminhando / Sem saber onde chegar / Quem sabe na volta / Te encontre no mesmo lugar

“Segredo” (Herivelto Martins e Marino Pinto)

Teu mal é comentar o passado / Ninguém precisa saber o que houve entre nós dois / O peixe é pro fundo das redes, segredo é pra quatro paredes / Não deixe que males pequeninos / Venham transformar os nossos destinos / O peixe é pro fundo das redes / Segredo é pra quatro paredes / Primeiro é preciso julgar / Pra depois condenar / Quando o infortúnio nos bate à porta / O amor nos foge pela janela / A felicidade para nós está morta / E não se pode viver sem ela / Para o nosso mal não há remédio coração

Três anos depois, no início da década de 1950, quando a separação já estava consumada e o compositor já havia iniciado uma nova vida com outra mulher, Dalva grava o samba “Tudo acabado”, de José Piedade e Oswaldo Martins, dando início a uma carreira solo de grande sucesso, após a sua saída do grupo que a consagrou junto ao ex-marido Herivelto Martins e a Nilo Chagas, o Trio de Ouro. Pelo conteúdo da letra, evidentemente o gesto de Dalva foi lido como tendo sido direcionado a Herivelto. Vejamos:

¹⁵⁵ Gravada pela Odeon no disco de número 12.792.

“Tudo acabado” (José Piedade e Osvaldo Martins)

Tudo acabado entre nós, já não há mais nada / Tudo acabado entre nós hoje de madrugada / Você chorou e eu chorei, você partiu e eu fiquei / Se você volta outra vez, eu não sei // Nosso apartamento agora vive à meia-luz / Nosso apartamento agora já não me seduz / Todo egoísmo veio de nós dois / Destruímos hoje o que podia ser depois

Do mesmo ano, a canção que dá reforço e continuidade à polêmica entre o casal é o bolero “Que será”, composição de um antigo parceiro de Herivelto, Marino Pinto, com Mário Rossi, que se tornaria um clássico do cancioneiro brasileiro na voz de Dalva de Oliveira.

“Que será” (Marino Pinto e Mário Rossi)

Que será / Da minha vida sem o teu amor / Da minha boca sem os beijos teus / Da minha alma sem o teu calor // Que será / Da luz difusa do abajour lilás / Se nunca mais vier a iluminar / Outras noites iguais / Procurar / Uma nova ilusão não sei / Outro lar / Não quero ter além daquele que sonhei // Meu amor / Ninguém seria mais feliz que eu / Se tu voltasses a gostar de mim / Se teu carinho se juntasse ao meu // Eu errei / Mas se me ouvires me darás razão / Foi o ciúme que se debruçou / Sobre o meu coração

Ainda em 1950, Herivelto reage. A canção “Caminho certo”, uma parceria com David Nasser, talvez motivada pelo fato de o parceiro Marino Pinto está nesse momento compondo para a ex-mulher de Herivelto, faz referência a traições amorosas de uma mulher com os amigos do sujeito que enuncia. Vejamos a letra:

“Caminho certo” (Herivelto Martins e David Nasser)

Eu (mas) deixei o meu caminho certo, / *E a culpada foi ela, / Transformava o lar na minha ausência, / Em qualquer coisa abaixo da decência, / Compreendi que estava tudo errado, / E amargurado parti, perdoando o pecado, / Mas deixei o meu caminho certo, / E a culpada foi ela. // Sei agora, / Que os amigos, / Que outrora, / Sentavam à minha mesa, / Serviam, sem eu saber, o amor por sobremesa, / Acreditem, é muito fácil julgar, / A infelicidade alheia, / Quando a casa não é nossa, / E é outro que paga a ceia, / Quando a casa não é nossa, / E é outro que paga a ceia.*

O cantor Pery Ribeiro, filho mais velho do casal, escreveu em 2009 um livro-depoimento onde relata todas essas memórias. Sobre essa música, Pery nos conta: “Meu pai não soube enfrentar esse sucesso que minha mãe alcançava sem ele e apelou. Foi aí então que estourou a grande guerra musical, quando meu pai escreveu em parceria com David Nasser a música ‘Caminho certo’” (RIBEIRO, 2009, p. 125). E complementa:

Este samba infeliz foi o estopim para que compositores do porte de Ataulfo Alves, Marino Pinto, Oswaldo Martins, Paulo Soledade, Humberto Teixeira, Nelson Cavaquinho, Alvarenga e Ranchinho, Lourival Faissal, Guaraná etc. tomassem as dores de minha mãe e compusessem desesperadamente para dar a Dalva, com suas canções, uma resposta a Herivelto. (*op. cit.*)

Foi então que no mesmo ano, na canção seguinte, o samba-canção “Errei, sim”, composto por Ataulfo Alves, a cantora Dalva de Oliveira de certa forma assume as críticas feitas pelo ex-marido, ao gravar essas palavras transcritas abaixo, mesmo que seja verdadeira a versão de que a música havia sido composta por Ataulfo anos antes da separação do casal.

“Errei, sim” (Ataulfo Alves)

Errei sim, / Manchei o teu nome / Mas foste tu mesmo / O culpado / Deixavas-me em casa / Me trocando pela orgia / Faltando sempre / Com a tua companhia. // Lembra-te, agora, que não é, / Só casa e comida / Que prende por toda a vida / O coração de uma mulher. // As joias que me davas / Não tinham nenhum valor / O mais caro me negavas / Que era todo o teu amor, / Mas, se existe ainda / Quem queira me condenar, / Que venha logo / A primeira pedra / Me atirar

O fato de que Herivelto ficara extremamente magoado com os “amigos” parceiros que passaram a compor para Dalva torna-se bastante plausível por meio da canção assinada pelo compositor, com outro parceiro, Benedito Lacerda: “Falso amigo”, samba-canção de 1954 que teria sido escrito para o ex-parceiro de Herivelto, Marino Pinto. Vejamos o que diz a letra:

“Falso amigo” (Herivelto Martins e Benedito Lacerda)

Falso amigo / Me trocaste por dinheiro / Eu que te considerava / Meu amigo verdadeiro // Aproveita / Gasta bem o que ganhaste / Eu não quero ter notícia / Que como Judas te portaste // Teus sambas são verdadeiras infâmias / Crivados só de calúnias / Contra o amigo leal // O vinho que bebeste à minha mesa / Fez revelar a beleza / Sem um disfarce sequer // Pantera de unhas encurvadas / Amigo das madrugadas / Um vagabundo qualquer

Voltando a 1950, Herivelto compôs nesse ano com Nasser o samba-canção “Teu exemplo”, uma resposta à canção de Ataulfo “Errei, sim”, cuja referência às pessoas que encontram “estrelas na lama” atinge diretamente aos parceiros de Herivelto que se posicionaram ao lado de Dalva. Nesse novo período discursivo, os antigos adjuvantes de Herivelto, ao se transformarem em adjuvantes de Dalva, passaram automaticamente a serem antagonistas do compositor. Observemos a letra:

“Teu exemplo” (Herivelto Martins e David Nasser)

Há muita gente / Que encontra estrelas / Na própria lama / E junta um buquê de flores / Do mal que soube causar / Há muita gente / Que a glória arranca / Do próprio drama / E da tragédia da vida / Motivos para viver / E quando erra proclama / E quando peca sorri / Há muita estrela na lama / Mas eu me refiro a ti / Porém tudo que fizeste / Não te fez minha inimiga / Mas a outras mulheres eu digo / Que o teu exemplo não siga

Na sequência da discussão, já no começo de 1951, Dalva gravou o samba “Calúnia”, de Marino Pinto e Paulo Soledade, uma resposta de peso a Herivelto que comprova que a cantora havia se identificado pessoalmente com a “cantora na lama” da qual falava “Teu exemplo”. Reproduzo a letra a seguir:

“Calúnia” (Marino Pinto e Paulo Soledade)

Quiseste ofuscar minha fama / E até jogar-me na lama / Só porque eu vivo a brilhar // Sim, mostraste ser invejoso / Viraste até mentiroso / Só para caluniar // Deixe a calúnia de lá / Se de fato és poeta / Deixe a calúnia de lá / Que ela a mim não afeta // Se me ofendes, / Tu serás ofendido / Pois quem com ferro ferir / Com ferro será ferido. // Quiseste ofuscar minha fama / E até jogar-me na lama / Só porque vivo a brilhar

Constata-se ainda que essa canção traz um verso que pode resumir o motor que dá a vida a todas as polêmicas, independentemente do campo discursivo: *Se me ofendes, / Tu serás ofendido*. E atendendo o seu papel responsivo de polemizador, Herivelto lança em 1951, com Benedito Lacerda, os sambas “Consulta o teu travesseiro” e “Não tem mais jeito”, nos quais os enunciadores afirmam que o interlocutor deve refletir sobre os atos cometidos e que a mulher interlocutora desvia os fatos, contando outras versões da história aos amigos, como se vê respectivamente nas duas letras a seguir:

“Consulta o teu travesseiro” (Herivelto Martins e Benedito Lacerda)

Consulta o teu travesseiro e me diz / Se é possível haver mais uma vez conciliação / Não é possível não, não é possível não // Fiz tudo pra ninguém me ver sofrendo / Meus erros levei tempos escondendo / Rebelde sempre fui teu conselheiro / Porém agora só te resta o travesseiro

“Não tem mais jeito” (Herivelto Martins e Benedito Lacerda)

Enquanto eu puder esconder a verdade / Nada revelarei // Já chega a vergonha que eu passei / Já chega o dinheiro que eu gastei / Mulher quando perde a vergonha e o respeito / Não tem mais jeito, não tem mais jeito / Eu já desprezei essa mulher / Hoje ela faz o que bem quer / Conta um história diferente a cada amigo / Mas a verdadeira eu guardo comigo

No mesmo ano de 1951, o samba “Palhaço”, de Nelson Cavaquinho e Oswaldo Martins, constitui-se como uma resposta direta a Erivelto, pois ironiza com a antiga profissão do compositor, além de ser uma ofensa pelo tratamento ambíguo da letra associado ao termo “palhaço”, como podemos ler abaixo:

“Palhaço” (Nelson Cavaquinho e Oswaldo Martins)

Sei que é doloroso um palhaço / Se afastar do palco por alguém / Volta que a plateia te reclama / Sei que choras palhaço / Por alguém que não te ama // Enxuga os olhos / E me dá um abraço / Não te esqueças / Que és um palhaço / Faça a plateia gargalhar / Um palhaço não deve chorar

Encerrando o ano de 1951, Dalva de Oliveira grava o samba “A grande verdade”, de Luiz Bittencourt e Marlene, em que dialoga de forma contrária à canção “Não tem mais jeito”, o que fica patente no próprio título e no cotejo dos versos Conta um história diferente a cada amigo / Mas a verdadeira eu guardo comigo, da canção de Herivelto, e Não me tens amizade / Essa é a grande verdade, da canção interpretada por Dalva. A seguir, a letra completa:

“A grande verdade” (Luiz Bittencourt e Marlene)

Vai, não te posso prender / Não te quero obrigar / A mentir se não queres ficar / Não convém insistir / Não convém iludir / Pra mais tarde sofrer / Não me tens amizade / Essa é a grande verdade / Por isso eu não vejo a razão / Para a nossa união, meu amor // Sonho, quimera, ilusão / Tudo vai terminar / Quando um dia o remorso chegar / E da felicidade existirá saudade no teu coração / Traz então a teu lado, teu vulto meio apagado / Revivendo um amor desesperado

Abrindo 1952, o samba “Fim de comédia”, novamente de Ataulfo Alves, é um índice de que a batalha entre o casal, cantada por Dalva, demandava uma conclusão. Vejamos:

“Fim de comédia” (Ataulfo Alves)

Desse amor quase tragédia / Que me fez um grande mal / Felizmente essa comédia / Vai chegando ao seu final / Já paguei todos pecados meus / E o meu pranto já caiu demais / Só lhe peço pelo amor de Deus / Deixe-me viver em paz // Não quero me fazer de inocente / Porém não sou tão má / Como disseram por aí / Eu quero é meu sossego / Tão somente / Cada um trate de si

Também no começo de 1952, Dalva lança o samba-canção “Poeira do chão”, de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas, em que o enunciador anuncia que o antigo parceiro amoroso estaria “implorando o seu perdão”, segundo lemos na sequência:

“Poeira do chão” (Armando Cavalcanti e Klécio Caldas)

O que te dei em carinho / Tu devolveste em traição / O que era um claro caminho / Tornaste desolação / *Hoje, tu voltas chorando / Para implorar meu perdão. // O meu perdão nada custa / Falando a palavra justa / Há muito eu te perdoei* / E por amar de verdade / Vendo tanta falsidade / No fundo eu te lastimei. / Se é baixo e vil o interesse / O amor bem cedo fenece / É flor que morre em botão. // Não / Não pode alcançar os astros / Quem leva a vida de rastros / Quem é poeira do chão...

Porém, não se mostrando disposto a finalizar o confronto e negando o lugar de pedir perdão referido em “Poeira do chão”, Herivelto responde mais uma vez, na parceria com Raul Sampaio, o samba “Perdoar”, cuja letra em sua defesa traz de volta a confissão da culpa de Dalva feita em “Errei, sim”.

“Perdoar” (Herivelto Martins e Raul Sampaio)

Perdoar, eu não perdoo, não, / Eu estou cada vez mais convencido, / De que aquela mulher, ai, ai meu Deus! / É um caso perdido. // Perdoar, eu não perdoo, não... // Vem arrependida, / Implorar perdão, / Volta, erra e por fim, / Inda confessa “Errei Sim!”, / Pobre de mim. // Perdoar, eu não perdoo, não... / Vem arrependida...

Na análise da disputa entre Herivelto e Dalva, percebe-se com uma singularidade peculiar a constatação concreta da observação de Kerbrat-Orecchioni de que “la polémique s’inscrit dans un contexte de violence et passion”¹⁵⁶ (*op. cit.*, p. 07). Assim foi, entre 1950 e 1952, de violência e paixão, a relação entre os ex-parceiros de vida e de música; quando os ataques via canção foram esmorecendo e tanto Dalva como Herivelto passaram a gravar e a compor para além da cenografia específica da desunião de um casal separado.

Finalizando essa amostragem das canções que transformaram antigos companheiros de uma relação amorosa em dois verdadeiros antagonistas, é fundamental destacar que a polêmica musical entre Herivelto Martins e Dalva de Oliveira só foi possível pelas características do mercado musical da época, como chama a atenção Pery Ribeiro no relato sobre o desentendimento de seus pais. Ribeiro detalha:

Como os discos eram de 78 rotações (aquelas bolachas pretonas), com apenas duas músicas, era costume os cantores de sucesso lançarem dois discos por ano: um no Carnaval e outro no segundo semestre. No caso de minha mãe, a gravadora, detectando o potencial de mercado que a polêmica musical causava, passou a botar lenha na fogueira, lançando até três discos de Dalva por ano nessa época. Em contrapartida, meu pai lançava outros três

¹⁵⁶ “a polêmica se inscreve em um contexto de violência e paixão”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

discos, assim tínhamos por volta de seis lançamentos deles ao ano, o que mostra que a cada dois meses havia uma música nova para o público adotar e abastecer o clima de guerra entre eles. (RIBEIRO, 2009, p. 127)

Do mesmo modo que afetou a polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista, mas talvez com menos intensidade, o que o filho de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira observa é apenas a constatação da importância dos “meios” na constituição dos discursos, provando que o “mídiun não é um simples ‘meio’ de transmissão do discurso, mas que ele imprime um certo aspecto a seus conteúdos e comanda os usos que dele podemos fazer” (MAINGUENEAU, 2002, p. 71).

0.3 Emilinha Borba x Marlene e Roberto Carlos x Paulo Sérgio (a guerra dos fãs)

Também nos anos 1950, considerada como a mais famosa da música brasileira, a rivalidade entre as duas maiores cantoras do rádio da história brasileira, Emilinha Borba e Marlene, diferencia-se das outras comentadas aqui em alguns aspectos. Vejamos inicialmente o contexto geral dessa polêmica. Tudo começou em 1949, quando a já consagrada Emilinha, durante o tradicional concurso promovido pela Associação Brasileira do Rádio para eleger a “Rainha do Rádio” do ano, perdeu o título para a futura grande “rival”, a então novata Marlene. A partir desse momento, multidões de fãs das duas cantoras passaram a se concentrar às portas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde trocavam insultos e chegavam muitas vezes a se agredir fisicamente no debate de *quem era a melhor cantora do rádio*. O auditório da Rádio Nacional também era ocupado por duas torcidas organizadas das cantoras Emilinha Borba e Marlene, que se defrontavam ainda pelos corredores do Edifício A Noite, onde ficava localizado os estúdios da emissora.

Como não é de se admirar, o conflito entre os fã-clubes era fortemente registrado pela imprensa da época¹⁵⁷, especialmente pelas publicações *Revista do rádio* e *Radiolândia*, como um tipo de polêmica criado não propriamente pelas artistas, mas sim pelos admiradores das duas maiores estrelas do rádio brasileiro de então. A divulgação da disputa por meio da publicação de reportagens e muitas histórias das duas cantoras, ao mesmo tempo em que beneficiava comercialmente as revistas, também fazia vibrar cada uma das torcidas de Marlene e Emilinha, numa prévia do que hoje se presencia intensamente no Brasil com

¹⁵⁷ Sobre a relação entre *polêmica* e *imprensa*, sugiro a leitura da obra *Polémiques médiatiques et journalistiques. Le discours polémique en question(s)*, organizada por Amossy e Burger (2011).

relação aos campeonatos futebolísticos. A comparação com o campo discursivo do futebol é pertinente, porque neste caso os torcedores de equipes diferentes entram em embate entre si, a despeito da relação real entre os jogadores de seus respectivos times. Esse mesmo fenômeno parece ter atingido a relação entre Emilinha e Marlene num outro “campo”, o da música brasileira.

O capítulo do livro *A vida de Marlene* intitulado “A guerra das fãs” (p. 67-72) explicita de forma emblemática o que disse linhas atrás sobre a capacidade da música “de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas” (WISNIK, 1999, p. 28). Entre outras histórias de agressão dos fãs de Emilinha contra Marlene, a própria cantora nos conta:

Foi a história da rivalidade entre os fãs da Emilinha e os meus que começou a abrir minha cabeça. Ocorreram muitos episódios, alguns engraçados, outros dramáticos. Um deles, já quando eu estava na TV Rio, casada há pouco tempo com o Paulo. Ganhara um concurso de Carnaval no qual a Emilinha ficara em segundo lugar. Quando saí, Oswaldo Nunes me preveniu: “Marlene, não sai pela frente, pelo amor de Deus, porque pode acontecer alguma coisa grave”. De fato, os fãs da Emilinha estavam com pedaços de pau, barbantes nas pontas amarrados em giletes e giravam aquilo, não importando onde pegasse. Paulo, meu marido, não sabia de nada e tinha ido me buscar. Estava na direção quando uma moça jogou areia em seu rosto. A sorte é que ele estava de óculos escuros, mas correu sério risco de ficar cego. Foi um negócio terrível. Oswaldo Nunes me ajudou empurrando-me para dentro do carro, fechando os vidros e gritando: “Arranca!...” (MARLENE em depoimento para o livro *A vida de Marlene*, s/d, p. 71)

Outro episódio de agressão física sofrido desta vez por Marlene aconteceu no próprio prédio da Rádio Nacional, quando ela foi atingida por uma fã de Emilinha com uma joelhada abaixo da barriga, pouco tempo depois de ter saído do hospital por causa de complicações em uma gravidez (*op. cit.*, p. 72).

A polêmica protagonizada entre Emilinha e Marlene é particular com relação às demais ocorridas na música brasileira, pois não se restringiu a apenas uma discussão verbal entre os envolvidos, em especial os fãs das duas cantoras, chegando a haver também agressões físicas por parte dos fãs às próprias cantoras, como constata os dois fatos contados acima. Nesses casos específicos, podem ser comprovados os verdadeiros *riscos da atividade polêmica*, de acordo com o que chama a atenção Mesnard. Para o autor, “offensive ou défensive, [la polémique] implique le risque, lorsque la passion monte, de l’affrontement armé”¹⁵⁸ (In: VÁRIOS AUTORES, 1985, p. 127), ou até mesmo ao mínimo ataque físico.

¹⁵⁸ “ofensiva ou defensiva, [a polêmica] implica riscos, quando a paixão aumenta, chegando ao confronto armado”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Apesar de toda a controvérsia entre os fãs, o que aconteceu de forma diferente na relação entre as duas cantoras e os casos em que comentei até aqui é que Emilinha e Marlene eram muito próximas, como registra o capítulo do livro-depoimento desta última, com o título “A incrível Emilinha” (*op. cit.*, p. 73-82). Por isso, em 1950, no ano seguinte ao do início da rivalidade entre os seus fãs, as cantoras, numa tentativa de amenizar os conflitos entre eles, mas também com a expectativa de vender mais discos, decidem gravar em dueto. E é assim que surge a parceria em algumas canções: o samba “Eu já vi tudo”, de Amadeu Veloso e Peterpan, as marchinhas “Casca de arroz”, de Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti, e “A bandinha do Irajá”, de Murilo Caldas.

No que se refere a outra especificidade dessa relação polêmica em comparação com as anteriores, pode-se eleger, sem dúvida, a forte intervenção do auditório particular de cada uma das cantoras como o principal ponto. O que se viu é que cada um dos auditórios particulares de Emilinha e Marlene “comprou a briga” das cantoras desencadeada midiaticamente no concurso de rainha do rádio, assumindo a posição que parecia caber a elas e em consequência disso assumindo o outro posicionamento como inimigo. É verdade que essa transferência de posições do orador ao auditório, ou seja, aquele para o qual a polêmica é exibida, o *terceiro espectador* abordado por Maingueneau, está na base mesma de instituição do discurso polêmico, no qual aquele que “assiste” aos confrontos também deve se posicionar. No entanto, o caráter de fortitude dessa relação polêmica é especial, pois a violência verbal não gerada pela produção de canções, a exemplo dos casos Noel Rosa x Wilson Baptista e Erivelto Martins x Dalva de Oliveira, deu lugar à violência física. Se “la polémique est donc une *guerre verbale*”¹⁵⁹ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 03), como analisar as agressões físicas que se deram no âmbito dessa polêmica? Deixo aberta a questão.

Uma polêmica semelhante à ocorrida entre as cantoras do rádio foi instaurada mais de uma década depois, no segundo semestre de 1968, entre o cantor intitulado “cafona” Paulo Sérgio e o já ídolo Roberto Carlos. Paulo Sérgio surge no cenário musical, entrando rapidamente nas “paradas de sucesso” logo no primeiro LP (vendeu 300 mil cópias), como um imitador do “rei”, pois investia no mesmo gênero musical e tinha o timbre vocal muito semelhante ao de Roberto. Como a carreira de Roberto “passava por uma fase de reformulação e a sua imagem apresentava os primeiros sinais de desgaste” (ARAÚJO, 2002, p. 28), Paulo Sérgio encontrou o caminho de audição dos fãs aberto, para ser o novo ídolo da música romântica no Brasil. O sucesso do cantor, em disputa com Roberto, motivou a partir disso uma série de debates em programas de rádio e de televisão e na imprensa escrita, que

¹⁵⁹ “se a polêmica é então uma *guerra verbal*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

especulava se Paulo Sérgio iria “derrubar” Roberto. À semelhança das outras polêmicas destacadas até agora, a Imprensa tiraria partido ao máximo desse cenário de competição. Igualmente à querela entre Herivelto e Dalva, a polêmica entre Roberto Carlos e Paulo Sérgio envolveu também outros artistas, os quais se posicionavam do lado de um e do outro; e, evidentemente, como aconteceu com Emilinha e Marlene, os fãs entraram na disputa, o que levou a discussão a se estender nas ruas do País. No caso da polêmica Roberto Carlos *versus* Paulo Sérgio, a rivalidade também ecoou na obra artística dos compositores, mas de forma bem menos intensa e diferente da que ocorreu entre Noel Rosa e Wilson Baptista e entre Erivelto Martins e Dalva de Oliveira. No disco que lançou no fim do ano de 1968, o título escolhido pela gravadora CBS, contrariando a vontade de Roberto Carlos, foi *O inimitável*, que revelava de forma explícita a resposta em relação à produção musical de Paulo Sérgio, refutando o gesto retórico deste ao imitar Roberto.

Outras características que assemelham as duas polêmicas abordadas nesta seção, quais sejam, a que coloca em lados opostos Emilinha Borba e Marlene e Roberto Carlos e Paulo Sérgio, referem-se a dois elementos principais, que se juntam à forte intervenção do público observada acima:

a) O primeiro é o fato de que as duas não geraram textos musicais (canções) de nenhum dos lados, o que contribuiu com a não continuação da polêmica;

b) O segundo é o fato de que a polêmica foi estabelecida entre o *compositor* (o ator que define uma trajetória na instituição verbomusical), não tendo a *pessoa* (a figura privada dos cancionistas) um papel muito preponderante na permanência da polêmica; ou seja, nenhum dos antagonistas *na música* era de fato antagonista do outro *na vida*.

0.4 Caetano Veloso x Lobão (Caetano Veloso x Raul Seixas)

Já no início deste século, uma guerra de palavras envolveu dois outros artistas da música brasileira, um mais ligado ao agrupamento roqueiro e o outro, à etiqueta MPB: Lobão e (mais uma vez) Caetano Veloso. Após anos discutindo com Caetano via imprensa, a controvérsia se intensificou com declarações de Lobão de que estaria cansado de ler sempre no jornal a opinião do cantor baiano sobre uma grande variedade de assuntos. Para além da briga extra-canção e reforçando-a, Lobão compõe, usando o mesmo título da canção de Jorge

Ben Jor de trinta anos antes, a música “Mano Caetano”¹⁶⁰, um *rap*-maracatu no qual, de forma ironicamente prolixa, imitando um *ethos* associado constantemente a Caetano, faz diversas referências críticas à vida e à obra do baiano. Vejamos a letra, cujos trechos de diálogo polêmico mais evidentes destaco abaixo:

“Mano Caetano” (Lobão)

O que fazer do ouro de tolo / Quando um doce bardo brada à toda a brida / Em velas pandas, suas esquisitas rimas? / Geografia de verdades, Guanabaras postiças / Saudades banguelas, tropicais preguiças? // A boca cheia de dentes / De um implacável sorriso / Morre a cada instante / Que devora a voz do morto, e com isso / Ressuscita vampira, sem o menor aviso // A voz do morto que não presta depoimento / Perpetua seu silêncio de esquecimento / Na lápide pós-moderna do eterno desalento // E é o Raul, é o Jackson, é o povo brasileiro / É o hip hop, a entropia, entropicália do pandeiro / Do passado e do futuro, sem presente nem devir // É o puteiro que os canalhas / Não conseguem habitar mas cafetinam / É a beleza de veludo / Que o sub-mundo tem pra dar / Mas os canalhas subestimam / E regurgitando territórios-corrimões / De um rebolado agonizante / Resta o glamour fim-de-festa-ACM / De um império do medo carnalizante // Será que a hora é essa? / A boca cheia de dentes vaticina / Não pros mano, Não pras mina / Sim pro meu umbigo, meu abrigo / Minhas tetas profanadas / Santo Amaro doce amaro / Vacas purificadas // Amaro bárbaro, Dândi-dendê / Minhas narinas ao relento / Cumulando de bundões / Que, por anos acalento / Estes sim, um monte de zé-mané / Que sob minha égide se transformam em gênios / Sem quê nem porquê / Sobrancelho Victor Mature / Delineando barravento / Eu, americano? Não, baiano / Soy lobo por ti Hollywood / Quem puder me desnature // Sob o sol de Copacabana / Sob o sol de Copacabana // E eu soy lobo-bolo? lobo-bolo / Tipo, pra rimar com ouro-de-tolo? / Oh, Narciso peixe ornamental! / Tease me, tease me outra vez / Ou em banto baiano / Ou em português de Portugal / Se quiser, até mesmo em americano / De Natal // Isso é língua! / Língua é festa! / Que um involuntário da fátia / Com certeza me empresta / Numa canção de exílio manifesta / Aquele banzo baiano / Meu amado Caetano / Me ensinando a falar inglês / London, London / E verdades, que eu, Lobón contesto / Como empolgado aprendiz / Enviando esta aresta / A quem tanto me disse e (me)¹⁶¹ diz // Amado Caetano: Chega de verdade / Viva alguns enganos / Viva o samba, meio troncho / Meio já cambaleando / A bossa já não é tão nova / Como pensam os americanos / A tropicália será sempre o nosso / Sargent Pepper pós-baiano // O Roque errou, você sabe disso / Digo isso sem engano / E eu sei que vou te amar, seja lá como for, portanto / Um beijo no seu lado super bacana / Uma borracha no dark side-macbeth-ACM, por enquanto // Ah! já ia me esquecendo! lembranças do ariano / Lupicínias saudações aqui do mano, / Esta bala perdida que te fala, rapá! / Te amo, te amo

Para entender a reação musical de Lobão, é necessário incluir aí um terceiro interlocutor: um outro roqueiro, Raul Seixas. Caetano, um ano antes, ao compor “Rock’n’Raul”¹⁶², ao intitular Lobão de forma debochada de “lobo bolo”, já havia ao mesmo

¹⁶⁰ Faixa 13, do CD *Uma odisseia no universo paralelo*, de 2001.

¹⁶¹ O pronome oblíquo átono “me” não consta da letra, presente no encarte do CD, só aparecendo no momento da interpretação vocal da canção.

¹⁶² Quinta faixa do disco *Noites do Norte*, de 2000, e a 14ª do disco ao vivo do ano seguinte.

tempo provocado e respondido antecipadamente, de forma igualmente irônica, aos ataques feitos na imprensa por Lobão. Vejamos a letra:

“Rock’n’Raul” (Caetano Veloso)

Quando eu passei por aqui / A minha luta foi exhibir / Uma vontade fela-da-puta / De ser americano // (E hoje olha os mano) // De ficar só no Arkansas / Esbórnia na Califórnia / Dias ruins em New Orleans / O grande mago em Chicago // Ter um rancho de éter no Texas / Uma plantation de maconha no Wyoming / Nada de axé, Dodô e Curuzu / A verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul // Rock’n’me / Rock’n’you / Rock’n’roll / Rock’n’Raul // Hoje qualquer zé-mané / Qualquer caetano / Pode dizer / Que na Bahia / Meu Krig-Ha Bandolo / É puro ouro de tolo // (E o lobo bolo) // Mas minha alegria / Minha ironia / É bem maior do que essa porcaria // Ter um rancho de éter no Texas / Uma plantation de maconha no Wyoming / Nada de axé, Dodô e Curuzu / A verdadeira Bahia é o Rio Grande do Sul // Rock’n’me / Rock’n’you / Rock’n’roll / Rock’n’Raul

Se por um lado a canção de Caetano busca atingir *en passant* Lobão, em resposta às declarações constantes deste à mídia sempre criticando Caetano – o que se apreende rapidamente pela contemporaneidade dos fatos –, por outro, a canção já indica pelo próprio título seu destinatário especial: Raul Seixas, que recebe de forma tardia uma resposta à relação conturbada que mantinha com seu conterrâneo. A letra menciona ironicamente a adesão (uma vontade fela-da-puta de ser americano) por parte de Raul Seixas (o artista e a pessoa), a valores americanos (Elvis Presley, o *rock*, as esposas, as filhas); cita o disco e canção de Raul *Krig-ha, bandolo!* e “Ouro de tolo”, respectivamente; faz referência ao letrista e parceiro¹⁶³ de Raul, Paulo Coelho (O grande mago em Chicago), e à canção “Al capone”, que diz: Ei! Al Capone / Vê se te orienta / Assim desta maneira, nego / Chicago não aguenta... Esse mesmo ambiente de diálogo polêmico com Raul estende-se até dois anos depois, no disco com Mautner, no qual Caetano avalia que a canção-título de *Eu não peço desculpa*, “Todo errado”, é uma continuação de “Rock’n’Raul”.

Fazendo um recuo de mais de vinte anos nesse diálogo polêmico, vemos que a expressão “a linha evolutiva da música popular brasileira”, postulada por Caetano Veloso e amplamente difundida por críticos, estudiosos e pelos cancionistas, também foi material usado na polêmica entre Caetano e Raul, que em 1974, em resposta a Caetano, na canção “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, de seu LP mais vendido até hoje, *Gita*, reaplica

¹⁶³ Entre as parcerias mais célebres de Raul e Paulo Coelho estão “Eu nasci há dez mil anos atrás”, “Sociedade alternativa”, “Meu amigo Pedro”, “Rock do diabo”, “Canto para minha morte”, “Gita”, “Medo da chuva” e “Tu és o MDC da minha vida”, além de “Eu também vou reclamar”, que será comentada nos capítulos seguintes. Outras tiveram ainda a autoria de Marcello Motta como “Tente outra vez” e “A maçã”.

a ideia de “linha”, ironizando o seu sentido. Transcrevo a letra a seguir com itálico no trecho que marca a polêmica:

“As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor” (Raul Seixas)

Tá rebocado meu compadre / Como os donos do mundo piraram / Eles já são carrascos e vítimas / Do próprio mecanismo que criaram // O monstro SIST é retado / E tá doido pra transar comigo / E sempre que você dorme de touca / Ele fatura em cima do inimigo // A arapuca está armada / E não adianta de fora protestar / Quando se quer entrar / Num buraco de rato / De rato você tem que transar // Buliram muito com o planeta / E o planeta como um cachorro eu vejo / Se ele já não aguenta mais as pulgas / Se livra delas num sacolejo // Hoje a gente já nem sabe / De que lado estão certos cabeludos / Tipo estereotipado / Se é da direita ou dá traseira / Não se sabe mais lá de que lado // Eu que sou vivo pra cachorro / No que eu estou longe eu tô perto / Se eu não estiver com Deus, meu filho / Eu estou sempre aqui com o olho aberto // A civilização se tornou complicada / Que ficou tão frágil como um computador / Que se uma criança descobrir / O calcanhar de Aquiles / Com um só palito para o motor // Tem gente que passa a vida inteira / Travando a inútil luta com os galhos / Sem saber que é lá no tronco / Que está o coringa do baralho // Quando eu compus fiz Ouro de Tolo / Uns imbecis me chamaram de profeta do apocalipse / Mas eles só vão entender o que eu falei / No esperado dia do eclipse // *Acredite que eu não tenho nada a ver / Com a linha evolutiva da Música Popular Brasileira / A única linha que eu conheça / É a linha de empinar uma bandeira* // Eu já passei por todas as religiões / Filosofias, políticas e lutas / Aos 11 anos de idade eu já desconfiava / Da verdade absoluta // Raul Seixas e Raulzito / Sempre foram o mesmo homem / Mas pra aprender o jogo dos ratos / Transou com Deus e com o lobisomem

Três anos depois, no álbum de 1977, *O dia em que a terra parou*, Raul Seixas lança a música “Tapanacara”, que mostra um enunciador “xingado” e agredido por um “tapa na cara” que teria levado de um sujeito nomeado Odara (uma metonímia para Caetano), como sinalizo em itálico na letra da canção. A referência direta a Caetano é aprendida por meio do conhecimento de que a canção “Odara”, de autoria de Veloso, tinha acabado de ser lançada no mesmo ano, no disco *Bicho*. Mas a identificação do destinatário da polêmica é de certo modo dificultada na cenografia difusa da música, o que explica o verso final, dirigido ao colocutor e em destaque abaixo. Vejamos a letra em parceria de Raul e, a seguir, a de Caetano:

“Tapanacara” (Raul Seixas e Cláudio Roberto)

Urucubaca, mandinga / Ataca, mexe e me xinga / Esquenta e racha a moringa / Até que o leite azedou / Bochecha inchada na raça / Araçá, coentro e cachaça / O berimbau tem cabaça / E um som que é “deep in my soul” / Randolph scott que era um cowboy retado / Tipo touro sentado / Mugiu e levantou / *O tapa na cara / Que eu levei de odara / Odara, menina* / Que era filha de nara / Que era neta, prima-dona de raul // Menino danado / Lá, si, dó rebocado // *Procure que você vai entender* /

“Odara” (Caetano Veloso)

Deixa eu dançar / Pro meu corpo ficar odara / Minha cara / Minha cuca ficar odara /
Deixe eu cantar / Que é pro mundo ficar odara / Pra ficar tudo joia rara / Qualquer
coisa que / se sonhara / Canto e danço que dará

Além das divergências com Caetano, Raul também tinha posições diferentes daquelas expressadas pela Bossa Nova, como nos conta o próprio roqueiro, na conversa que teve em 20 de março de 1975 com Ana Maria Bahiana, cujo objetivo era rememorar vinte anos de *rock* na vida de Raul Seixas, a qual originou um artigo para o *Informativo Phonogram*:

Nessa época a bossa-nova estava arretada em Salvador. E era uma guerra. De um lado o Teatro Vila Velha, de outro o Cinema Roma, que era o templo do rock, organizado por Valdir Serrão. A bossa-nova significava ser nacionalista, ser brasileiro, eu me lembro perfeitamente. Gostar de rock era ser reacionário... entreguista, americanista. (Raul dá um meio riso.) E eu era o chefe do rock em Salvador... (...) Tanto que quando eu entrei na Faculdade de Direito eu era superpichado, torto pelo pessoal do Diretório e olhado como idiota do rock, entreguista. (Raul ri muito.) Agora, aqueles mesmos caras que me vaiaram, eu conheço até hoje... A moda na época era uma camisa de malha bem fresquinha, de ban-lon, com o desenho de um peixinho, e todos os rapazes da moda, cocô boys do clube de bossa-nova, usavam essa camisa lá no clube e me criticavam, riam, chamavam, “você é um bobalhão”. E muitos hoje estão aí, cabeludos e tal, muito cool, muito hippies, muito louco, bicho... Mas eu agredia os moleques, agredia a cidade inteira usando umas camisas coloridas. (...) E eu não gostava de bossa-nova. Tinha ódio de bossa-nova. Não conseguia tocar. Não sabia aquelas drogas de acordes dissonantes, e era chato pra mim. Barquinho... Upa Neguinho... aquelas coisas assim... tão fora da realidade da época... eu já sacava. Mesmo João Gilberto. Eu gostava dele porque ele cantava baixinho, mas não gostava daquelas letras dele não. Eu não me ligava na cultura musical brasileira. (In: BAHIANA, 1980, p. 90 e 91, com destaques de minha responsabilidade)

Em seu último álbum *A panela do diabo* – lançado em 1989 um dia após a morte de Raul –, em parceria com Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus, o compositor deixa uma música que mais uma vez retoma de forma aberta as posições diferentes entre ele e os bossa-novistas (gênero e movimento musical citado diretamente na letra de forma subversiva), mas também, de forma velada, recupera os antagonismos entre ele e os pré-tropicalistas, Caetano, Gil, Gal e companhia, que frequentavam no início da década de 60 o Teatro Vila Velha na Bahia¹⁶⁴. A obra, uma espécie de *canção-testamento*¹⁶⁵, sintetiza a trajetória do “pai do *rock* brasileiro” na música fazendo uma rememoração de seus gestos posicionais desde o início da carreira até a época daquele que seria seu trabalho final. Abaixo, a letra, com destaques nos trechos polêmicos:

¹⁶⁴ Ver o subcapítulo 1.1 a seguir.

¹⁶⁵ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

“Rock’n’Roll” (Raul Seixas e Marcelo Nova)

Há muito tempo atrás na velha Bahia / Eu imitava Little Richard e me contorcia / as pessoas se afastavam pensando / que eu tava tendo um ataque de epilepsia (de epilepsia) // *No teatro Vila Velha, velho / conceito de moral / Bosta Nova pra universitário, / gente fina, intelectual / Oxalá, oxum dendê oxossi de não sei o quê (de não sei o quê)* // Oh, rock’n’roll, yeah, yeah, yeah, / that’s rock’n’roll // A carruagem foi andando e uma década depois / Nego dizia que indecência era o mesmo / Feijão com arroz / Eu não podia aparecer na televisão / Pois minha banda era nome de palavrão (nome de palavrão) // E lá dentro do camarim no maior abafamento / A mulherada se chegando / altos pratos pratos suculentos / E do meu lado um hippie punk / Me chamando de traidor do movimento / (vê se eu aguento) // (Traidor do movimento) // Oh, rock’n’roll, yeah, yeah, yeah, / that’s rock’n’roll // Alguns dizem que ele é chato / Outros dizem que é banal / Já o colocam em propaganda / fundo de comercial / Mas o bicho ainda entorta minha coluna cervical (coluna cervical) // Já dizia o eclesiastes / Há dois mil atrás / Debaixo do sol não há nada novo / Não seja bobo meu rapaz / Mas nunca vi Beethoven fazer / Aquilo que Chuck Berry faz / (Chuck Berry faz) / Roll over Beethoven, roll over Beethoven, / Roll over Beethoven, tell, / Tchaikovsky the news // E pra terminar com esse papo / Eu só queria dizer / Que não importa o sotaque / e sim o jeito de fazer / Pois há muito percebi que / Genival Lacerda tem a ver / com Elvis e com Jerry Lee (Elvis e Jerry Lee) // Por aí os sinos doam, / isso não é tão ruim / Pois se são sinos da morte / ainda não bateram para mim / E até chegar a minha hora eu vou com ele até o fim / (com ele até o fim) // Oh, Rock’n’roll, yeah, yeah, yeah, / that’s rock’n’roll

É interessante constatar ainda que o parceiro de Raul nessa canção, Marcelo Nova, parece ter saído em defesa do roqueiro na relação polêmica com Caetano, quando em 1987 se recusou a cantar no programa mensal da Rede Globo *Chico e Caetano*, apresentado pelos artistas homônimos, afirmando que não participaria “de ‘Namoro na TV’ (...)”. Fazendo uma ponte, no capítulo 3, especificamente no subcapítulo 3.2, continuarei a análise da relação entre Caetano e Raul. Mas aí veremos uma outra faceta dessa história verbomusical, que substitui a tensão pelo acordo, e na qual Raul passa de antagonista a adjuvante de Caetano.

Voltemos então, à disputa entre Veloso *versus* Lobão, ponto central desta seção. Após a canção de Lobão “Mano Caetano”, a imprensa também explorou ao máximo a disputa, colhendo separadamente declarações de um e do outro compositor e intensificando o embate. Resolvendo encerrar o leva e traz e com o objetivo de os dois acertarem as diferenças, de acordo com o que declarou o periódico, a Revista *Trip* nº 91, de julho de 2001, organizou um debate colocando frente a frente ambos os artistas. Na conversa, falaram sobre temas como a Bossa Nova e o *funk* carioca, além de assuntos políticos da época como a gestão do então presidente Fernando Henrique Cardoso e a regularização do uso de maconha. Ao final do debate, que durou aproximadamente três horas, a Revista anunciou que os dois músicos, apesar de admirarem mutuamente o trabalho um do outro, não são amigos. De todo modo, o encontro parece ter surtido efeito e acalmado os ânimos de Veloso e Lobão.

Só mais recentemente, após Caetano afirmar que havia gostado e até chorado ao ouvir a composição de Lobão, “Mano Caetano”, ele compõe uma nova resposta a Lobão, dessa vez, de forma explícita, seguindo procedimento semelhante ao usado na elaboração do título da canção para Raul, isto é, deixando claro desde o início o destinatário da música. E eis que surge “Lobão tem razão”¹⁶⁶, cujo título parece anunciar a chegada a um acordo e querer selar definitivamente a paz entre os dois artistas. Reproduzo a seguir a letra de Veloso:

“Lobão tem razão” (Caetano Veloso)

Lobão tem razão / Irmão meu Lobão / Chega de verdade / É o que a mulher diz / Tou tão infeliz / Um crucificado deitado ao lado / Os nervos tremem no chão do quarto / Por onde o sêmen se espalhou // O mundo acabou / Mas elas virão / E nos salvarão / A ambos nós dois / O medo já foi / O homem é o próprio Lobão do homem / Ela só vem quando os mortos somem / Ela que quase nos matou // Chove devagar / Sobre o Redentor / Se ela me chamar / Agora / Eu vou // Mais vale um Lobão / Do que um leão / Meto um sincerão / E nada se dá / O rock acertou / Quando você tocou com sua banda / E tamborim na escola de samba / E falou mal do seu amor // Chove devagar / Sobre o Redentor / Se ela me chamar / Agora / Eu vou

Mas mesmo com a *canção-homenagem*¹⁶⁷, Lobão volta logo depois a criticar Caetano em entrevistas dadas ao *Jornal do Brasil*, à Revista *Cult* e a vários órgãos da imprensa brasileira. Em muitos outros momentos de suas declarações públicas, Lobão desmoralizou também o trabalho musical de outros artistas, atingindo fortemente não apenas Caetano Veloso, como João Gilberto e a Bossa Nova, Gilberto Gil, Maria Bethânia e outros artistas baianos, mesmo os que desenvolvem trabalhos em gêneros musicais diversos aos dos extropicalistas e bossa-novistas. Não é raro, por exemplo, ouvir o roqueiro criticando a cantora de *axé-music* Ivete Sangalo. No início de 2010, ao ser perguntado numa entrevista à televisão se ele não gosta da cantora, Lobão afirma: “Não, ela é linda, tem umas pernas maravilhosas, mas ela abriu a boca, dá vontade de sumir”. A jornalista então detalha: “Mas você não gosta do som”. E Lobão arremata: “Não, é horrível, horrível, horrível. É superlativamente ruim” (LOBÃO em entrevista à CÂNDIDA, 2010).

Porém, Caetano, sempre que é atingido por Lobão, também procura se defender. Em 2011, uma grande polêmica envolveu o nome da cantora Maria Bethânia, que teve um projeto aprovado no Ministério da Cultura, sob a égide da Lei Rouanet, para a captação de recursos no valor de até R\$1,3 milhão com o objetivo de produzir 365 curtas-metragens de um minuto de duração, a ser dirigidos por Andrucha Waddington. Nos curtas, a cantora interpretaria

¹⁶⁶ Faixa quatro do CD *Zii e zie*, de 2009; e faixa seis do CD *MTV ao vivo Caetano zii e zie*, de 2011. Em 2011, o álbum também foi lançado em DVD simples e duplo.

¹⁶⁷ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

poemas de diversos autores de língua portuguesa e em seguida os vídeos seriam divulgados via internet por meio de um *blog* intitulado “O mundo precisa de poesia”. Assim que saiu o anúncio da aprovação, a cantora passou a receber muitas críticas, especialmente pela própria internet e, nesse contexto, o cantor Lobão escreveu várias mensagens agressivas dirigidas à Bethânia e a outros artistas baianos como Gilberto Gil e o próprio Veloso. Caetano saiu então em defesa da irmã, dando depoimentos e escrevendo alguns artigos publicados na imprensa. Em um deles, no texto de sua coluna semanal d*O Globo*, Caetano, entre os argumentos em favor de Bethânia, acusa Lobão de não ter escrito a sua própria biografia (gênero que foi classificado na seção teórica como manifestando o *discurso autoverbomusical*), em referência ao livro *50 anos a mil*, lançado pelo roqueiro em 2010, além de classificar como “racismo aos baianos” a posição dos que criticavam Maria Bethânia, como se pode ler abaixo:

Toda a grita veio com o corinho que repete o epíteto “máfia do dendê”, expressão cunhada por um tal Tognolli, que escreveu o livro de Lobão, pois este é incapaz de redigir (não é todo cantor de rádio que escreve um *Verdade tropical*). Pensam o quê? Que eu vou ser discreto e sóbrio? Não. Comigo não, violão. (...) Não há nada que justifique a apressada acusação de interesses escusos lançada contra ela. Só o misto de ressentimento, demagogia e racismo contra baianos (medo da Bahia?) explica a afoiteza. (VELOSO, Jornal *O Globo*, 27 mar. 2011)

Em seu artigo, Caetano mostra de forma patente que a partir daí não iria mais agir com Lobão da forma “discreta” e “sóbria” como vinha agindo de certa forma desde o início da polêmica, vide a referência velada ao roqueiro em “Rock’n’Raul”. E a polêmica continua entre os dois dos mais polêmicos artistas da canção brasileira contemporânea...

Depois de constatadas as respostas de Caetano Veloso a Lobão, fica a expectativa de saber quais foram as reações do baiano ao discurso contestador de Belchior. Mas essa dúvida só será elucidada nos próximos capítulos.

Vistas essas querelas musicais, deixo claro que muitas outras polêmicas importantes na historiografia da canção brasileira ficaram de fora dos meus comentários, como por exemplo o conflito entre Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna) e Sinhô (José Barbosa da Silva), ocorrido em fins da década de 1910, e que gerou dos dois lados uma série de sambas agressivos, entre eles a composição “Já te digo”¹⁶⁸ (Pixinguinha e China), que fazia referência à aparência do sambista Sinhô¹⁶⁹ – atingindo diretamente a pessoa –, só para citar um deles. E

¹⁶⁸ Um sou eu / E o outro não sei quem é / Ele sofreu / Pra usar colarinho em pé // Vocês não sabem quem é ele / Pois eu vos digo / Ele é um cabra muito feio / Que fala sem receio / E sem medo de perigo // Ele é alto e magro e feio / É desdentado / Ele fala do mundo inteiro / E já está avacalhado / No Rio de Janeiro

¹⁶⁹ A esse respeito, recomendo a leitura da tese do pesquisador Álvaro Caretta, concluída nesta Universidade em 2011 e publicada em livro em 2013, que ao investigar na primeira metade do século XX o imaginário da cidade

isso sem falar em outros bate-bocas verbomusicais que ficaram restritos às comunidades discursivas dos diversos Estados brasileiros e não tiveram repercussão nacional. Mas a partir desse panorama exposto neste capítulo, faço abaixo uma síntese de algumas características encontradas nessas polêmicas no que diz respeito aos *sujeitos envolvidos*, à *disputa propriamente dita*, à *participação dos fãs dos artistas*, às *motivações*, aos *assuntos* e aos *argumentos* presentes na *polêmica*. Logo após a designação de cada uma delas, coloco os nomes dos cancionistas correspondentes, mas é importante destacar que citarei aqueles para os quais cada uma das características listadas é mais marcante.

I - Sujeitos envolvidos na polêmica

- a) Os sujeitos tinham *posições diferentes tanto na vida pessoal como na vida artística*¹⁷⁰: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira;
- b) Os sujeitos tinham *posições divergentes na vida artística, mas não necessariamente na vida pessoal*: Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio;
- c) Os sujeitos entram em *combate principalmente pelas pressões do mercado fonográfico*: Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio;
- d) Os sujeitos entram em *embate especialmente por posições divergentes na vida artística*: Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;
- e) Os sujeitos entram em *confronto sem um condicionamento muito evidente do mercado fonográfico pressionando a polêmica*: Caetano Veloso e Lobão;
- f) Os sujeitos tiveram suas *imagens fortemente marcadas como polemizador*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas.

II - A disputa

- a) A *polêmica é alimentada necessariamente pela mídia* de modo geral (radiofônica, televisiva e impressa) por questões comerciais da própria mídia: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

de São Paulo, a partir da polêmica materializada na música popular entre os discursos progressista e nostálgico, analisa essa e outras polêmicas.

¹⁷⁰ Retomo novamente aqui e ao longo dessa lista a distinção de Maingueneau entre *a pessoa* e *o compositor*.

b) *A disputa é alimentada necessariamente pela indústria fonográfica*, o que pode ser explicado sobretudo por interesses comerciais no que se refere à venda de mais discos: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio;

c) *A concorrência provoca um aumento da popularidade de ambos os cancionistas envolvidos*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

d) *O confronto se materializa nas canções e é movimentado por elas*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

e) *A querela se restringe a questões controversas do posicionamento dos artistas, mas não gera a produção de canções*: Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio;

f) *A controvérsia gera a produção de álbuns completos, a despeito da participação individual dos artistas envolvidos na polêmica*: Noel Rosa e Wilson Baptista.

III - A participação dos fãs na polêmica

a) *Os auditórios particulares de ambos os cancionistas se posicionam dos diferentes lados*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

b) *A discussão entre os fãs fica no âmbito da violência verbal*¹⁷¹: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Roberto Carlos e Paulo Sérgio; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

c) *A batalha entre os fãs gera violência física, para além da violência verbal*: Emilinha Borba e Marlene.

IV - As motivações da polêmica

a) *As motivações da polêmica são sobretudo pessoais*: Noel Rosa e Wilson Baptista¹⁷²; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira;

¹⁷¹ Essa afirmação só poderia ser confirmada de fato com pesquisas de recepção.

¹⁷² Como comentei acima, há duas versões diferentes, a de Almirante, que se confronta com a de Gomes e a de Alzuguir.

b) *As motivações da polêmica são sobretudo artísticas*: Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas.

V - Os assuntos da polêmica dentro e fora das canções

a) *Os assuntos da polêmica giram em torno de relações amorosas*: Erivelto Martins e Dalva de Oliveira;

b) *Os assuntos da polêmica giram em torno do posicionamento e gênero musical*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas.

VI - Os argumentos utilizados dentro das canções

a) *Os argumentos ad hominem (que colocam em causa as figuras do autor-criador ou do cancionista (compositor, letrista, melodista, instrumentista e intérprete), bem como a do inscridor (enunciador e locutor)) aparecem em todas as disputas*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

b) *Os argumentos ad personam (que colocam em causa as figuras do autor-pessoa/do autor-homem ou da pessoa) estão presentes em todos os embates*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

c) *Os argumentos ad hominem evidenciam a relação entre o cancionista e o gênero musical*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; (Emilinha Borba e Marlene; Roberto Carlos e Paulo Sérgio, numa instância exterior à canção, mas constitutiva dessa); Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

d) *Os argumentos ad hominem salientam a inadequação dos gestos retóricos dos cancionistas (parcerias com determinados compositores, valorização de gêneros musicais e de determinados códigos de linguagem)*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira; Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas;

e) *Os argumentos ad personam destacam a vida íntima “da pessoa”*: Noel Rosa e Wilson Baptista; Erivelto Martins e Dalva de Oliveira;

f) *Os argumentos ad personam ressaltam a vida social “da pessoa”*: Caetano Veloso e Lobão; Caetano Veloso e Raul Seixas.

Considerando que “l’adjectif ‘polémique’ est une formation (...) à partir du grec *polemikos*, ‘relatif à la guerre’”¹⁷³ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 02), é sintomático o uso do termo “guerra” pelos próprios sujeitos envolvidos nas polêmicas, como, por exemplo, Marlene ao intitular o capítulo de seu livro de memórias; Pery Ribeiro ao contar em livro sobre o confronto entre os seus pais; Raul Seixas ao comentar o cenário musical em Salvador no início dos anos 60. A origem etimológica da palavra “polêmico” só reforça então o modo real como esses embates acontecem, provando que *estar numa posição polêmica é estar de fato numa posição de guerra*.

Nesta breve observação tratada na tese, relativa a esses embates musicais ocorridos no âmbito da música brasileira, um outro fator que se revelou importante é a atuação da memória. Como pudemos acompanhar,

a polêmica não se instaura de imediato; ela só se legitima ao aparecer como a repetição de uma série de outras que definem a própria “memória polêmica”. (...) à medida que aumenta o *corpus* de suas próprias enunciações, com o passar do tempo e com a sucessão da geração de enunciadores, vê-se desenvolver uma memória polêmica interna. (MAINGUENEAU, 1997, p. 124 e 125)

Inspirada pela pergunta colocada por Kerbrat-Orecchioni acerca da questão de “quels sont les champs favoris d’exercice de l’activité polémique”¹⁷⁴ (*op. cit.*, p. 09), ao fazer essa retomada inicial do discurso polêmico na canção brasileira, meu objetivo foi mostrar que esse movimento discursivo de atacar *a pessoa*, o *posicionamento* e *a obra* dos outros cancionistas pode ser tratado como elemento do próprio sistema do gênero canção no Brasil, fazendo parte de uma rotina genérica, pois como enfatiza Maingueneau “o exercício da polêmica presume a partilha do mesmo campo discursivo e das leis [normas, rotinas] que lhe estão associadas. É preciso desqualificar o adversário, custe o que custar, porque ele é constituído exatamente do Mesmo que nós, mas deformado, invertido, conseqüentemente, insuportável” (MAINGUENEAU, 1997, p. 125). Nesse sentido, no âmbito da esfera do discurso verbomusical brasileiro, poderia se pensar em uma tipologia que elencasse variados tipos de discurso, como por exemplo o *narrativo*, o *argumentativo*, ou o *humorístico e crítico-social*, e dentre eles, sem nenhuma dúvida, o *polêmico*. Fica então o convite a outras pesquisas que cumpram o desafio de desvendar essas e outras polêmicas de nossa canção, pois reforço a

¹⁷³ “o adjetivo polêmico é uma formação (...) a partir do grego *polemikos*, ‘relativo à guerra’”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques da autora.

¹⁷⁴ “quais são os campos favoritos do exercício da atividade polêmica”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

necessidade de se investigar cada um desses embates de forma aprofundada. Na tese, esforço-me para me aproximar particularmente de um deles. É o que veremos a seguir.

1 Belchior e Caetano Veloso: movimentação individual *versus* movimento de grupo

Neste capítulo, apresento o contexto de produção das obras de Caetano Veloso e Belchior no campo da música brasileira, chamando a atenção para a gênese de seus cancionários em dois Estados específicos do Nordeste do Brasil (a Bahia e o Ceará), e em uma cronologia bastante singular na história política e cultural do País (as décadas de 60 e 70, respectivamente, e portanto em um momento privilegiado para o exercício da polêmica). No primeiro subcapítulo “Sou baiano e estrangeiro, abordo a relação entre o cancionista Caetano Veloso, seu lugar de origem, o mundo “estrangeiro” e o seu trabalho musical. No subcapítulo seguinte, “Sou apenas um rapaz latino-americano e vindo do interior”, enfatizo a ligação de Belchior com os valores interioranos e sua filiação com a América Latina e o mundo além-fronteiras brasileiras, e de que modo essa filiação interfere em sua produção musical. Ao falar das duas produções, avalio também a relação entre Caetano Veloso e Belchior e os cancionistas de suas regiões. Para isso verso sobre os “movimentos” musicais Tropicalismo e Pessoal do Ceará e a ligação entre o baiano e o cearense a esses dois agrupamentos da música brasileira.

1.1 “Sou baiano e estrangeiro”

Em 07 de agosto de 1942 nasce em Santo Amaro, uma pequena cidade do Recôncavo Baiano, a 81 quilômetros de Salvador, o quinto filho do casal José Telles Velloso, o seu Zezinho, e Claudionor Vianna Telles Velloso, a Dona Canô, que receberia o extenso nome de Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso. Desde os primeiros anos de vida, o menino Caetano já demonstrava dotes artísticos, interessando-se ao mesmo tempo por música, desenho e pintura. Enquanto via o movimento do trabalho de seu pai, funcionário público do Departamento de Correios e Telégrafos, e de sua mãe, que cuidava da organização da casa, Caetano já ouvia no rádio canções de Luiz Gonzaga e de Nelson Gonçalves, que compuseram junto com os sambas de roda e os pontos de macumba a trilha sonora de sua infância e que mais tarde seriam incorporados à sua heterogênea produção musical. Aos quatorze anos, para tratar de infecções na garganta, Caetano viaja ao Rio de Janeiro levado pela prima Mariinha

(tratada carinhosamente por “Minha Inha”), temporada que durou um ano inteiro, tempo suficiente para que o jovem, grande apreciador de música brasileira desde cedo, pudesse frequentar os programas de auditório da Rádio Nacional, onde teve a chance de assistir a apresentações dos grandes ídolos musicais brasileiros da época, como das cantoras Marlene e Emilinha Borba.

Depois do retorno à cidade natal, Caetano em 1960 vai com toda a família morar em Salvador para que pudesse continuar seus estudos básicos e, finalmente, ingressar na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal da Bahia em 1963. É na capital que o futuro artista começa a aprimorar os estudos de violão, já fazendo suas primeiras apresentações musicais nos bares da cidade, ao lado da irmã um ano mais moça, Maria Bethânia, e onde conhece os jovens estudantes Gilberto Gil, Tom Zé e Maria da Graça, que alguns anos depois se tornaria a cantora Gal Costa. Todos eles, para além da amizade pessoal, uniram-se por causa de uma paixão comum: a arte. Caetano, nessa fase, além do gosto pelo cinema, reforça seu apreço pela Bossa Nova e especificamente pelo trabalho de um de seus mentores, o também baiano João Gilberto, considerado por ele até hoje um dos artistas mais importantes do Brasil, o qual marcaria definitivamente a partir daí a carreira do jovem Caetano.

A permanência em Salvador constitui-se, assim, o grande momento de gênese da carreira do artista, pois foi lá que ele pode manter contato com a moderna programação de eventos realizados em torno da universidade e onde começou a escrever críticas de cinema, publicadas no Jornal *Diário de Notícias*, cuja seção cultural era dirigida pelo cineasta Glauber Rocha. Como bem observa Carlos Calado, nos primeiros anos da década de 60, Caetano encontrou em Salvador “uma cidade que desfrutava, naquele momento, de seu renascimento cultural” (2008, p. 34). É nesse contexto, que vai surgir a obra de um dos artistas mais reconhecidos no cenário da música brasileira de todos os tempos.

O início da carreira de Caetano, o que influenciou fortemente na decisão de seguir de fato a vida de cantor-compositor, pode ser registrado pela trilha sonora da peça *O Boca de Ouro*, de autoria de Nelson Rodrigues, uma montagem de 1963 do diretor baiano Álvaro Guimarães, que logo em seguida convida Caetano para compor também a trilha da peça de Bertolt Brecht *A exceção e a regra*. Ainda na Bahia, Caetano inicia uma forte relação com os hoje renomados cancionistas de sua região, que abrange principalmente a realização de *shows* coletivos, projeto que em maior ou em menor intensidade manter-se-ia nas fases seguintes da carreira de cada um deles. Foi assim que em junho de 1964, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, junto a outros artistas da cidade, realizaram o clássico

show Nós, Por Exemplo, na ocasião da inauguração do célebre Teatro Vila Velha, atualmente um dos mais importantes do País.

Já no início de 1965, Caetano abandona a faculdade e parte para o Rio de Janeiro, inicialmente para acompanhar sua irmã Maria Bethânia, por ocasião da participação desta no *show Opinião*, em substituição da cantora Nara Leão. Em maio desse mesmo ano, a carreira de Caetano é inaugurada nacionalmente com a gravação de seu primeiro compacto simples, que lançou ao público as canções “Cavaleiro” e “Samba em paz”. No entanto, seu primeiro LP só sairia dois anos depois, em 1967. *Domingo*¹⁷⁵, lançado pela Philips, e em parceria com Gal Costa.

No segundo semestre de 1965, mas pela primeira vez para além da fronteira estadual, novamente uma apresentação coletiva com o grupo da Bahia. O espetáculo musical *Arena Canta Bahia*, com estreia em São Paulo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em setembro de 1965, textos e direção de Augusto Boal (1931-2009), teve a direção musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jards Macalé. No elenco, estavam Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Piti. No ano seguinte, dando continuidade à carreira, Caetano estreia nos festivais de MPB que imortalizaram os anos 60 e em cujo contexto deu-se a instituição identitária de muitos artistas da música brasileira da atualidade. Começa aí seu grande momento de consagração.

Depois de ganhar prêmios mais modestos, como o quinto lugar pela música “Boa palavra”, no Festival Nacional da Música Popular (1966), da TV Excelsior, e o prêmio de melhor letra por “Um dia”, no 2º Festival de Música Popular Brasileira (1966), da TV Record, de São Paulo, o ponto máximo dessa trajetória, sem dúvida, ocorrerá com as canções “Alegria, alegria”, quarto lugar no 3º Festival de Música Popular Brasileira (1967), da TV Record¹⁷⁶, “Divino maravilhoso”, parceria com Gil, que obteve o terceiro lugar no 4º Festival de Música Popular Brasileira (1968) e “É proibido proibir”, oficialmente desclassificada no 3º Festival Internacional da Canção (1968), da TV Globo, no Teatro da Universidade Católica, de São Paulo, mas que ganhou o voto definitivo de todos os ouvintes de sua geração, tornando a canção uma das mais emblemáticas da chamada Era dos Festivais¹⁷⁷.

É no janeiro do movimentado ano de 1968 que Caetano grava finalmente seu primeiro LP individual, cujo título *Caetano Veloso* testemunha sintomaticamente canções que até hoje

¹⁷⁵ Até essa época o sobrenome de Caetano era grafado com dois “l”, apesar de na contracapa do álbum já aparecer a grafia atual, Veloso, com um “l” só.

¹⁷⁶ O documentário *Uma noite em 67* de 2010 relata a história desse Festival, enfatizando a importância da canção de Caetano que, a partir dele, consagra-se na memória musical do Brasil.

¹⁷⁷ Uma análise detalhada sobre o período pode ser encontrada na obra do jornalista e historiador Zuza Homem de Mello, *A era dos festivais*, de 2003.

são associadas à identidade do artista, dentre elas “Alegria, alegria”, “Tropicália” e “Soy loco por ti, América”, a última em parceria com Gil e Capinan. O ano também marca a mudança do já casado Caetano para São Paulo, acompanhado da primeira esposa Dedé Gadelha. Em julho desse ano, Caetano lança o álbum coletivo *Tropicália ou panis et circensis*, do qual participam também os compositores Gilberto Gil e Tom Zé¹⁷⁸ e a cantora Gal Costa, além dos maestros e arranjadores de música erudita Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano Cozzella. O trabalho, que entraria para a história da música brasileira como um dos discos mais importantes de todos os tempos, inclui ainda a participação dos letristas Torquato Neto e Capinan. Esse disco, aliado a outros acontecimentos como a desclassificação de “É proibido proibir” no FIC e a temporada de *shows* realizada pelo grupo baiano com Os Mutantes na Boate Sucata do Rio de Janeiro, institui o fenômeno artístico-musical brasileiro que veio a se chamar de Tropicalismo e cujas consequências na arte do País são constantemente debatidas desde sua fundação até os dias atuais.

De modo geral, o Tropicalismo é enunciado como um movimento de vanguarda que busca atingir radicalmente as estruturas musicais e culturais até então implementadas no Brasil. Sua fonte primeira, além da *pop art* internacional e da poesia concreta do grupo Noigrandes posteriormente, é a ideologia antropofágica do Modernismo de Oswald de Andrade, que o Tropicalismo emprega num contexto de massa e essencialmente local. A partir da ideia, publicada no *Manifesto antropofágico*, de “digestão” do elemento “externo” e da sua respectiva tradução com o olhar brasileiro, o movimento propõe a relação “harmônica” (ou não) entre elementos da *alta* e da *baixa cultura*, do *bom* e do *mau gosto*, do *rural* e do *urbano*, do *nacional* e do *internacional*, dentre outras que impliquem todo tipo de oposição.

Com o reforço da “linha dura” do Governo Militar brasileiro, consubstanciada pela edição em 13 de dezembro de 1968 do Ato Institucional nº 5 e do Ato Complementar nº 38, que decretou o recesso do Congresso Nacional, além de dar ao governo plenos poderes sobre a nação, dentre eles a suspensão dos direitos políticos de todos os cidadãos, a fase áurea do que poderia ter sido a continuação dos trabalhos tropicalistas foi interrompida bruscamente. É nesse cenário que Caetano Veloso, ao lado de Gilberto Gil, são presos por mais de dois meses pelo Regime Militar no Rio de Janeiro; e depois de passarem quatro meses confinados em Salvador, são “sugeridos” a deixar o País, permanecendo exilados em Londres de 1969 a 1972.

Apesar da distância do Brasil e de todas as proibições implementadas pelo Governo Militar, diferentemente do que aconteceu com outros artistas como, por exemplo, Geraldo

¹⁷⁸ Para aprofundamento da trajetória musical de Tom Zé, dentro e fora do movimento baiano, sugiro a leitura do livro *Tropicalista lenta luta* de 2003.

Vandré, Caetano Veloso, bem como Gilberto Gil, continuou a marcar sua presença como artista na música brasileira. Como observa Bahiana, é fato que a

censura e a repressão direta, com prisões e exílios, tiraram dos festivais sua função de ponto de encontro e reduziram-nos apenas a feiras para novas contratações. Mas, com a recessão da indústria do disco – da qual ela só se refaria a partir de 74/75 (...) as gravadoras preferiam investir nos nomes já contratados – e foi justamente nesta década de 70 que os estreantes dos festivais, como Chico, Milton, Gil e Caetano, tornaram-se “estrelas” em popularidade e bons vendedores de discos. (In: BAHIANA, 1979-1980, p. 26)

A despeito de toda a repressão política, que marcou o Brasil por mais de vinte anos, e para ganho de toda a cultura nacional, Caetano continua desde 1972 até hoje em pleno vigor artístico, como testemunham as suas duas últimas produções fonográficas, os álbuns *Zii e zie* e *Abraço*, de 2009 e 2012, respectivamente.

Vista de modo geral a gênese biográfica e artística de Caetano Veloso, passarei agora a abordar especificamente a relação entre o compositor e os outros artistas oriundos da Bahia, especialmente Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Desde o início e em vários momentos de sua trajetória musical, antes e depois do Tropicalismo, Caetano enfatiza o sentimento de grupo com relação aos seus conterrâneos. Como ele próprio observa, em que pese as várias “formações de grupo” pelos quais passaram os artistas baianos, Caetano afirma que já nos primeiros contatos e projetos da Salvador dos 60, sempre viu esses quatro componentes através de “uma luz separada especial”¹⁷⁹, “ao mesmo tempo unidos e mais ou menos predestinados pra alguma coisa que é mais ou menos o que aconteceu”¹⁸⁰. Gilberto Gil também expressa a mesma posição do parceiro de Tropicalismo e postula o conceito de “alma-grupo” para se referir aos quatro artistas, pois, segundo o autor de “Domingo no parque”, desde Salvador todos eles sentiam que tinham algo diferente¹⁸¹. Vejamos, então, como essa “alma-grupo” da qual fala Gil foi se constituindo no discurso verbomusical, por meio das próprias práticas dos cancionistas.

Para ilustrar essa fundação, abordarei a seguir os encontros-*shows* coletivos realizados pelo grupo. Depois da histórica apresentação do Vila Velha e do espetáculo do TBC, os

¹⁷⁹ Em *Verdade tropical*, Veloso fala sobre sua dinâmica entre os trabalhos sozinho e com os parceiros da Bahia, adotando o termo “missão” de forma quase religiosa, segundo se lê a seguir: “O *senso de grupo* que eu tinha era *imensamente forte* (...) Eu imaginava, no entanto, que, *uma vez cumprida a missão*, eu me desvincularia do grupo dos quatro para desenvolver estudos e trabalhos (...)” (*op. cit.*, p. 145 e 146, com destaques de minha responsabilidade).

¹⁸⁰ Declaração dada no documentário *Outros (doces) bárbaros* de 2004. Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

¹⁸¹ Confrontar documentário *Outros (doces) bárbaros*, citado acima.

quatro só voltam a se encontrar no contexto do palco em 24 de junho de 1976 no *show Doces Bárbaros*, que estreia no Anhembi, em São Paulo, mas segue em excursão percorrendo outras dez cidades brasileiras e cujo projeto dá origem a um compacto duplo gravado em estúdio com canções do espetáculo.

Em 1993, motivados pela vontade de comemorar os mais de 25 anos de Tropicalismo e os trinta de amizade pessoal, Caetano e Gil reúnem-se para a gravação de um novo disco juntos, composto essencialmente por músicas escritas em parceria. O álbum, com ampla divulgação e repercussão no País, recebeu o esperado título *Tropicália 2* e foi lançado em agosto pela gravadora de Caetano à época, a Polygram. No mesmo ano e se estendendo até 1994, *Tropicália 2* envolveu a realização de três grandes *shows*, intitulados “Tropicália duo”, com apenas Caetano e Gil no palco: em São Paulo (em 02 de outubro de 1993 no Pólo de Arte do Anhembi), no Rio de Janeiro (em 25 de setembro de 1993 na Praça da Apoteose) e em Salvador (na noite de 28 de janeiro de 1994 no Parque de Exposições da cidade). Em junho e julho de 1994 os dois também se apresentam com o *show* na Europa e nos Estados Unidos; e em dezembro desse ano realizam apresentações no Rio, São Paulo e Belo Horizonte.

Ainda em 1994, comprovando o momento de força do grupo baiano, a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira homenageia Gil, Caetano, Gal e Bethânia em seu enredo “Atrás da verde e rosa só não vai quem já morreu”, durante o Carnaval do Rio de Janeiro. Os quatro artistas, realizam, assim *show* na quadra da Escola e logo após desfilam na Avenida Marquês de Sapucaí. Depois do Carnaval, em 1º de junho, eles retornam à capital da Inglaterra, num contexto bem diferente àqueles anos de exílio, e se apresentam no Royal Albert Hall, em Londres, contando com a participação especial da bateria da Mangueira.

No ano seguinte, fechando o ano de 1995, Caetano, Gil e Gal, junto a Chico Buarque, Milton Nascimento e Paulinho da Viola, participam da festa de réveillon na praia de Copacabana, onde cantam num tributo a Tom Jobim, falecido um ano antes, novamente com a participação especial da bateria da Mangueira. Em 2002, os quatro baianos voltam a se encontrar no Projeto intitulado *Reencontro dos Doces Bárbaros*, quando realizam dois grandes *shows*, um no Parque do Ibirapuera em São Paulo e o outro na Praia de Copacabana no Rio de Janeiro, em 07 e 08 de dezembro, respectivamente.

Essa união que dá força ao grupo baiano e que se concretiza ao longo de suas vidas artísticas nas atividades “reais”, muitas vezes, chega a ser forjada pelos produtores musicais, como aconteceu com o lançamento do disco *Temporada de verão ao vivo na Bahia* de 1974, que reúne Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa. O álbum é resultado da somatória de *shows* realizados individualmente por Caetano, Gil e Gal, no período de 10 de janeiro a 22 de

fevereiro de 1974. Apesar de o álbum ter sido gerado através de apresentações feitas separadamente pelos três artistas, a contracapa do LP traz um texto de Guilherme Araújo, empresário de Caetano, Gil e Gal à época, apresentando o trabalho, que anuncia: “Mais uma vez CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL E GAL COSTA, como sempre, para deleite de seus inúmeros fãs e admiradores queridos, gravados ao vivo na Bahia, no Teatro Vila Velha (...)”. A despeito das condições “verdadeiras” de realização de cada um dos *shows* de Caetano, Gil e Gal, a leitura das palavras de Guilherme Araújo provoca no auditório uma sensação afetiva de unidade do grupo baiano.

O efeito das palavras do produtor musical na imprensa é igualmente forte, como ilustra a crítica de Ana Maria Bahiana publicada no Jornal *Opinião* em dezembro de 1974. No artigo “Balanço/74”, o objetivo do texto como o título já anuncia era fazer um balanço do cenário musical brasileiro naquele ano. Bahiana comenta então que nesse ano predominaram os *shows* e discos ao vivo, como o feito pelos baianos, *Temporada de verão*, ao vivo na Bahia, bem como *Gilberto Gil ao vivo*. A jornalista escreve:

No processo criativo propriamente dito, poucas novidades e acontecimentos de vulto; 74 foi um ano de serena afirmação de valores e trabalhos já desbravados anteriormente. As figuras mestras da vida musical brasileira entraram quase todas naquilo que Gilberto Gil definiu como “desaceleração do processo de mitificação”: despreocupados das grandes inovações e audácias, descontraídos com relação a seu público e sua carreira, os compositores mais conhecidos reiteraram em poucos trabalhos acabados propostas e concepções. (BAHIANA, 1980, p. 151 e 152)

Porém, segundo se lê no artigo, em nenhum momento a crítica de música observa o contexto de produção “montada” do disco, no sentido de forjar a união do grupo baiano já dissolvida com o Tropicalismo.

A forte relação com os artistas de seu Estado é diretamente proporcional em Caetano à intensa ligação que o cancionista mantém com o próprio Estado da Bahia, enquanto espaço topográfico, ao longo de sua vida/carreira artística, como fica explícito em muitas de suas canções e nas declarações públicas do compositor, como já ilustram os versos da canção inaugural “Quem me dera” de seu primeiro disco: Ai, quem me dera / Voltar, quem me dera um dia / Meu Deus, não tenho alegria / Bahia no coração. O que se dá por exemplo, de forma contrária, em Belchior, que quase não menciona pela obra cancional a referência ao Estado do Ceará. A exceção é a canção “Pequeno mapa do tempo” no verso Eu tenho medo: / (Estrela do Norte, paixão! Morte é certeza!) / medo-fortaleza, medo-ceará.

Porém, apesar da constante ênfase na Bahia, Caetano no início de sua carreira (o mesmo que aconteceu com Belchior, como veremos na próxima seção), rejeitava a associação direta com o dado regional. “Não tenho nenhum interesse em regionalismo (...) Eu tou ligado com a Bahia concretamente e só sai no meu trabalho essa ligação na medida em que ela é efetiva... não como um compromisso de representar uma região” (VELOSO, 1977, p. 128), afirmara o artista.

Como abordarei na análise das canções, um detalhe importante sobre a topografia do Ceará e da Bahia, de acordo com o acabamento dado por Belchior e Caetano em suas obras mostra que, apesar de geograficamente os dois Estados estarem localizados em uma mesma região política, a Bahia é ideologicamente um lugar que pertence ao não Nordeste para Veloso, como afirma por diversas vezes em seu livro *Verdade tropical*. Por outro lado, no que diz respeito ao Ceará da obra de Belchior, não existe de modo algum objeções quanto a esse pertencimento.

Parece, assim, que a Bahia de Caetano ocupa um espaço outro no cenário do Brasil; e por isso falarei agora da relação entre a pessoa/o artista e os ambientes estrangeiros. Apesar da marcante imbricação com seu lugar de origem, onde está fatalmente a gênese maior de sua obra, pode-se afirmar que Caetano tem não só o pé, mas o corpo todo no mundo. Portanto, o *mundo estrangeiro* na vida do homem Caetano, fortemente materializado na obra do compositor Caetano Veloso, aparece nas etapas mais importantes de sua vida: desde a infância até a fase adulta. Para falar da relação cronográfica entre o homem e o dado topográfico estrangeiro, pode-se destacar, assim, os seguintes momentos:

- a) A ida para o Rio de Janeiro em 1956, saindo pela primeira vez de Santo Amaro;
- b) A mudança de Santo Amaro para Salvador em 1960;
- c) A mudança de Salvador para São Paulo, em 1968;
- d) A viagem forçada para Londres em 1969, lá permanecendo até 1972;
- e) A mudança efetiva para o Rio de Janeiro depois da volta do exílio.

A relação com todos esses espaços estrangeiros (Rio de Janeiro e Salvador, na infância e adolescência; São Paulo, Londres e novamente Rio de Janeiro na fase adulta) corresponderia, em minha interpretação, justamente à identidade instituída por Caetano Veloso (a pessoa e o compositor) em sua comunidade discursiva, talvez denunciada ao auditório pelo título do disco *Estrangeiro*, de 1989, e especialmente pela frase “Sou baiano e estrangeiro” (eleita para dar título a esta seção), dita por Caetano a um jornalista, em 1967, no

primeiro momento do Tropicalismo, e que pouco depois foi citada por Tom Zé na canção “2001”¹⁸², em parceria com Rita Lee.

Se observarmos a definição de *estrangeiro* como aquele “que ou o que não pertence ou que se considera como não pertencente a uma região, classe ou meio”, fica mais claro o entendimento da afirmação de Veloso de que a Bahia não faz parte do Nordeste. Assim, ele valida o seu posicionamento de ser estrangeiro em sua própria região. Ser estrangeiro implica também não assumir nenhum *ethos* relacionado a uma identidade específica (como veremos no caso de Belchior), mas poder perpassar e ocupar o lugar de todas elas. Como um estrangeiro o artista se posiciona investindo em identidades múltiplas. Por isso, mesmo tendo sido chamado uma vez de “pseudo-intelectual de miolo mole”¹⁸³, Caetano tem o poder de ter sido também intitulado doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal da Bahia. Considerado por Wisnik, ainda não passado o calor da hora do Tropicalismo, como “contribuição milionária de todos os gêneros musicais” (WISNIK, 1979-1980, p. 16), posso acrescentar que como um estrangeiro Caetano pode ser ao mesmo tempo cineasta bissexto e parceiro de cantores de *axé-music*, escritor de obras literárias e de músicas carnavalescas¹⁸⁴, ganhador de prêmios internacionais e cantor de *funk*, autor de trilhas de cinema e de músicas românticas, compositor múltiplo que investe ao mesmo tempo no experimental, no “brega”, em “transambas” e em “transrocks”.

Ser estrangeiro significa ainda poder ser tropicalista, sem deixar de ser Caetano Veloso, duplicidade identitária bem diferente do que acontece com o posicionamento de Belchior. Como veremos a seguir, se na sua leitura de 1997 sobre o Tropicalismo Caetano declara com naturalidade que o nome “nacional” do grupo foi um apelido que ganhou o resultado da ambição que moveu os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil em 1967 no sentido de mudar as posturas com relação à estética, à política e ao mercado de música popular no Brasil (VELOSO, 2005, p. 97), com Belchior a expressão identitária regional Pessoal do Ceará não lhe era satisfatória.

¹⁸² (...) Nos braços de 2000 anos, eu nasci sem ter idade / Sou casado, sou solteiro, sou baiano, estrangeiro / Meu sangue é de gasolina, correndo não tenho mágoa / Meu peito é de sal de fruta, fervendo num copo d’água

¹⁸³ Em 1982 uma polêmica envolveu o ensaísta José Guilherme Merquior e Caetano Veloso no que diz respeito ao lugar a ser ocupado pelo cancionista no mundo intelectual brasileiro. Em resposta a Caetano, o crítico afirma: “Não são os ensaístas como eu que estão querendo invadir a área do espetáculo. São os Caetanos da vida que tentam há vários anos usurpar a área do pensamento. A meu ver, com as mais desastrosas consequências, já que se trata de pseudo-intelectuais de miolo mole, cujo principal defeito é serem deslumbrados diante dos mitos da contracultura, isto é, o elemento de sub-romantismo mais sovado e furado da ideologia contemporânea”.

¹⁸⁴ Ver as canções “Atrás do trio elétrico”, “Um frevo novo”, “Chuva, suor e cerveja (rain, sweat and beer)”, “Cara a cara”, “Muitos carnavais”, “O bater do tambor”, “Miragem de carnaval” e “Os passistas”.

1.2 “Sou apenas um rapaz latino-americano e vindo do interior”

O compositor Belchior, o filho de número 13 de uma família de 23 irmãos, nasceu em 26 de outubro de 1946, no interior de Sobral, ao norte do Estado do Ceará. O gosto pela música desperta já em casa, pois grande parte de seu núcleo familiar estava ligada de alguma forma a essa arte. Sua mãe, Dolores Gomes Fontenelle, cantava no coro da Igreja; seu avô, Otávio Belchior, um típico coronel sertanejo, tocava sax e flauta; seus tios eram seresteiros boêmios, cantadores e tocadores de violão nas reuniões de família. O artista, ainda menino, ouvia o serviço de alto-falante da praça – experiência comum a muitos compositores de sua geração, dentre eles Gilberto Gil e Caetano Veloso –, que incluía uma radiadora e um rádio-baile domingueiro, bem como os violeiros que percorriam o sertão. Já prenunciando o futuro na música, Belchior teve uma parte do grandioso nome (Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes) como uma homenagem ao compositor de Campinas Carlos Gomes. Toda essa vivência prosaica na pequena Sobral faz com que atualmente o artista avalie que “espiritualmente” deve tudo a essa cidade, inclusive, além da influência musical, o gosto pela pintura e poesia, dois componentes que fariam mais tarde parte da sua produção artística.

Somando-se ao ambiente sonoro, a biografia de Belchior foi marcada por uma forte experiência religiosa. Estudou por anos em colégio de padre, tanto em Sobral como em Fortaleza, onde fez matérias de música erudita, línguas e se apaixonou por filosofia e pelo canto gregoriano, tendo sido curiosamente noviço franciscano por três anos num mosteiro no interior do Ceará. Ainda no Convento dos frades, ouviu a coleção inteira de Luiz Gonzaga, assim como assistiu na TV aos programas dos animadores Chico Anísio e Moacir Franco. Aos 16 anos e com o objetivo de continuar os estudos, Belchior se muda para Fortaleza com toda a família e inicia suas atividades discentes no célebre Liceu do Ceará, onde tem o primeiro contato com o futuro compositor Fausto Nilo. Na capital, enquanto concluía o curso de Filosofia e Humanidades, e já tendo aprendido latim, lia no original os textos de seus poetas prediletos, Catulo, Juvenal e Virgílio, ao mesmo tempo em que fazia a leitura de autores portugueses e franceses, além de iniciar as primeiras traduções da *Divina comédia* do escritor italiano Dante Alighieri. A grande novidade para o ainda adolescente Antônio Carlos, na sua mudança para Fortaleza, foi o encontro com o mar, sentimento mais tarde reconhecido na leitura da obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade, que também viria a influenciar fundamentalmente as canções do cearense. Depois de desistir do seminário e logo em seguida ingressar na faculdade de Medicina em Fortaleza, Belchior é então “fiscado” pela

música. Antes da Escola de Medicina, o artista afirma que nunca tivera interesse profissional pela carreira musical.

Pode-se dizer que Belchior, em termos de agrupamento musical, teve uma experiência de efervescência artística em Fortaleza bastante semelhante à de Caetano Veloso em Salvador, pois do mesmo modo que Caetano conheceu em Salvador os outros artistas que viriam a compor o núcleo baiano da música brasileira, Belchior em Fortaleza se aproximou, por meio dos Festivais de Música locais, dos compositores e intérpretes cearenses que faziam na ocasião seus primeiros trabalhos, especialmente de Fagner, Ednardo, Rodger Rogério, Teti e Fausto Nilo. Foi nesse momento que Belchior começou a dedicar-se profissionalmente à música, realizando apresentações em *shows* amadores, em programas de rádio e de TV, juntamente com os outros artistas da região. Belchior chegou, inclusive, a ser produtor do primeiro programa de TV em Fortaleza que reuniu esses artistas.

É importante ressaltar que grande parte dessas atividades musicais eram realizadas no ambiente da Universidade Federal do Ceará, onde estudavam o próprio Belchior (Medicina), além dos compositores Fausto Nilo (Arquitetura) e Rodger Rogério (Física). A avaliação política de Belchior do movimento artístico e cultural do artistas cearenses, tendo em vista o nascimento dentro da Universidade junto aos Centros Populares de Cultura e o momento do País no fim da década de 60 e início de 70, é a de que ele fez um trabalho diretamente ligado a essas ideias. Assim, o artista se apresenta nessa época fundamentado numa ligação muito forte com a Universidade e os movimentos que aconteciam naquele cenário. Além dessa temática, suas primeiras canções falavam do cidadão comum, fazendo uma crítica à ideologia do sonho; mas todas são canções representativas sobretudo dos jovens daquela geração. Apesar dessa gênese artística inicial, baseada em apresentações e projetos coletivos, veremos mais adiante que, diferentemente de Caetano, Belchior procurou seguir sua carreira de forma individual, sem estar atrelada a nenhum movimento de grupo.

Ampliando as apresentações no âmbito do Ceará, de 1965 a 1970 Belchior apresentou-se também em festivais de música no Nordeste, que seria o primeiro passo para a mudança que se apresentaria a seguir. O artista parte, então, para o Rio de Janeiro, em 1970, poucos anos depois da eclosão do movimento tropicalista, em pleno ano de ditadura militar e do “milagre econômico” no Brasil. É na “cidade maravilhosa” que o artista vencerá com a canção “Na hora do almoço” o 4º Festival Universitário de MPB em 1971. A música de Belchior participou do Festival da Tupi por indicação do dramaturgo Manoel Carlos e recebeu a interpretação de Jorginho Telles e Jorge Neri, um momento especial em sua carreira pela

projeção no cenário nacional, concretizada pela gravação de seu primeiro disco, lançado em compacto pela etiqueta Copacabana e cuja capa reproduzo abaixo.

Imagem 4 - Capa do primeiro registro fonográfico de Belchior

Fonte: Fotografia do disco feita pela pesquisadora

Através desse disco o Ceará se mostra novamente ao resto do Brasil, por meio da canção “Na hora do almoço”, que se constitui o marco inicial da reinclusão de Fortaleza no Brasil¹⁸⁵.

Sobre o contexto de festivais do qual participou Belchior, pode-se dizer que após a conhecida década dos festivais (TV Excelsior: 1965-1966; TV Record: 1965-1968; O Festival Internacional da Canção da Rede Globo, no Rio: 1966-1972; O Universitário da Tupi, no Rio: 1969-1972), os anos 70 testemunham apenas alguns festivais sobreviventes: o FIC, que passa a dispensar os jurados na escolha das músicas e em vez deles dá lugar a gravadoras, as quais escolheriam os vencedores; e o Universitário, que segundo observa Bahiana “tentava ser a porta imediata de escoamento da produção de novos compositores” (1979-1980, p. 28)¹⁸⁶. A jornalista observa ainda que é

nesse cenário que surge a primeira leva de universitários dos anos 70, a geração da entressafra, espremidos entre as comparações com o passado recente, o impacto das discussões levantadas com os anos 60

¹⁸⁵ No século XIX, a cidade de Fortaleza ocupou importante posição cultural no cenário nacional, como analisa a obra de José Ramos Tinhorão intitulada *A província e o naturalismo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966).

¹⁸⁶ Texto “A ‘linha evolutiva’ prossegue – a música dos universitários” (p. 25-40).

(conteúdo/forma, participação política direta/revolução estética, busca de raízes/assimilação e síntese de elementos externos) e a repressão que se instalava no presente – e possivelmente, no futuro. (BAHIANA, 1979-1980, p. 28)¹⁸⁷

Com o fim do período de festivais, em 1972 a canção de Belchior “Mucuripe”, em parceria com Fagner, que tematiza a relação de um menino pequeno de província com o mar, é fundamental para a continuidade iniciada um ano antes. Essa canção, depois de vencer em 1971 o Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília (CEUB), onde Fagner estudava, é considerada hoje pelos comentadores como um “marco inicial na carreira de seus autores” (SEVERIANO, 2002, p. 174). A partir da sua gravação, em 1972, por Elis Regina, pode-se dizer que o gesto retórico da cantora abriu uma porta para o reconhecimento nacional do novo compositor, cujas composições passaram a ser gravadas também por outros intérpretes, como aconteceu com Roberto Carlos, que três anos depois de Elis consolida o sucesso de “Mucuripe”, ao registrar a canção.

Em janeiro de 1974, Belchior grava o seu primeiro LP, *A palo seco*, pela gravadora Chantecler, álbum considerado conceitual pela crítica e que alcançou pouca representatividade no cenário nacional, no que se refere à difusão das músicas no rádio e à vendagem de discos. Apesar disso, somado às críticas à qualidade técnica e sonora, o disco é considerado um álbum de prestígio na sua carreira, como mostra a seguinte matéria:

Agora em seu primeiro LP, apesar de novamente a técnica de reprodução fonográfica não ter conseguido uma fidelidade absoluta no registro de sua voz estranha e cheia de arestas, Belchior conseguiu enfim mostrar toda a originalidade de uma obra, que está apenas começando, mas que já evolui na linha dos melhores momentos “semânticos” da música ligeira brasileira. (Crítica ao LP *A palo seco*, *Jornal Folha de S.Paulo*, 23 abr. 1974)

No entanto, o prestígio não veio unanimemente por parte da crítica, como mostra o texto “Balanço/74”, referido anteriormente. A jornalista, comentando a tensão existente na época entre a adesão à importação e a aposta na novíssima música brasileira por parte de empresários e produtores, faz então uma menção a Ednardo, mas não a Belchior, segundo se lê abaixo:

Mas essa movimentação ávida em direção à novidade pode ter ajudado bastante o aparecimento de alguns trabalhos novos de real valor: o cearense

¹⁸⁷ Essa primeira leva de compositores universitários dos anos 70, a segunda pós-Bossa Nova, segundo Bahiana, é aquela composta por “compositores migrantes”, dos quais podem ser citados os cearenses Ednardo, Fagner e Belchior, o paraibano Zé Ramalho e os pernambucanos Geraldo Azevedo e Marcus Vinícius. Mas também pelos cariocas Ivan Lins e Gonzaguinha.

Ednardo, o pernambucano Alceu Valença, o excepcional Quinteto Armorial, o septeto carioca Barca do Sol. Em estágio embrionário em alguns, mais amadurecido em outros, a continuação de um processo reflexivo e criativo na música popular parece estar em franco andamento. (BAHIANA, 1980, p. 151)

O disco *Alucinação* surge em 1976 como o segundo da carreira do compositor. A despeito do pouco “sucesso” de seu disco de estreia, a consagração pública de Belchior dá-se com o sucesso de canções como “Apenas um rapaz latino-americano”, “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, que atingiram um grande número de vendas em São Paulo e no Rio de Janeiro, de acordo com os institutos de pesquisa dos dois Estados. “Foi o disco brasileiro mais badalado de 1976”, dizia a resenha de um jornal.

A professora Rita Morelli (*op. cit.*, p. 48), na pesquisa antropológica que empreendeu sobre a indústria fonográfica da época, a partir do fenômeno reconhece que a música de Belchior de então apresentava tanto “qualidade cultural reconhecida socialmente” quanto “um valor comercial evidenciado”. Nela, segundo a autora, verifica-se um entrecruzamento entre os universos da cultura e da produção material.

A partir de *Alucinação*, Belchior passa a ocupar com grande regularidade desde as ondas do rádio, passando pelos programas de televisão e chegando às páginas de jornais e revistas do eixo Rio-São Paulo. O sucesso também se estende à realização dos seus *shows* e nesse contexto dois casos são emblemáticos. O primeiro deles foi a temporada de *shows* ocorrida no Teatro João Caetano, na qual Belchior dividiu o palco com Simone, entre 22 e 26 de agosto de 1977. A reportagem abaixo apresenta bem o contexto:

Certamente o *Seis e Meia* já atraiu multidões, mas não essas multidões, que a música brasileira não vê desde os áureos tempos dos festivais. Muito menos para ver dois artistas de recente exposição ao público, para não usar o batidíssimo termo “novos”. (...). E um público notável: rostos brancos, pretos, louros, parafinados, bleques, comportados, de óculos, mas todos, todos mesmo, com, no máximo, vinte e poucos anos de idade. *Todos*. É uma sensação estranha. Semelhante, só em *shows* de *rock* e nos idos festivais universitários, naquele mesmo teatro, internacional da Record. E, em nenhum, com aquela diversidade de origem e comportamento. (BAHIANA, 1980, p. 226 e 227, com destaques da autora)¹⁸⁸

Mas o tumulto para assistir a Belchior, que entrou no palco sob os gritos de “lindo”, enquanto milhares de pessoas esperavam um ingresso na entrada do Teatro¹⁸⁹, não foi exclusivo desse *show*. Um ano antes, no Teatro Tereza Raquel, no Rio, na primeira temporada

¹⁸⁸ A matéria, que saiu junto a uma entrevista com Simone, foi publicada no Jornal *O Globo* em 01 de setembro de 1977.

¹⁸⁹ Revista *Pop*, de outubro de 1977.

de sua carreira, Belchior fizera sucesso semelhante ao ser assistido durante duas semanas por mais de cinco mil pessoas, enquanto policiais ficavam em frente ao Teatro para controlar a situação.

Como resultado dessa trajetória iniciada nos últimos anos da década de 60, Belchior acumula atualmente o número de mais de trezentas composições gravadas por ele e por intérpretes como Elis Regina, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Vanusa, Ney Matogrosso, Jessé, Emílio Santiago, Engenheiros do Hawaí, Antônio Marcos, Elba Ramalho, Toquinho, Zé Ramalho, Fagner, Ednardo, Amelinha, dentre outros¹⁹⁰. Ao lado do trabalho de compositor e cantor, o artista é também artista plástico, dedicando-se ao desenho, à pintura, à caricatura e à caligrafia. Hoje, talvez explicado pelo caráter discursivo de suas canções, Belchior é ainda considerado por muitos uma espécie de “guru da década de 1970”.

Falarei, então, agora, da relação entre Belchior e a sua origem nordestina. Vejamos inicialmente o que diz o texto seguinte de Ana Maria Bahiana: “1976, ano dos cearenses? Eles não gostam de ‘determinismo geográfico’. Primeiro foi ‘Pavão misterioso’ de Ednardo, depois o ‘Rapaz latino-americano’ de Belchior. De mansinho, subterrâneo, Fagner chegou só em novembro” (1980, p. 206). O comentário da jornalista, além de expressar de modo emblemático a “invasão” dos três cantores cearenses no mercado da música nacional, chama a atenção para o fato de que os artistas não assumem o estereótipo geográfico como central em suas produções. No caso específico de Belchior, desde o início da carreira até mais recentemente, o compositor recusa o estereótipo de nordestino. Em 1973, por exemplo, em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, o artista assevera: “Eu não sou representante do Nordeste, do Ceará, de coisa nenhuma. Se o Nordeste aparece na minha obra, é como raiz, matéria-prima, em termos afetivos (me afetou)”¹⁹¹. E segundo afirmou nos anos 2000, em texto publicado em seu *site*, Belchior assegura que não é “cantador do Nordeste”, nem carrega “nenhuma figura muito determinada”¹⁹². A respeito de ter declarado sobre o disco *Alucinação* que esse era o trabalho “de um nordestino na cidade grande”, Belchior esclarece que se refere a “um nordeste verdadeiro, não um nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio-São Paulo inventou para consumo próprio, para explorar cada vez mais as pessoas” (BELCHIOR em entrevista a SOUZA, 1976). Essa negação do Nordeste estereotipado chega as últimas consequências na canção “Conheço o meu lugar”, na qual o enunciador defende e argumenta: Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve! / Não! Eu não sou do lugar dos

¹⁹⁰ Ver “Gravações da obra de Belchior” na seção *Extras* do CD interativo.

¹⁹¹ Belchior em entrevista à *Folha de S.Paulo* em 14 de setembro de 1973.

¹⁹² *Release* de Belchior: “A palavra cantada chega até nós”.

esquecidos! / Não sou da nação dos condenados! / Não sou do sertão dos ofendidos!

Para Belchior, repudiando todo tipo de clichê, o que interessa são as raízes humanas, “infinitamente mais importante do que as folclóricas, regionais, tipicamente culturais” (BELCHIOR em entrevista a WOLFENSON, 1977), segundo precisa o artista. Ele diz que se o público ouvinte, o auditório, observar bem, vai encontrar em sua música as raízes humanas, muito mais do que as “culturais, folclóricas, regionais, nordestinas”. O compositor Belchior, ecoando as palavras de Augusto de Campos em *Balanço da bossa*, ao dizer “Desde quando a arte tem carteira de identidade? Qual a nacionalidade de Stravinski: russo, francês, americano ou simplesmente humano”¹⁹³, arremata: “Eu não preciso afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearensidade porque isso já é natural em mim” (*op. cit.*) – Qualquer relação com a frase dita por Caetano comentada na seção anterior será mera coincidência?

Passarei agora a outro tipo de relação topográfica desenvolvida na identidade musical de Belchior. Apesar de defender um contexto não folclórico, associado ao autor ao não provincianismo, Belchior surge na música com toda a carga identitária de um sujeito jovem e latino-americano, investindo fortemente nesse *ethos dito* mais especificamente com a *canção-identidade* “Apenas um rapaz latino-americano”, que institui essa imagem desde o seu primeiro verso, escolhido por isso para intitular esta seção. Sobre a música, Belchior avalia em entrevista de 1983:

O fundamental dessa música, do “rapaz latino-americano” é justamente essa frase: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior”. Essa afirmação enfática de ser um latino-americano. Portanto, uma pessoa na esquina do mundo, uma pessoa do terceiro mundo, uma pessoa na expectativa, uma pessoa dependente economicamente do restante do mundo, mas com uma capacidade enorme de desdobramento vital, de resistência, de rebeldia do espírito, de novidade, de transformação, de poder novo. Então, assumir o fato de sermos latino-americanos, sendo brasileiros, sendo cearenses, sendo de Sobral, é justamente você participar da fraternidade latino-americana e isso diz muito de perto respeito àquilo que eu falo em muitas outras músicas, esse sentido de desinsular a cultura, de fazer com que a cultura seja penetrante, troque energias com todos os espaços. O Brasil é um país que está isolado culturalmente da grande tradição irmã latino-americana. Então, essa música, que dá continuidade a outras músicas de outros autores como Milton Nascimento, Rui Guerra, que já haviam levantado de alguma forma esse problema da latinidade e já era uma constante na literatura e na poesia, sobretudo. Essa música dá continuidade àquela tradição inicial naquele momento. Claro que ela também é uma música irônica, satírica e de humor

¹⁹³ No texto “Viva a Bahia-ia-ia” (CAMPOS, 1974, p. 160).

branco, negro, amarelo e vermelho sobre a situação das pessoas em Latina América.¹⁹⁴ (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, 1983)

Mais de vinte anos depois, em 2007, no Programa *Nomes do Nordeste*, o cancionista também reflete sobre a canção, afirmando que o mais importante e fundamental da música é o fato de que ela o “identifica ainda hoje com muitos rapazes latino-americanos pra quem mudar o mundo, pra quem pensar sobre o Brasil como um país de fala portuguesa na América Latina é uma coisa que continua absolutamente importante, uma utopia possível”¹⁹⁵ (BELCHIOR em entrevista a MAIA, 2007).

Ao mesmo tempo em que a constituição ética do orador Belchior está impregnada pela imagem do latino-americano, esse investimento implica como consequência à adesão de suas propostas pelos falantes e sujeitos membros da América Latina. Uma canção de Belchior que resume todo o desejo do compositor, por meio do enunciador, com relação à recepção de sua obra pelo auditório da América Latina é sem dúvida “Voz da América” de 1979, cuja letra diz: Tentar o canto exato e novo / (que a vida que nos deram nos ensina) / pra ser cantado pelo povo / na América Latina. // Eu quero que a minha voz / saia no rádio e no alto-falante; / que Ignes possa me ouvir.

Pelas análises feitas da imagem midiática construída do cancionista cearense, aparecem com muita frequência duas características identitárias: a primeira associada à origem natal e a segunda relacionada ao investimento no *ethos* do “rapaz latino-americano”. As duas são de certa forma negadas por Belchior na declaração seguinte, aparentemente filiada ao ideário tropicalista: “Gosto de fazer uma música híbrida, que mistura elementos de brasilidade com o que acontece no mundo” (BELCHIOR em entrevista publicada no *site* do artista, intitulada “A palavra cantada chega até nós”, *op. cit.*). Completando-se à afirmação metadiscursiva do artista, validada pela análise das canções, a obra de Belchior tem várias filiações, ou seja, institui desde os valores interioranos, passa pelas questões latino-americanas e chega ao mundo além-fronteiras brasileiras e latinas. São essas três inscrições que dialogam a todo momento na obra de Belchior.

Vejamos em seguida algumas reflexões sobre o caráter individual da carreira de Belchior em interação com os artistas do Ceará, mais particularmente Fagner e Ednardo. Como comentei no subcapítulo de *considerações sobre o discurso verbomusical* e segundo já foi avaliado na dissertação, apesar dessa nova geração de artistas cearenses ser classificada como um grupo, não havia entre eles, diferentemente do que ocorreu com os tropicalistas,

¹⁹⁴ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

¹⁹⁵ *Idem* à nota anterior.

uma proposta estético-musical homogênea que pudesse reuni-los em um mesmo agrupamento, como fez a mídia ao chamá-los de Pessoal do Ceará. O ponto de união dos cearenses parece ser principalmente as atividades culturais da época, como muitas vezes declaram diversos participantes do chamado Pessoal do Ceará. Convergindo com essa afirmação e com base em análises anteriores de canções do grupo, acredito que de fato seria a **origem** a principal característica em comum entre Belchior e os outros artistas do **Pessoal do Ceará**, aspecto esse que defendi em trabalho anterior (CARLOS, 2006b, p. 15). Opinião que entra em eco com a de Morelli (*op. cit.*), ao observar que apesar de ter iniciado seu trabalho quase que juntamente com Fagner, a carreira de Belchior caminhará numa via bem diversa. Por esse raciocínio, o caráter de uma possível “cearensidade” do grupo expressada na obra seria devida principalmente à origem natal dos artistas, mas não a um investimento efetivo que a implementasse de fato.

O próprio Belchior reflete sobre a designação “Pessoal do Ceará”, dizendo que o título “alegre” e “irônico” nomeia vulgarmente um “grupo” que, na verdade, englobava uma centena de pessoas que estavam envolvidas geracionalmente com o trabalho da música no Estado do Ceará. Mas ressalta que o epíteto não corresponde de modo nenhum aos objetivos individuais daqueles artistas (In: PIMENTEL, 1994, p. 101). O caráter individual do trabalho dos cancionistas cearenses é defendido tanto por Belchior¹⁹⁶ quanto por Fagner, como se lê na declaração fervorosa deste a seguir.

Sem essa de Pessoal do Ceará. Na realidade esse grupo nem existia. Foi criado no Rio por um produtor que não teve o menor escrúpulo em reunir Belchior, Rodger e Teti, e inventar a história do grupo. A mentira colou tão bem que a Abril Cultural gravou um disco só com o Pessoal do Ceará. Fizeram o disco e eu me recusei a participar... (FAGNER em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, 21 mai. 1979)¹⁹⁷

No entanto, Ednardo, o terceiro membro do “grupo” dos cearenses mais conhecido nacionalmente – o único dos três que participou do LP ao qual Fagner se refere na declaração acima, coloca um outro elemento na balança e sustenta a ideia de grupo na produção musical do Estado. No livro *Massafeira 30 anos - som, imagem, movimento, gente*, de 2010, Ednardo reúne um conjunto de textos que perfilham esse caráter de grupo na música cearense. Curiosamente, é impressa na própria publicação uma entrevista de Fagner que ataca justamente essa posição do autor de “Pavão misterioso”. Quanto a Belchior, não há nenhum

¹⁹⁶ Ver entrevista ao Programa *Nomes do Nordeste*, em 28 de agosto de 2007.

¹⁹⁷ No Programa *Ensaio* (18 de fevereiro de 2001), da TV Cultura, Fagner vinte anos depois continua afirmando o caráter individual da produção dos compositores cearenses.

depoimento seu publicado, talvez porque o livro tenha sido preparado justamente na época em que Belchior ausentou-se do convívio do público. O mesmo acontece no documentário *Massafeira 30 anos*, que traz os depoimentos de Ednardo, junto a outros membros da “música cearense”, como Rodger Rogério, Teti e Augusto Pontes, dessa vez sem a presença também de Fagner.

Mais recentemente, sobre essa movimentação individual, a dos outros artistas e a dele, Belchior contraditoriamente (?) coloca outro foco na questão, diferente daquele que foi dado na entrevista acima:

Não acho que, em nenhum momento, [no Ceará] houve um trabalho individual. O Raimundo [Fagner] por exemplo lançou praticamente todos os compositores novos do Ceará; isto comprova uma união muito forte e criativa entre as pessoas. Em nenhum momento do processo, houve uma separação entre o trabalho que ele fazia e o dos novos artistas. O Ednardo, por sua vez, lançou quantos compositores novos, sendo ele mesmo compositor? Se alguém pode ser acusado de individualista sou eu, pois sempre fiz o meu trabalho de compositor mesmo. Nunca fui intérprete de outros¹⁹⁸. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *Diário do Nordeste*, 18 ago. 2000)

Nessa ocasião, passados quatro anos do lançamento do CD *Vício elegante*, Belchior aparentemente se esquece em sua declaração do gesto retórico instituído com esse trabalho, no qual gravou músicas de diversos compositores, dentre eles Caetano Veloso, Chico Buarque, Roberto e Erasmo Carlos, Zé Ramalho, Adriana Calcanhoto, Djavan, Marina Lima e Antonio Cícero¹⁹⁹. Porém, se lermos atentamente a declaração de Belchior, veremos que ele continua afirmando o seu posicionamento individual na música, ao mesmo tempo em que testemunha um esforço coletivo de Fagner e de Ednardo. Assim, quando afirma nunca ter interpretado músicas de outros cancionistas, ele se refere aqui exclusivamente à comunidade discursiva que compõe o Estado do Ceará.

Apesar dessa independência de Belchior demonstrada no início de sua produção musical, com relação à sua própria “natalidade” e aos outros companheiros de região, o grupo de cearenses que entrou na carreira de música na grande mídia nacional era visto por muitos outros artistas como um grupo uno com atitude exemplar, como expressa a declaração do maestro Wagner Tiso, ao se referir às suas atividades individuais (particularmente à esperada gravação de um disco individual), paralelas às dos outros artistas do grupo mineiro que ficou

¹⁹⁸ A seguinte declaração de Rita Lee sobre os cancionistas da Bahia ilustra bem como o posicionamento de Belchior contrapõe-se ao deles: “Os baianos são muito unidos, um canta as canções do outro, são o povo mais unido do Brasil (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 44).

¹⁹⁹ Bem antes, no LP *Paraíso* de 1982, Belchior já havia gravado canções de outros compositores, como “Ela” (Sérgio Kafka e Cesar de Merces) e “Rima da prosa” (Ednardo Nunes), dentre outras.

conhecido como Clube da Esquina: “Eu mesmo sou muito culpado por isso, mas sabe como é, é a cabreirice mineira. Nós somos assim, meio arredios, enrustidos. A gente devia ter feito como os cearenses, como Fagner, aprontando o maior rebuliço, um puxando o outro. Mas somos cabreiros mesmo” (In: BAHIANA, 1980, p. 122), afirmou o artista em outubro de 1977. É preciso que se diga que no momento de instituição nacional da produção mineira, o integrante mais conhecido hoje do Clube da Esquina, Milton Nascimento, contrapunha-se a essa ideia de grupo, como ele próprio conta: “falava-se do grupo baiano, do grupo não sei de onde – alguém resolveu que a gente era o grupo mineiro. Eu não gostava desse negócio de grupo e, além do mais, não éramos todos mineiros, mas de qualquer maneira aquilo tudo acabou virando um movimento” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 211). E Milton encerra como uma frase que poderia em outro contexto ter saído da boca de Belchior: “Teve uma época em que havia a Tropicália e o Clube da Esquina, mas falávamos mais ou menos as mesmas coisas” (*op. cit.*).

A despeito de atualmente e na maior parte de sua produção, a posição de Belchior enfatizar mais um trabalho individual do que um ligado à ideia de grupo, no momento da chegada dos cearenses ao eixo Rio-São Paulo, havia sem dúvida essa ambição de formar um grupo dos artistas do Ceará, o que se comprova em diversas reportagens do início da década de 70 em grandes meios nacionais como a Revista *Veja* e o Jornal *Folha de S.Paulo*. Para citar apenas duas delas, vejamos a matéria publicada na *Veja* nos primeiros meses de 1971, cuja seção de título “O bloco do Ceará” destaca que a intenção do grupo era “adquirir na música popular brasileira um prestígio tão grande quanto o grupo baiano”. Mas a declaração de Belchior na ocasião, já anunciando a contestação às ideias dos baianos que exploraria nos anos seguintes, demonstra bem essa instabilidade do sujeito Belchior que já oscila entre um projeto individual e um coletivo:

Eu não sei bem o que a gente quer, mas sei o que não quer. A nossa intenção não é folclórica. Não estamos na do protesto, como esteve o Gilberto Gil, nem na da poesia absoluta, como Caetano Veloso, mas na apresentação geográfica do nosso enfoque. Enfim, estamos em outra empostação. (Revista *Veja*, 18 ago. 1971, p. 82)

Outra matéria publicada na *Folha de S.Paulo*, com o prosaico título “E os cearenses tornaram-se moda em 76”, já indica essa recusa posterior de alguns dos artistas cearenses da ideia de movimento coletivo. Fagner afirma que começou com o “Pessoal do Ceará”, mas depois esses artistas seguiram caminhos singulares “porque o trabalho de cada um é

completamente diferente do [trabalho] dos outros” (FAGNER em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 31 de julho de 1976).

Seguindo um caminho paralelo ao do investimento na carreira individual, Belchior, assim como Caetano Veloso, também participou de trabalhos coletivos como *shows* e discos com os outros artistas do Ceará de sua geração, o que se constitui um indício forte de agrupamento. Quase trinta anos depois do disco *Tropicália ou panis et circencis* e quatro anos após o reencontro de Caetano e Gil no *Tropicália 2*, é dado o início de um movimento tardio na música cearense: o *primeiro encontro* exclusivo entre seus maiores nomes, quais sejam, Fagner, Ednardo e Belchior. Em 29 de novembro de 1997, os três artistas encontram-se pela primeira vez, durante *show* natalino em Fortaleza, realizado na principal praça da cidade, a Praça do Ferreira. Um dos momentos mais marcantes da apresentação foi a interpretação da composição “Terral”²⁰⁰ de Ednardo, considerada por suas características textuais uma espécie de hino dos cidadãos de Fortaleza e uma canção emblemática da música cearense. (Para dar conta da especificidade desse tipo de canção, adotarei na tese o conceito de *canção-ícone* do discurso verbomusical). A mesma canção havia sido cantada três anos antes com um coro de milhares de cearenses no Programa *Som Brasil* da Rede Globo, gravado em Fortaleza, sem Fagner, e com Amelinha acompanhando os compositores Ednardo e Belchior.

Na ocasião do show intitulado *Festa da Luz*, Ednardo contou à Imprensa que a proposta de se apresentarem em conjunto teria nascido em 1982, ano em que diversos artistas cearenses organizaram um espetáculo coletivo na Casa do Ceará em Brasília, e Fagner afirmou que a apresentação “era somente o começo desse “bate-bola”, que resultaria em outras produções mais audaciosas, dentre elas a gravação de um disco e a realização de uma turnê pelo País (Entrevista à jornalista Cristiane Viana no Jornal *O Povo*, de 27 de novembro de 1997). Apesar da expectativa, dezesseis anos depois, o *Grande Encontro*²⁰¹ dos três compositores do Ceará com maior projeção nacional ainda não foi realizado, para além do *show* na praça pública. O auditório particular de cada um deles aguarda ansioso a prometida turnê e a gravação do disco reunindo as canções de Belchior, Ednardo e Fagner.

²⁰⁰ Eu venho das dunas brancas / Onde eu queria ficar / Deitando os olhos cansados / Por onde a vida alcançar / Meu céu é pleno de paz / Sem chaminés ou fumaça / No peito enganos mil / Na Terra é pleno abril / Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia / Eu sou da América, sul da América, South America / Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará / Aldeia, Aldeota, estou batendo na porta prá lhe aperriá / Prá lhe aperriá, prá lhe aperriá / Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará / A Praia do Futuro, o farol velho e o novo são os olhos do mar / São os olhos do mar, são os olhos do mar / O velho que apagado, o novo que espantado, vento a vida espalhou / Luzindo na madrugada, abraços corpos suados na praia fazendo de amor

²⁰¹ O *Grande Encontro* é originalmente um projeto discográfico que reuniu em *shows* ao vivo como nomes principais Zé Ramalho, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo, além de diversos convidados. Belchior participou da 3ª edição do Grande Encontro em 2000, gravando com Zé Ramalho a sua “Garoto de aluguel”, já gravada pelo cearense em *Vício elegante* de 1996.

Imagem 6 - Anúncio do *Show pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita* no dia 17 de agosto de 1979, com a participação de Fagner, Belchior e Ednardo

Show

JOÃO BOSCO - O cantor e compositor apresenta-se às 21 horas no show de lançamento de seu último disco, onde mostra e fala de seu trabalho realizado em conjunto com Aldir Blanc e Paulo Emílio. Somente hoje às 21 horas na Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo no Largo São Francisco, 19. Preço único Cr\$ 50,00.

SHOW DA ANISTIA - Música Popular Brasileira com Elis Regina, Fagner, Belchior, Os Novos Baianos, Sá e Guarabira, Jorge Mautner, Ednardo e outros. A renda será revertida para o Comitê Brasileiro da Anistia. Somente hoje às 20 horas no Ginásio da Sociedade Corinthias, rua São Jorge, 777. Ingressos à venda na Casa do Espectador, tel. 32-0263. Preço único Cr\$ 100,00.

Fonte: Reprodução do site do Jornal *O Estado de S.Paulo*, 17 de agosto de 1979

Vimos nesses dois subcapítulos que Caetano Veloso e Belchior têm posições diferentes quanto aos seus pertencimentos identitários geográficos; porém, ambos, por mais que, enquanto cancionistas, neguem ou reforcem essa raiz nordestina comum, não podem renunciar à parte que cabe a cada um nesse latifúndio, pois os dois têm fatalmente a mesma origem. Essa constatação é exatamente a questão tratada no texto de Kubrusly intitulado “A família transnordestina”, publicado na *Folha de S.Paulo* em 1978. O jornalista coloca alguns nomes de artistas nordestinos na perspectiva de uma *árvore genealógica da produção musical do Nordeste* e defende a tese de que os artistas mais novos chegados ao Sudeste, dentre eles Fagner, Ednardo e Belchior, seriam filhos de Caetano e Gil, netos de João Gilberto e bisnetos de Gonzaga e Caymmi, como mostra visualmente a imagem que ilustrou a reportagem, a qual reproduzo abaixo.

Imagem 7 - Desenho ilustrativo à matéria “A família transnordestina”

Fonte: Reprodução do site da *Folha de S.Paulo*, 02 de julho de 1978

Com base na reflexão de Kubrusly, poderia também dizer que se irremediavelmente Belchior e Caetano são filhos do Nordeste, cada um dos artistas confrontou à sua maneira os valores do próprio pai. Se para Belchior, “a voz nordestina é composta de dolência e grito”²⁰², qual será a voz do Nordeste na perspectiva de Caetano? Para responder a essa questão, seria necessária outra tese.

Passarei agora à parte conclusiva deste capítulo. Como resultado das análises feitas nesta investigação, vê-se em resumo que a biografia de Belchior e a de Caetano Veloso têm alguns pontos comuns, dentre os quais posso citar:

a) Os dois nasceram e passaram suas infâncias em duas cidades do interior do Nordeste, Sobral e Santo Amaro da Purificação, respectivamente;

²⁰² Jornal *O Estado de S.Paulo*, de 18 de novembro de 1999.

b) Os dois se mudaram na adolescência para a capital dos seus Estados, Fortaleza e Salvador, respectivamente, com o objetivo principal de seguir os estudos;

c) Os dois tiveram baseados na vivência nessas duas capitais o ponto de partida para as suas produções musicais; foi aí que se deu a gênese efetiva das produções dos compositores Belchior e Veloso;

d) Os dois realizaram em Fortaleza e em Salvador os primeiros contatos com os cancionistas que fariam parte das suas comunidades discursivas mais próximas, ou seja, Ednardo e Fagner, no caso de Belchior; Gilberto Gil e Gal Costa, no caso de Veloso;

e) Os dois iniciaram suas atividades nas capitais de seus Estados, mas tiveram de migrar para o centro do País, Rio de Janeiro e São Paulo, pela necessidade de difusão das obras;

f) Os dois recusam o estereótipo de “regional”.

No entanto, o que se constata segundo minha avaliação é que a partir dessa biografia mais ou menos comum, os dois compositores seguem trajetórias artísticas bastante singulares no campo da música brasileira, considerando tanto as práticas individuais, quanto as relações mantidas com os outros sujeitos do campo, o que engloba outros cancionistas, os comentadores de suas obras e o público.

Vimos que os cancionistas Belchior e Caetano Veloso têm atitudes diferentes com relação ao próprio Estado natal e aos seus companheiros de região. Enquanto Belchior se posiciona como *do interior e da América Latina*, Caetano assume sua posição como *da Bahia e do estrangeiro*. Se o primeiro afirma o seu posicionamento individual com base na distinção entre o seu trabalho e o dos outros membros do intitulado “Pessoal do Ceará”, o segundo consolida a sua identidade fundamentado na filiação ao movimento musical baiano, cuja representatividade ficou mais explícita com o Tropicalismo. Dessa relação polêmica entre a produção musical baiana e a produção musical cearense, pode-se por fim chegar a duas hipóteses:

a) Se o Tropicalismo ou a inserção dos baianos na música brasileira é considerado um movimento ou momento de deglutição, entende-se que o Pessoal do Ceará não quis aceitar passivamente comer o resto de comida ruminada da cultura mundial;

b) Se o Tropicalismo “nasceu como um *movimento [de grupo]* para acabar com todos os movimentos” (VELOSO, 1997, p. 491, com destaques de minha responsabilidade), o aparecimento de Belchior exerce a função de uma *movimentação individual* que mostra não

querer participar de nenhum movimento de grupo e questiona com realce um movimento de grupo específico e seus integrantes, qual seja, o dos baianos.

Ao longo da análise, espero assim poder demonstrar essa segunda conjectura. A partir do próximo capítulo, analisarei mais detidamente o discurso do artista cearense Belchior, considerado o mais popular compositor da chamada “nova geração de briga da MPB”²⁰³. Se, segundo Caetano Veloso (1977, p. 88), “o Tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor”, e em contestação Belchior declarou que “um trabalho novo só aparece através da agressividade” e que acha importante que seu “trabalho cause polêmica” (BELCHIOR em entrevista a ATHAYDE, 1976, p. 11), nesta tese investiga-se, portanto, múltiplos sentidos possíveis dessa polemicidade na obra do artista cearense.

2 Belchior e Caetano Veloso: contradiscurso e discurso dominante

Ao falar da tensa relação entre contradiscurso e discurso dominante, estou considerando como *dominante um tipo de configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que impõem as regras do campo*. Para citar um exemplo no contexto da tese, pode-se pensar no discurso relativo à ideia da *linha evolutiva da música brasileira*. Essa visão foi inicialmente lançada por Caetano Veloso em 1966 durante a realização de uma mesa-redonda promovida pela Revista *Civilização brasileira*, cujo objetivo era discutir o futuro da música no País, com a coordenação do músico Airton Lima Barbosa, da qual participaram os seguintes debatedores: Flávio Macedo Soares (crítico), Nelson Lins e Barros (crítico), José Carlos Capinan (poeta), Gustavo Dahal (cineasta), Nara Leão (cantora), Ferreira Gullar (poeta) e Caetano Veloso, assumindo o papel de compositor. Na ocasião, Caetano procurou dialogar com as ideias de Tinhorão divulgadas no livro *Música popular: um tema em debate*. O texto da revista (*Civilização brasileira* nº 7, de maio de 1966) com o título “Que caminho seguir na música popular brasileira” trazia a seguinte declaração de Caetano: “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” (p. 378). Segundo está declarado inclusive no *site* de Veloso, o depoimento de Caetano, que afirma a necessidade de uma retomada da linha evolutiva da música popular brasileira com base nas lições mais

²⁰³ Revista *Pop*, de julho de 1976.

fundamentais da Bossa Nova, é hoje considerado como “uma das primeiras manifestações teóricas do artista-crítico, pensador da arte, Caetano Veloso”.

A reflexão de Caetano pode ser vista como associada a um discurso dominante, pois hoje no contexto brasileiro e inclusive internacional é amplamente “aceita” pelos agentes do campo verbomusical, quais sejam, jornalistas, críticos, outros músicos, acadêmicos etc. O próprio Belchior, por exemplo, ao falar do CD *Auto-retrato*, incorpora em seu discurso a expressão cristalizada por Caetano Veloso, quando em 1999 afirma que “há no seu trabalho *uma linha evolutiva* muito espontânea e sem *gap*, sem separação do que vinha sendo feito” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Estado de S.Paulo*, de 18 de novembro de 1999, com destaque de minha responsabilidade). O mesmo faz Ednardo ao dizer em 2001, depois de passar onze anos sem lançar um disco, que não foge à sina de ser filho dos tropicalistas. “Fomos à célula que deu prosseguimento à *evolução*” (EDNARDO em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, em 03 de abril de 2001, com destaque de minha responsabilidade), assegurou o cantor.

Já como *contradiscurso*, considero *um tipo de configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que contestam as regras do campo, anteriormente estabelecidas por um discurso dominante*. Para situar o surgimento do contradiscurso de Belchior, vejamos primeiramente como se consolida a imagem pública de Belchior no cenário da música brasileira. No trabalho de dissertação (CARLOS, 2007a, p. 89-97), descrevi detalhadamente qual o tipo de imagem pública de Belchior construída pela imprensa, especificamente os jornais, bem como pelos livros e enciclopédias de música popular brasileira. A seguir, faço um resumo comentando somente os resultados encontrados na análise dos livros²⁰⁴. Das diversas obras pesquisadas que têm como temática a música brasileira, cito especialmente quatro: a *Enciclopédia da música brasileira (popular)* (MELLO, 2000), o *Guia de MPB em CD* (MIGUEL, 2000), o livro *A canção no tempo* (SEVERIANO; MELLO, 2002) e a obra *Como dois e dois são cinco* (SANCHES, 2004) instituem as seguintes imagens:

a) Não apresentam Belchior em verbete. O artista é mencionando de modo geral nos verbetes dedicados a Fagner (ao lado dos compositores Ednardo, Rodger Rogério e Ricardo Bezerra) e à cantora Elis Regina: *Enciclopédia da música brasileira (popular)* e *Guia de MPB em CD*;

²⁰⁴ A imagem de Belchior construída pela imprensa, que coincide com a reproduzida pelas enciclopédias, aparece em muitos outros momentos desta tese, desde o capítulo 1.

b) Belchior é destacado junto com Fagner como um dos dois mais importantes do grupo de artistas cearenses que foi para o eixo Rio-São Paulo na década de 70: *A canção no tempo*;

c) Belchior é referido como um dos compositores projetados por Elis Regina, junto a Renato Teixeira, Milton Nascimento e Ivan Lins: *A canção no tempo*;

d) Uma sessão inteira é dedicada ao comentário da produção musical de Belchior desde o início da carreira até a gravação de seu último CD inteiramente autoral, o *Baihuno* (1993): *Como dois e dois são cinco*. No capítulo intitulado “Pausa: Belchior – Não quero lhe falar meu grande amor...” (p. 231-243), Sanches comenta a obra de Belchior de maneira excessivamente irônica. Referências ao artista aparecem também nos capítulos dedicados a Raul Seixas (“Pausa: Raul Seixas – Faz o que tu queres pois é tudo da lei”, p. 189 e 190) e Tim Maia (“Pausa: Tim Maia – Universo em desencanto”, p. 216); nos capítulos “1975 – Carnavalito além do horizonte ou eu tenho um ódio guardado” (p. 220 e 221) e “1976 – Queria falar de alegria ao invés de tristeza, não sou capaz... vivo condenado a fazer o que não quero... preciso urgentemente de um psicanalista... (ou as borboletas do que fui)” (p. 226, 228-230).

As reflexões abaixo, que se baseiam no olhar do pesquisador Charles Perrone sobre a música brasileira refletem e ampliam os mesmos resultados encontrados na dissertação. Agora na tese, ao contrário do que foi feito na dissertação, a imagem pública de Belchior está sendo associada por mim diretamente a de outros cancionistas brasileiros e não cearenses – diferentemente do que se pode encontrar na grande maioria das publicações, as quais abordam a presença de Belchior na música especialmente em relação aos artistas cearenses, segundo ficou explícito nos itens “a” e “b” acima –, principalmente Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, como apresento a seguir.

No capítulo intitulado “The orphic imperative: lyric, lyrics and the poetry of song”, do livro *Seven faces: brazilian poetry since modernism*²⁰⁵, o pesquisador Charles Perrone, considerado por muitos o mais importante brasilianista da atualidade – cujos trabalhos objetivam, segundo vimos acima no capítulo de *considerações sobre o discurso verbomusical*, estabelecer convergências entre a poesia e a música brasileira com raízes no modernismo –, investiga o componente poético da canção brasileira, partindo da análise da tradição de poetização da música lusitana. Apesar de Perrone analisar poeticamente a música popular, ele distingue no subcapítulo “Ars lyrica: lyrics (song text) as lyric (poetry)” compositores como

²⁰⁵ Título inspirado no “Poema de sete faces”, em inglês “Seven-sided poem”, de Carlos Drummond de Andrade.

Chico Buarque e Caetano Veloso, bem como seus sucessores (entre os quais Zé Ramalho, Arnaldo Antunes), de outros cancionistas de modo geral. Esses últimos podem ser associados à especificação “lyrics (song text)”; já aqueles podem ser relacionados à “lyric (poetry)”, não significando que não participem do grupo “lyrics (song text)”. O cancionista Belchior está, assim, de acordo com Perrone, inserido no grupo “lyric (poetry)”, compondo a geração chamada pelo teórico de “A generation of poet-composers”. Entretanto, mesmo com a inclusão do compositor cearense no grupo composto por Chico, Gil e Caetano, a própria análise feita por Perrone da obra dos cancionistas brasileiros também sinaliza a “arquitetura musical” (ou “arquitetura do discurso musical”) – conceito utilizado na tese de modo específico para explicitar os *lugares discursivos de um sujeito dentro de um campo* – do campo discursivo, o que torna compreensivo o movimento contradiscursivo por parte de Belchior.

No livro anterior, *Masters of contemporary brazilian song*, Perrone comenta o trabalho de diversos “mestres da canção brasileira contemporânea”, mas elege seis deles para analisar mais detidamente, conforme mostra a organização dos capítulos descrita pelo autor e reproduzida a seguir:

The chapters that follow explore form and content, music and lyrics, performance and reception, and social issues and art in contemporary Brazilian song. The lyricism of the *modinha*, the contagious rhythms of the samba, the finesse of Bossa Nova, the distinct traditions of regions, the electricity of the rock music, and original sonority are all present in the works of Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, and João Bosco and Aldir Blanc. Examining their repertoires reveals the individuality and collective appeal of these artists, the particular ways in which each draws and builds on tradition and develops a distinctive music personality.²⁰⁶ (PERRONE, 1989, p. xxxiv)

1. Chico Buarque: A unanimous construction
2. Other words and other worlds of Caetano Veloso
3. Gilberto Gil: Guidance and afro-brazilliance
4. Milton Nascimento: Sallies and banners
5. João Bosco and Aldir Blanc: The drunkard and the tightrope walker²⁰⁷
(*op. cit.*)

²⁰⁶ “Os capítulos que se seguem exploram a forma, o conteúdo, a música e a letra, a performance e a recepção, além das questões sociais da canção contemporânea brasileira. O lirismo da *modinha*, os ritmos contagiantes do samba, a delicadeza da Bossa Nova, as diferentes tradições regionais, a eletricidade do roque e a sonoridade original presentes nas obras de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e João Bosco e Aldir Blanc. O exame dos seus repertórios revela a individualidade e o apelo coletivo desses artistas, particularmente no modo como cada um esboça e constrói sobre a tradição, desenvolvendo uma personalidade musical distinta”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

²⁰⁷ “1. Chico Buarque: A construção unânime; 2. Outras palavras e outros mundos de Caetano Veloso; 3. Gilberto Gil: Orientação e afro-brasilidade; 4. Milton Nascimento: Saídas e bandeiras; 5. João Bosco e Aldir Blanc: O bêbado e a equilibrista”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

A cada um desses compositores presentes no sumário acima, à exceção dos dois últimos, que são analisados em parceria, Perrone dedica quatro dezenas de páginas, enquanto outros aparecem transversalmente comentados ou apenas citados. Ilustram o último caso o nome de Fagner, que no capítulo de introdução (“Brazilian popular music, MPB, and Song literature”) está citado ao lado de Dominginhos, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho, como “northeasterners who achieved recognition around Brazil”²⁰⁸ durante a década de 70²⁰⁹ (PERRONE, *op. cit.*, p. xxxiii). De acordo com o pesquisador, “many young composers and performers explored and expanded upon the vast system of traditional music of their region, especially the heritage of backland minstrels, known and respected for the lyrical and topical verse they improvise to the sound of *viola*”²¹⁰ (*op. cit.*). No entanto, apesar da profunda análise feita por Perrone, o que se verifica neste caso é mais uma vez a associação desses cancionistas a uma música de base regional (como ficou explícito ainda no capítulo 1) e que se contrapõe muitas vezes a um projeto nacional de arte. Sabe-se que como

meio e mensagem do Brasil, pela tessitura densa de suas ramificações e pela sua penetração social, a canção popular soletra em seu próprio corpo as linhas da cultura, numa rede complexa que envolve a tradição rural e a vanguarda, o erudito e o popular, o nacional e o estrangeiro, o artesanato e a indústria. (WISNIK, 2002, in: BOSI, 2002, p. 123)²¹¹

À reflexão de Wisnik (cf. a obra em parceria com SQUEFF, de 1982), posso incluir, portanto, a relação entre o nacional e o regional tratada aqui.

Perrone, assim, reverbera o mesmo discurso da grande maioria dos comentadores brasileiros (e por isso dominante) de canção popular, que de um lado posiciona *cancionistas nacionais* (Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Roberto Carlos) e de outro coloca *compositores regionais* (Belchior, Fagner, Ednardo, Amelinha, Alceu Valença, Geraldo Azevedo), apesar de estes não tematizarem necessariamente temas regionais em suas canções, como acontece por exemplo com o gênero “música sertaneja de raiz”. No trecho seguinte, essa divisão fica clara, pois quando Perrone cita como artistas que “produziram textos trabalhados sobre questões comportamentais, éticas, espirituais, estéticas, políticas e socioculturais” os compositores Chico Buarque, Aldir Blanc, Gilberto Gil, Caetano Veloso,

²⁰⁸ “nordestinos que obtiveram reconhecimento em todo o Brasil”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

²⁰⁹ No original: “During the decade of the seventies, the sound of the Northeast was increasingly prominent on a national scale” (PERRONE, 1989, p. xxxiii).

²¹⁰ “muitos jovens compositores e intérpretes exploraram e expandiram o vasto sistema da música de tradição regional, especialmente a herança dos cantadores do sertão, conhecidos e respeitados pela poesia improvisada ao som da *viola*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

²¹¹ O texto “Algumas questões de música e política no Brasil” (p. 114-123), que faz um balanço da música popular até então, foi escrito por José Miguel Wisnik em 1987.

Tom Zé, Walter Franco, Arrigo Barnabé, Belchior e Marcus Vinícius –, alguns dos quais se valeram da metáfora e alegoria para “resistir ao silêncio imposto” pela ditadura militar –, somente os dois últimos são distinguidos pela região de origem e posicionados pelo autor como “nordestinos”, como está grifado no trecho abaixo:

The specter of censorship led to frequent use of metaphor and allegory in lyrics as means of resisting imposed silence. Chico Buarque and Aldir Blanc most effectively voiced political and sociocultural issues. Lyricists and songwriters also produced crafted texts that elaborated on behavioral, ethical, spiritual, and aesthetic questions. In addition to Gil and Veloso, such songwriters as the tropicalist Tom Zé, *Northeasterners* Belchior and Marcus Vinícius, rock artist Walter Franco, and, in the eighties, the unique twelve-tone composer Arrigo Barnabé experimented with the structures of sound and poetry, which led to the recognition of an avant-garde trend within popular music.²¹² (PERRONE, *op. cit.*, p. xxxiv, com destaques de minha responsabilidade)

O mesmo movimento acontece no livro que analisa as “faces da poesia brasileira” desde o modernismo, mencionado acima, no qual Perrone novamente destaca a origem do compositor Belchior, de acordo com o que indico em itálico: “*Early in his career, performing songwriter Belchior (b. 1946), from the Northeastern state of Ceará, consciously chose the musical vehicle to make his poetry known*”²¹³ (PERRONE, 1996, p. 110 e 111).

Vistos alguns exemplos de manifestação concreta da divisão nacional/regional no campo da música brasileira, parece-me patente que a classificação “regional” nesse caso é muito mais utilizada por causa de uma eleição feita pela mídia “nacional” e pelos comentadores “nacionais” da obra desses compositores, que de modo nenhum se referem às produções dos *igualmente nordestinos* Gilberto Gil e Caetano Veloso como sendo regionais, e muito menos às de Chico Buarque e Roberto Carlos, apesar de toda e qualquer produção artística ser gestada evidentemente e estar inscrita a partir de uma região geográfica de qualquer país, mesmo que a topografia não apareça na superfície da obra. Sobre essa dicotomia entre música nacional e regional, é preciso dizer que Perrone em *Masters of contemporary brazilian song* também aborda o caráter regional presente na Bossa Nova,

²¹² “O fantasma da censura levou ao uso frequente de metáforas e alegorias nas letras como meio de resistir ao silêncio imposto. Chico Buarque e Aldir Blanc deram voz mais efetiva às questões políticas e socioculturais. Letristas e compositores também produziram textos que tratavam de questões estéticas, éticas, espirituais e comportamentais. Além, de Gil e Veloso, alguns compositores, como o tropicalista Tom Zé, *os nordestinos* Belchior e Marcus Vinicius, o roqueiro Walter Franco e, nos anos 1980, o compositor dodecafônico Arrigo Barnabé experimentaram com as estruturas do som e da poesia, o que levou ao reconhecimento de uma tendência de vanguarda dentro da música popular”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

²¹³ “*Desde cedo, o compositor e intérprete Belchior (nascido em 1946), do estado nordestino do Ceará, escolheu conscientemente a música para veicular e difundir sua poesia*”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

manifestado em Vinicius de Moraes e em Gilberto Gil, por exemplo, o que torna sem dúvida nenhuma mais complexo o olhar sobre essas obras.

Continuando a leitura do livro sobre os “mestres da canção brasileira”, que avalia a produção musical entre os anos de 1965 até 1985, no fechamento da sua obra Perrone expõe outra dicotomia estereotipada da produção musical brasileira: aquela instaurada entre os *grandes compositores e outros cancionistas com uma obra de menor vultosidade*, como se verifica no trecho que abre o capítulo final, intitulado “MPB: muse, protest, and beat”:

The remarkable fertility and expressivity of recent Brazilian song are fully appreciated in the compositions of six major figures – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, and the team of João Bosco and Aldir Blanc – who represent a current known since the late 1960s as MPB. Their repertoires reflect wider trends and, in general and specific terms, contain the most creative, socially incisive and historically revealing moments of MPB. This focus has not left room for in-depth looks at other performing songwriters – Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Jorge Ben, Edu Lobo, Ivan Lins, Luiz Gonzaga, Jr., Belchior, Moraes Moreira, Djavan, Alceu Valença – whose styles, sound, and musical poetry are notable from a series of vantage points. Their contributions amplify and diversify MPB’s sonorous, lyrical, and performative achievements.²¹⁴ (PERRONE, 1989, p. 201, com destaques de minha responsabilidade)

Essa mesma dicotomia aparece um ano antes, em 1988, em outro livro de Charles Perrone, o *Letras e letras da música popular brasileira*, já abordado no subcapítulo de *considerações sobre o discurso verbomusical*. Na obra, se, por um lado, Perrone dedica quatro capítulos a Chico Buarque e a Caetano Veloso, dois para cada um, quais sejam,

Capítulo 3: Chico Buarque: banda música e poesia

Capítulo 4: Caetano Veloso e a Tropicália

Capítulo 5: Chico Buarque: intertextualidade dramática e dramaticidade intertextual

Capítulo 6: Outros mundos e outras palavras de Caetano Veloso ,

por outro lado, outros compositores, como Tom Zé, Walter Franco, Zé Ramalho, Belchior e até Gilberto Gil, aparecem todos analisados em um único capítulo, intitulado “Autores e

²¹⁴ “A notável fertilidade e expressividade da recente canção brasileira é amplamente apreciada nas composições de *seis grandes figuras* – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e a dupla João Bosco e Aldir Blanc – que representam uma corrente conhecida desde o final dos anos 1960 como MPB. Seus repertórios refletem *tendências mais amplas* e, em termos gerais e específicos, *contêm os momentos mais criativos, socialmente incisivos e historicamente reveladores da MPB*. Aqui não demos uma atenção mais aprofundada em outros compositores-intérpretes – Geraldo Vandré, Paulinho da Viola, Jorge Bem, Edu Lobo, Ivan Lins, Luiz Gonzaga Jr., Belchior, Moraes Moreira, Djavan, Alceu Valença – cujos estilos, sonoridades e poesia musical são notáveis de várias perspectivas. Suas contribuições ampliam e diversificam as conquistas sonoras, líricas e performáticas da MPB”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

experiências músico-poéticas dos anos 70” (capítulo 7). A própria quarta capa do livro mostra visualmente esta disparidade, como reproduzo abaixo:

Imagem 8 - Quarta capa do livro *Letras e letras da música popular brasileira* (1988)

Fonte: Fotografia do livro feita pela pesquisadora

A disposição do nome dos artistas dentro desse quadro já deixa clara a “arquitetura musical” a ser explorada pelo pesquisador. Aparecem acima primeiramente os nomes de Chico Buarque e Caetano Veloso, que também são destacados graficamente por uma fonte maior; logo depois, em uma mesma linha, surgem os nomes de Gilberto Gil, Torquato Neto e

Capinan, artistas que, dentro da sequência que o quadro materializa, unem-se aos de cima para a construção de uma produção musical de vanguarda. Logo a seguir, surge o nome não de um artista, mas de um movimento musical, o Tropicalismo, que, pela centralidade no retângulo e destaques da fonte, é lido como um divisor de águas entre os artistas que estão acima no retângulo e aqueles que vêm a seguir. Logo abaixo do nome do movimento, há duas outras linhas com os nomes de Belchior, Walter Franco e Jorge Mautner, na primeira; e de Fernando Brant e Zé Ramalho, finalizando com a expressão “e outros!!!”, na última linha. Observo ainda que os nomes dos últimos cancionistas citados estão grafados com um mesmo tamanho de fonte, mas em dimensão menor dos que os nomes que estão acima do “Tropicalismo”, no quadro. Da leitura verbo-visual do esquema apresentado no livro, depreende-se a ideia geral de que Caetano e Chico ocupam um lugar privilegiado no campo discursivo verbomusical e que estão “acima” de outros compositores, como Belchior e Zé Ramalho. Por outro lado, Gil é colocado como adjuvante de Caetano, mas abaixo deste, na gênese do movimento tropicalista, que exerce forte papel na música do Brasil e serve de referência para compositores que vêm depois de sua eclosão, como Belchior, Walter Franco, Fernando Brant e “outros”, segundo expõe o quadro.

Um mapeamento do campo da música brasileira a partir da leitura dos livros do pesquisador Charles Perrone não deixa, portanto, nenhuma dúvida de quem são os compositores a ocupar um espaço canônico na produção musical do País; Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil certamente têm seu lugar garantido nessa posição de prestígio. Situação discursiva que começou a ser gestada nos primeiros anos da década de 60 e se mantém até hoje. Já em 1979, José Miguel Wisnik dizia que “os maiores nomes da música popular brasileira nos anos 70, aqueles consagrados, vieram da década anterior” (1979-1980, p. 18).

O pesquisador Paulo César de Araújo também faz uma reflexão sobre o caráter dominante dessas produções na música brasileira. Em seu livro *Eu não sou cachorro, não* de 2002, o estudioso investiga a chamada música popular “cafona”, analisando duas vertentes da música brasileira, a da *tradição* e da *modernidade*, e constata que os cancionistas enfatizados por ele não constam da “memória” musical brasileira formatada pelos críticos, pesquisadores, historiadores e musicólogos. Como marcos bibliográficos de cada uma dessas vertentes, Araújo classifica duas obras: do lado da “tradição” estaria o livro publicado em 1966, *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão; e representando a “modernidade”, o livro de Augusto de Campos, *Balanço da bossa*, lançado em março de 1968. O autor chama a atenção de que geralmente essas duas vertentes interpretativas não se contrapõem, mas se

complementam; o que significa dizer que a maioria dos comentadores de música adotam as duas concepções (tradição e modernidade) e mais do que isso corroboram a definição dada por Caetano de que haveria na música uma “linha evolutiva”. Exceções a esses posicionamentos são as visões radicais de Tinhorão, que é contrário a todas as produções semelhantes à Bossa Nova; e a de Ruy Castro, do livro *Chega de saudade*, diametralmente oposta a de Tinhorão, parecendo se opor a tudo que não seja Bossa Nova.

Ao comentar algumas historiografias da música brasileira, dentre elas o livro *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras (vol. 2: 1958-1985)* de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, já abordado por mim no início deste capítulo; e *MPB - A história de um século* de Ricardo Cravo Albin, bem como livros didáticos de História, Araújo afirma que compositores como Waldick Soriano, Nelson Ned, Odair José, Benito de Paula, dentre muitos, não têm “nenhuma voz na historiografia” (p. 344). E resume:

No campo específico da música popular brasileira, estamos diante de uma produção historiográfica autoritária excludente. O que os “enquadradores” da memória da nossa música popular consideram como parte da “história” (...) é somente aquela produção musical que atingia o público de classe média e nível universitário. Aquilo que apenas as camadas mais pobres da população brasileira ouviam ou admiravam não é considerado digno de registro ou pesquisa. (ARAÚJO, 2002, p. 347)

Mas qual a reação dos cancionistas excluídos do discurso dominante? Nos depoimentos que colheu dos compositores Nelson Ned e Odair José, Araújo os analisa como atitudes ressentidas, pois os artistas dizem não se importar com a exclusão de seus nomes da apreciação por uma crítica especializada. Vejamos ainda que

o cantor Wando expressa sentimento semelhante ao comentar o fato de nomes como o seu, [o de] Luiz Ayrão e [o de] Benito de Paula não aparecerem entre os 3500 verbetes da segunda edição, revista e ampliada, da *Enciclopédia da música brasileira*, publicada em 1998. “Isto chama-se sonegação de informação. É uma coisa sacana porque se propaga a ideia de que no Brasil só existe Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso e Gilberto Gil. E aqui está um cara que já vendeu 10 milhões de discos neste País. (...). Então eu devo ter alguma importância. E estou dando o exemplo do meu trabalho porque tenho quase 400 obras gravadas, e por diversos artistas. Mas vejo que pessoas como Benito de Paula (...), não se fala dele; não se fala do Luiz Ayrão, e a história da música popular acaba ficando aleijada”. (*op. cit.*, p. 363)

O que está explícito na declaração do saudoso Wando é o fato de que a sua produção fica excluída em benefício da apreciação de outras obras musicais, e o compositor cita como

ocupando esse lugar de primazia exatamente os trabalhos de Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Essa afirmação de que os três compositores Chico, Gil e Caetano são de fato os “mais importantes cancionistas” do Brasil não é apenas difundida pelos comentadores das suas obras, mas também pelos próprios cancionistas, como se pode constatar nas atitudes dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Caetano, por exemplo, ao falar de seu trabalho na música, posiciona-se ao lado exatamente dos cancionistas Buarque e Gil (e por que não de outros?), segundo testemunha a matéria que escreveu para o Jornal *O Pasquim*, ainda no exílio, em que afirma: “Os novos Chico Buarque, os novos Gil e os novos Caetano serviram para tanta coisa...” (edição de 28 de maio a 03 de junho de 1970, in: VELOSO, 1977, p. 64). Gilberto Gil, apesar da forma autoirônica, também avalia com relação à atividade artística dos baianos, que “é moda dizer que baiano está por cima”, segundo sustenta o artista na marcha carnavalesca “Ninguém segura este país”²¹⁵ de 1971. Nos dois casos, o que está envolvido no discurso dos cantores é o uso de um argumento de *autoridade*, com o qual Caetano busca ser legitimado pelo percurso prestigioso de Buarque e Gil; e este demanda a legitimação do próprio discurso de valorização do Estado da Bahia e dos seus habitantes.

Outro fato ocorrido mais recentemente é emblemático da situação do cenário musical brasileiro dominante. Em 1999, a Revista *IstoÉ* realizou uma pesquisa com seu público leitor, cujo objetivo era a escolha do “músico brasileiro do século XX”. Em meio a 31 nomes (indicados por trinta personalidades brasileiras, críticos e músicos, entre os quais José Ramos Tinhorão, Tárík de Souza, Nelson Motta, Tom Zé, Júlio Medaglia, Zé Ramalho e Jacques Morelenbaum, e depois votados pelo público da revista), como Caetano Veloso, Tom Jobim, Pixinguinha, Ary Barroso, Noel Rosa, Villa-Lobos, Elis Regina, dentre outros, o compositor Chico Buarque foi eleito com 76,48 % dos votos, ficando Tom Jobim em segundo lugar.

A despeito do teor confiante de Caetano Veloso, do tom brincalhão da canção de Gilberto Gil e do reconhecimento inquestionável do trabalho de Chico Buarque, Belchior chega no cenário da música brasileira lançando uma contra-ordem, cujo motor principal é o confronto a essa ideia de que os três cancionistas possam ocupar “sozinhos” o lugar do discurso dominante. E nesse movimento de colocar em primeiro lugar a diferença, o que está em primeiro plano é a busca de sua identidade no campo da música brasileira já constituída

²¹⁵ É moda dizer que baiano está por cima / Que está por cima, meu bem, eu também acho / Segurando a barra dessa rima / Deve haver algum pernambucano por baixo // Um sergipano por fora / Um maranhense de lado / Um rio-grandense de toca / Um carioca pirado / Um paulista ocupado / Um mineiro calado / Um catarinense tímido / Um amazonense úmido / Cada qual no seu perfeito estado natural / Entra baiano, sai ano / Mais um carnaval / De lasciar o cano
Gravada em compacto de 1975 e reeditada no CD *Satisfação* (raras & inéditas) de 1999.

por outros movimentos e por outros cancionistas que ocupam o espaço das produções privilegiadas e reconhecidas pelo público e pela crítica de modo geral. Se essas produções são indiscutivelmente mitificadas, Belchior refuta esse argumento dizendo: “os mitos da música popular brasileira são como sacos de açúcar, sabonetes e desodorantes expostos nas prateleiras dos supermercados – objetos de consumo. Não acho que eles sejam intocáveis, indiscutíveis”. A declaração do artista cearense, publicada no Jornal *Folha de S.Paulo*, em 14 de setembro de 1973, já anuncia ao público brasileiro a linha que o compositor irá seguir daí em diante para estabelecer sua produção musical, qual seja, a do questionamento crítico à geração anterior. A outra proposta trazida por Belchior, diretamente associada à primeira, é a instituição de uma identidade “nova” a ser apresentada ao auditório. “O dever do artista é criar uma disposição para o novo no público, aproveitando sua esperança pela surpresa, depois do cansaço e do vício das velhas ideias” (*op. cit.*), enfatiza o compositor. Aliada à crítica a essas “velhas ideias”, o “novo” compositor Belchior também “acredita que tanto a obra nova como a nova cara do artista sofrem uma pressão muito grande com respeito à divulgação: as gravadoras não acreditam que o novo seja vendável. (...) Tentam desfingurar o novo, porque a geração que está aí está sentada em sua obra e em seus direitos; e o trabalho novo se põe contra, dialeticamente; o trabalho dos artistas que estão aí nós contestamos de cara, [contestamos] o estabelecido” (*op. cit.*). Lidas essas declarações do artista Belchior na sua chegada ao mercado musical, ficam algumas perguntas:

- a) Quem são os mitos da música popular brasileira referidos por Belchior?
- b) Quais são as velhas ideias desses mitos?
- c) Quem são exatamente os componentes da geração que estaria “sentada em sua obra e em seus direitos” autorais?

A continuação da entrevista à *Folha de S.Paulo*, em resposta a todas essas perguntas, revela então que os cancionistas aludidos por Belchior são de fato Caetano Veloso e Gilberto Gil, líderes do movimento tropicalista, acusados por Belchior com argumentos *ad hominem* e *ad personam* por terem se deixado transformar em “mitos”, em “deuses” de uma classe social brasileira. É o que se lê no trecho abaixo, que expõe declarações de Belchior:

Eles dizem também que assumiram sua consciência de artistas novos e de “imigrantes musicais” e *sua posição diante das gerações passadas é crítica: reconhecem o valor histórico do tropicalismo*, por exemplo, como rompimento novo contra os preconceitos do virtuosismo perfeccionista da época, em que surgiu, mas sabem também que *o movimento foi diluído pelo*

processo industrial e pela falta de uma estratégia mais lúcida pelos seus líderes que se deixaram mitificar, estratificar e se solidificar e se transformaram em deuses intocáveis da classe média. (...). (op. cit., com destaques de minha responsabilidade)

Abaixo, além de contestar novamente o lugar ocupado por Gil e Caetano à altura do ano de 1973, segundo deixa claro o comentário do jornalista acima, Belchior também faz em sua declaração uma crítica velada ao trabalho do compositor Chico Buarque, como lemos a seguir na interpretação do termo “baianada” (uma referência aos baianos) e “chicana” (em relação a Chico Buarque):

Belchior diz também que **“não será cometida nenhuma baianada, nenhuma chicana em nosso show”** e sabe que por isso a luta vai ser dura: “nós somos de uma geração esvaziada. **Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns estamos entrando no mercado para por em cheque suas proposições**, pois se o tropicalismo atacou o *bom gosto* oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido e envilecido ao longo de várias gerações. **E é contra esse velho bom gosto deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente**”. (op. cit., com destaques em negrito de minha responsabilidade)

Na finalização da entrevista, Belchior novamente critica a mitificação implementada à produção desses três artistas: Caetano, Gil e Chico.

(...). Belchior acha também que a idolatria e o mito não são necessários para que seus discos sejam vendidos e cheguem a ser consumidos por um público bom e esclarecido. “A idolatria e o mito são esvaziamentos do real, da obra e da própria pessoa do artista. O mito é ineficaz e a idolatria não é necessária para a veiculação de meu trabalho e também não estou disposto a isso”, diz o cearense. (...). (op. cit., com destaques de minha responsabilidade)

Com relação às respostas dos atacados por Belchior, chamados por ele de “velhos”, pode-se dizer que, de certa forma, a estética tropicalista, ao propor a ideia de uma síntese dialética, já se contrapõe antecipadamente ao discurso do *novo*, apresentado e defendido por Belchior. Atitude essa que permanece no discurso de Veloso mesmo depois do fim do movimento, como se constata por exemplo na ocasião do lançamento simultâneo em 1975 dos discos *Joia*²¹⁶ e *Qualquer coisa*, na qual Caetano anuncia à Imprensa e ao seu auditório que

²¹⁶ O álbum *Joia* foi retirado das lojas, alguns dias depois do lançamento, só retornando após a troca da capa e contracapa, que originalmente traziam as imagens de Caetano, sua mulher à época, Dedé, e seu filho Moreno, nus. A nova capa e contracapa mantiveram apenas o desenho dos pássaros da primeira edição. O disco voltou a ser reeditado com a forma original apenas na década de 90.

essas músicas todas revelam [uma] necessidade de encontrar uma coisa assim... fresca, sem estar carregada do que a gente sabe. Mas também não é a ideia do *novo*, do negócio colocado como *novidade*. É realmente participar de um clima livre do habitual, mas... é difícil explicar. (In: BAHIANA, 1980, p. 44, com destaques da autora)

Mesmo revelando a dificuldade de “explicar” aquele contexto de sua carreira, Veloso deixa claro que se não sabe direito *o que é* o trabalho de então, ele sabe bem *o que não é*, ou seja, não é um trabalho postulado como “novidade”. Se comparamos a enunciação desse disco, o ano de 1975, com a enunciação do primeiro disco de Belchior, 1974, pode-se pressupor que o discurso de Caetano responde, de forma velada ou nem tanto, à obstinação do compositor Belchior na sua proposta de vanguarda.

Apesar da declaração explícita de Belchior de confronto às ideias tropicalistas no início de sua carreira, é preciso que se diga que o movimento musical brasileiro da década de 70, do qual Belchior tenha sido talvez o primeiro nome, foi interpretado por alguns críticos não como a *negação* da Tropicália, mas como a *tradução* local Brasil afora desse movimento. Segundo afirma Ana Maria Bahiana (2006, p. 266), enquanto o Tropicalismo explorava o *rock*, no Nordeste essa licença era lida como a permissão para eletrificar todos os gêneros nativos, baião, coco, xaxado, maracatus e frevos. E a jornalista acredita que artistas como Fagner, Belchior, Ednardo, Amelinha, Geraldo Azevedo, Elba Ramalho, Zé Ramalho e outros são os resultados de um processo que começara com o Tropicalismo. Para Bahiana, esses artistas, por se mostrarem dispostos a refletir sobre questões como o mercado, o sucesso, a popularidade da fama e das vendagens de discos, “retomavam em certa medida as propostas da Tropicália, do contato e da indagação direta sobre a música de massa, seja bolero ou *rock’n roll*” (1979-1980, p. 35). Nesses dois casos, o comentado por mim a partir do contradiscurso de Belchior e o apresentado por Bahiana, a leitura da produção da obra de Belchior e de seu posicionamento passa portanto o artista *de oponente ao papel de continuador ou discípulo do Tropicalismo*, ideia cuja validade irei avaliar ao longo das análises das canções feitas a seguir. Nesse sentido, a argumentação de Bahiana é interessante, pois defende que é exatamente por continuar as propostas do Tropicalismo que artistas como Belchior “muitas vezes se colocavam em tensão diante desses nomes egressos dos anos 60” (*op. cit.*).

Nesse cenário de contradiscurso, seja por meio das críticas às ideias tropicalistas, ao trabalho dos baianos ou ao fato de haver ou ter de haver apenas alguns cancionistas que ocupam lugares dominantes no campo discursivo, é interessante constatar também que Belchior não se posiciona como o único a se rebelar contra o discurso dominante da música brasileira. Examinemos a seguir então outros casos.

No início da década de 80, um cancionista que se contrapõe à ideia e, sobretudo, a exigência da liderança na esfera musical brasileira é Milton Nascimento. Ao falar sobre o assunto²¹⁷, abordando inclusive a comparação operada entre a sua figura e a de Caetano Veloso, critica de certa forma, a atitude de Belchior.

Eu estou sentido isso ó... faz tempo, já. Porque o engraçado é que, *para ter uma pessoa em evidência, parece que tem de derrubar outras, só pode um de cada vez*. E eu comecei a sentir isso, muitas perguntas sobre a que meu trabalho se propunha, aonde levava, muitas solicitações para que indicasse caminhos, *muitas comparações com as coisas dos outros. Com o trabalho do Caetano, então, demais*. E eu comecei a desconfiar... (...). Por que, o que é que eu tenho? Eu tenho a minha música. E é só, é só a minha música. As coisas que eu faço são só isso, um momento meu posto em música. Custa a alguém entender isso? Por outro lado, é bonito ver as pessoas colocando as suas coisas, suas emoções, dentro da minha música. É bonito demais, quer dizer que você tocou essas pessoas. Mas isso é uma coisa... *a outra é... quererem de você uma liderança... sei lá... um posto de... estrela...* não sei. (In: BAHIANA, 1980, p. 48, com destaques de minha responsabilidade)

E falando sobre a velocidade dos acontecimentos na sua carreira, Milton retoma de modo bastante enfático e seguro a sua recusa pela ânsia da liderança instituída no mercado da música. “Eu só sei que não mudei, continuo indo sempre para onde sempre fui, fazendo a minha música. Só sei que não vou aceitar ser líder de ninguém, nem ser estrela” (*op. cit.*, p. 50), sustenta o compositor.

Essa reação à comparação com Caetano Veloso não veio apenas do lado de Milton Nascimento. João Ricardo, líder e fundador do grupo Secos & Molhados, o qual gestou à música brasileira o grande cantor Ney Matogrosso, também repele essa “herança” com a mesma ênfase de Milton:

É muito simples de se explicar isso. Todos os grupos que gravaram antes, na Continental, não tinham a menor infraestrutura, a menor visão das coisas, eram inconsequentes. Me cite um que eu falo dele, mesmo sem conhecê-lo. Inclusive eu li uma matéria no próprio *Opinião* sobre os “herdeiros de Caetano”, que deixava claríssimo para mim o seguinte: meu caro, enquanto herdeiro de Caetano, você não existe. Eu estou bem mais preocupado comigo do que com Caetano. (In: BAHIANA, 1980, p. 142)

A negação do posto de continuador dos tropicalistas por parte do músico João Ricardo revela-se igualmente pela decisão explícita de não realizar trabalhos junto a Guilherme Araújo, empresário e produtor carioca que, após dirigir em 1966 o *show Recital* de Maria Bethânia, tornou-se empresário das carreiras de Caetano, Gil e Gal Costa. A atitude de

²¹⁷ Em entrevista publicada no Jornal *O Globo*, de 26 de dezembro de 1975.

Ricardo fica explícita no depoimento: “(Mas não interessa apenas nos promovermos, sermos famosos. Somos meios e não fins). (...)... daí nosso desinteresse total em nos juntarmos a Guilherme Araújo, nosso trabalho não tem nada a ver com o grupo de Caetano, Gal, Gil” (*op. cit.*, p. 144 e 145)

No campo da música “cafona”, como já ficou evidenciado na declaração de Wando acima sobre Caetano Veloso e Chico Buarque, os artistas também polemizaram com Caetano Veloso e outros artistas da MPB. O cantor e compositor Nelson Ned, por exemplo, declarou:

O artista popular da minha linha, da linha de um Agnaldo Timóteo, não tem que se preocupar com a imprensa. *Quem tem que se preocupar com a imprensa é Djavan, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, porque eles vivem da imprensa; nós, não. Nós somos cantores de AM, somos cantores do rádio, somos homens do povo. Eu venho das massas populares; eu não fui criado nas elites de Ipanema ou do Baixo Leblon e nem represento essa bandeira esquerdizante, dessa linha indefinida sexualmente. Eu represento o homem brasileiro, a passionalidade latino-americana e toda a virilidade que existe no bolero e no samba. (Programa Show da madrugada, Rádio Globo, 24 ago. 1991, com destaques de minha responsabilidade)*

Falarei ainda da manifestação do contradiscurso através de artistas mais recentes no cenário da música brasileira, que também reagem à primazia do lugar ocupado pelos baianos no campo. No livro *Vozes do Brasil*, de Patrícia Palumbo, que traz entrevistas com vários cancionistas do País (dentre eles Lenine, Zeca Baleiro, Chico César, Luís Melodia, Rita Ribeiro, Itamar Assumpção e muitos outros), a jornalista pergunta a alguns deles sobre dois aspectos principais: a importância do Tropicalismo no Brasil e a ideia difundida de que depois do Movimento não tenha acontecido “nada em música brasileira que fosse tão talentoso, tão revolucionário” (2002, p. 21). Vejamos, então, as respostas de dois dos artistas entrevistados:

ZÉLIA DUNCAN: “Acho esse tipo de comparação com o Tropicalismo muito ruim. Pô, se eu for pensar em Caetano, vou achar que não tenho mais nada a dizer.” (In: PALUMBO, p. 21)

ARNALDO ANTUNES: “São comentários muito saudosistas, coisa das viúvas dos movimentos. (...) É um absurdo, uma ‘cegueira auditiva’ as pessoas dizerem que não estava acontecendo nada na década de 70.” (*op. cit.*, p. 16)

Lê-se, portanto, na atitude dos artistas sobre a presença desse discurso dominante na esfera verbomusical brasileira que todos eles, ao posicionar-se de maneira refutativa, buscam na verdade defender um lugar no campo, bem como o direito de poder ocupá-lo, ações que são fortemente dificultadas pela presença do discurso de dominação.

Voltemos agora às relações polêmicas entre Belchior e outros cancionistas da música brasileira, especialmente Caetano Veloso. Já se sabe, de acordo com a pesquisa de dissertação (CARLOS, 2007a), que Belchior, ao relacionar-se de modo subversivo com textos, discursos e práticas de outros compositores (intérpretes e letristas), constrói uma identidade na comunidade discursiva verbomusical brasileira, por meio do diálogo polêmico com essas exterioridades. Para dar continuidade a esse trabalho, o objetivo da tese, ampliando o mesmo *corpus* coletado no mestrado, é investigar *os modos e graus de funcionamento dessas relações polêmicas*. Para isso, analiso como outros elementos do discurso, dentre eles o **gênero**, a **cenografia**, o *ethos* e o **código de linguagem** são articulados para a construção de um modo de dizer singular na música brasileira, ou, dizendo de outro modo, de uma identidade (**posicionamento**) específica das canções de Belchior.

As questões polêmicas surgem necessariamente onde não há consenso. Parafraseando Aristóteles, o homem é um animal polêmico, que habita o mundo (o da Retórica) da opinião, em que pontos de vista diversos podem se defrontar e também disputar o espaço dominante. Lembrando que “a retórica ressurgue sempre em período de crise” (MEYER, in: PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. XX), coloca-se a questão inicial: qual a crise na qual os sujeitos Belchior, Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil poderiam estar enfrentando? Seria a crise da Música, do Pós-Tropicalismo, da indústria de discos, da criação autoral? Nesse processo de confronto, analisa-se na tese o sujeito Belchior em interação constante com sua comunidade discursiva e especialmente sua posição de questionamento dos próprios princípios internos dessa comunidade. Interessa-me olhar para a comunidade discursiva verbomusical na medida em que o sujeito Belchior “negocia” com os outros cancionistas as suas próprias diferenças e singularidades.

A obra de Belchior se relaciona ao termo “polêmica” em dois sentidos. O primeiro corresponde a uma sequência temporal considerável em que o compositor compõe canções que se opõem de alguma forma a outras produções musicais, o que Maingueneau classifica como uso substantivo do termo polêmica. Assim, pode-se falar n“a polêmica” entre Belchior e outros artistas numa cronologia que vai de 1974 a 1993. O segundo sentido está relacionado ao fato de que as letras das músicas de Belchior possuem pela forma e pelo conteúdo um certo teor refutativo, por colocar em discussão as contradições vividas por toda uma geração do Brasil e do mundo, aquilo que o pesquisador francês intitula uso adjetivo do termo polêmica. Visto assim, posso dizer com toda a certeza que as canções de Belchior são polêmicas.

Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 16), em seu clássico artigo sobre o discurso polêmico, questiona-se sobre quantos sujeitos polemizadores participam de uma polêmica. “Assiste-t-on,

dans les affrontements verbaux, à la même tendance à la bipolarisation, ou peut-on concevoir des polémiques engageant trois ou quatre camps antagonistes?”²¹⁸ As análises neste trabalho buscam responder a essa pergunta. De acordo com a hipótese central da pesquisa, a polêmica empreendida por Belchior envolve diversos cancionistas antagonistas, mas pode ser bipolarizada em dois: Belchior (o polemizador) e Caetano Veloso (principal alvo da mensagem polêmica). Antes de entrar na análise dessa bipolarização da polêmica entre Belchior e Caetano Veloso por meio da análise das canções, vejamos como a produção musical do cearense também engloba outros antagonistas, ultrapassando a instância das declarações via imprensa que confrontam o trabalho dos outros cancionistas, como foi mostrado acima. Para isso, farei uma análise da canção “Alucinação”, gravada por Belchior em álbum homônimo de 1976, com composições de autoria exclusiva do cearense, que, junto com as outras letras do disco, as quais também serão comentadas ao lado de “Alucinação”, causaram grande polêmica (nos usos substantivo e adjetivo do termo) pela forma e pelo conteúdo, pois discutem de maneira peculiar os sentimentos, as perplexidades, as contradições de toda uma geração, seja brasileira, seja internacional.

Vejamos a seguir a letra da canção “Alucinação” e também me remeto à visualização da capa do álbum homônimo, que pode ser consultada no CD-ROM:

“Alucinação” (Belchior)

Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais / Nem em tinta pro meu rosto, oba-oba ou melodia / Para acompanhar bocejos, sonhos matinais / Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Nem nessas coisas do Oriente / Romances astrais / A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais // Um preto/um pobre/um estudante/uma mulher sozinha / Blue jeans e motocicletas/pessoas-cinzas: normais/Garotas dentro da noite/revólver: “Cheira, cachorro!” / Os humilhados do parque com os seus jornais / Carneiros/mesa/trabalho/meu corpo que cai do oitavo andar // E a solidão das pessoas dessas capitais? / A violência da noite/o movimento do tráfego / Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra: / É demais? / Cravos/espinhas no rosto/rock/hot dog/play it cool, baby! // Doze jovens coloridos... / Dois policiais cumprindo o seu duro dever e defendendo o seu, amor. Eh! nossa vida... / Cumprindo o seu duro dever e defendendo o seu amor. / Eh! nossa vida // Mas eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais / Longe o Profeta do Terror, que a Laranja Mecânica anuncia / Amar e mudar as coisas me interessa mais / Amar e mudar as coisas / Amar e mudar as coisas me interessa mais

O segundo disco de Belchior, *Alucinação*, traz na capa o rosto de seu autor, junto com seu nome e o nome do disco em caracteres vermelhos. Assim como no primeiro álbum, aqui

²¹⁸ “Testemunha-se, nos confrontos verbais, a mesma tendência de bipolarização, ou se pode conceber polémicas que envolvam três ou quatro campos opostos?”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Belchior está de olhos fechados e com o rosto curvado para trás. Mas enquanto em *A palo seco* o rosto de Belchior foi apenas fotografado, em *Alucinação* seu rosto foi pintado por ele mesmo, de acordo com a informação no encarte. Em outro desenho no verso do encarte (pastel 12, 5 x 16 cm), sua imagem de rosto aparece de perfil; no cérebro, surge um conjunto de componentes elétricos no lugar das terminações nervosas; essas ligações também saem pela boca. (Aqui parece haver uma referência imagética direta à canção de Gil “Cérebro eletrônico” de 1969, que testemunha o seu interesse pessoal pela cibernética, surgido a partir da experiência na prisão). Ainda é exibido um desenho de um escorpião, signo do homem Belchior: o oitavo do Zodíaco, relativo aos que nascem entre 23 de outubro e 21 de novembro. Como se revela já a partir do suporte capa, nesse disco, até hoje o mais representativo da sua carreira artística, existe uma ligação intensa entre o sujeito empírico Belchior (a pessoa²¹⁹) e o trabalho que está expresso ali (o do compositor). Diferente do disco anterior, todas as músicas de *Alucinação*, além de ter um arranjo próprio com melodias específicas, retratam, como foi comentado acima, de uma forma singular problemas específicos de uma geração. Sobre o significado do disco, o cancionista observa: “*Alucinação* foi importantíssimo pra mim. Foi meu lançamento como autor, letrista e intérprete (...) Ele foi pensado durante dois anos como o diário de uma geração. É uma viagem ao redor do quarto, da alma, do corpo, das perspectivas de cada um” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Povo*, de 30 de junho de 1976, citado por PIMENTEL, 1994, p. 111).

Tal qual seus companheiros da década de 70, Belchior procurou usar a música como instrumento de transformação, como se pode comprovar em verso da letra de “Alucinação”: Amar e mudar as coisas me interessa mais. Por intermédio de suas ideias e sons, atentava para a discussão, a reflexão e a mudança. Ele procurava alertar, principalmente os jovens, para uma análise profunda dos problemas sociais daquela geração. Na canção irônica e discursiva, “Como nossos pais”, critica a acomodação dos jovens diante dos problemas da vida, que o intérprete Belchior canta de forma agressiva com sua voz veemente. Segundo o próprio compositor, em *Alucinação* segue “uma linha ácida, crítica e bastante filosófica, e tenta aprofundar a consciência jovem e o espírito aventureiro dos anos 60 e 70”.

Tomando como ponto de partida as palavras do compositor acerca das letras de *Alucinação*, surge a pergunta: o que ou quem seria(m) criticado(s) na canção que batiza (dá nome e identidade a) o álbum? Para tentar responder a essa pergunta, iniciarei a análise com a **identificação da tese defendida, e em seguida apontarei os argumentos e as estratégias utilizados.**

²¹⁹ Pensando aqui na relação entre *pessoa*, *escritor* e *inscritor*, cuja distinção é postulada por Maingueneau (2006d), descrita no subcapítulo 3.1 da seção teórica.

A letra já inicia com a apresentação da tese principal a ser defendida pelo enunciador (Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais / Nem em tinta pro meu rosto, oba-oba ou melodia / Para acompanhar bocejos, sonhos matinais.): **o tipo de música ou de produção musical que traz interesse ao orador cancionista não está associado a formulações teóricas.** Essa leitura só pode ser feita pela escuta e identificação intertextual e interdiscursiva dos versos que aparecem a seguir (Eu não estou interessado em nenhuma teoria / (...) Nem nessas coisas do Oriente / Romances astrais.).

No trecho Eu não estou interessado em nenhuma teoria / (...) Nem nessas coisas do Oriente, o atacado com o argumento *ad personam* seria o homem Gilberto Gil, que nessa época (década de 70) estava envolvido com macrobiótica e sabedorias orientais. Gilberto Gil (a pessoa) integrou-se tão intensamente à macrobiótica²²⁰, que compôs (o compositor), nos anos 70, músicas relacionadas com esse tipo de experiência, como “Pílula de alho” e “Umeboshi”, o nome de uma ameixa japonesa salgada, muito utilizada terapeuticamente. O verso de Belchior parece dialogar diretamente com a canção de Gil “Oriente”²²¹, composta em 1971. Na faixa, o título se refere ao termo “oriente” tanto como *topos*, quanto ao verbo “orientar-se”. Sobre essa “atmosfera oriental” da música, Gil declara: “O clima do oriente estava no ar: os hare-krishna, os tarôs, os I-Chings. E eu estava num ambiente propício para a referência adâmica do final; Ibiza era o paraíso da contracultura, refúgio de *hippies* de todo o mundo: europeus, americanos, brasileiros, indianos” (GIL, 2003, p. 127). Gil também revela a importância dessa canção para sua “pessoa”: “‘Oriente’ é a música minha que eu considero mais pessoal e autossolidária, mais solitária. Não sou eu em relação a uma mulher ou a uma cidade; sou eu em relação a mim mesmo, a um momento de vida” (*op. cit.*).

Doze anos depois, a canção “Extra”, do disco homônimo, mostra que o compositor ainda continuava interessado pelo “algo mais”, para além das “coisas reais”. Esse “algo” que não está na realidade é materializado pelo orador em figuras como “Cristo”, “Oxalá”, “santo” e “orixá”, todos agrupados no personagem ET. O “extra”, que aparece repetidas vezes na letra, tanto se refere à fórmula reduzida de “extraordinário” especialmente usada na imprensa, quanto aos seres que são de fora da Terra (Cristo, Oxalá, santo e orixá), os extraterrestres. Gil relata:

²²⁰ Calado relata que, ainda na prisão pré-exílio, Gil leu na Revista *Manchete* uma reportagem sobre John Lennon, que o motivou a se interessar pela macrobiótica, pois “viu ali um meio de cuidar mais de sua saúde, livrando-se dos gases e das enxaquecas que o incomodavam com frequência” (2008, p. 15).

²²¹ Se oriente, rapaz / Pela constelação do Cruzeiro do Sul / Se oriente, rapaz / Pela constatação de que a aranha / Vive do que tece / Vê se não se esquece / Pela simples razão de que tudo merece / Consideração (...)

A música foi inspirada pelo conjunto de referências da literatura que associava as aparições descritas na Bíblia (o anjo Gabriel, as carruagens de fogo) a seres extraterrenos e discos voadores. É, nesse sentido, tardia para mim, porque não corresponde ao momento do *meu interesse profundo por essas coisas. Para mim, o assunto esteve mais em voga na década de 70, em Londres e na volta ao Brasil*, na época do *Refazenda*, do general Uchôa e das reuniões de ufologia. “Extra” chegou, portanto, dez anos depois. É uma espécie de oração, de pedido de socorro, de invocação aos céus, na expectativa de que a vinda do ET, assimilado a um santo, traga um melhoramento do ser humano e da vida no planeta Terra. (*op. cit.*, p. 317, com destaques de minha responsabilidade)

Diferentemente da primeira letra, a canção que a dá sequência, “Extra 2 (O rock do segurança)” de 1984, apresenta um personagem de outro mundo encarnado na forma humana, o qual enuncia em primeira pessoa relatando o momento em que este é barrado por um segurança: O segurança me pediu o crachá / Eu disse: “Nada de crachá, meu chapa / Eu sou um escrachado, um extra achado / Num galpão abandonado, nada de crachá // Essa aparência / De um mero vagabundo é mera coincidência”. Aqui a semelhança com a cenografia usada por Belchior na canção “Fotografia 3x4” é evidente, como se lê nesses versos: Em cada esquina que eu passava o guarda me parava Pedia os meus documentos e depois sorria / Examinando o 3x4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha.

Mas o compositor Jorge Ben Jor em 1972 no álbum *A tábua de esmeralda* também já refletia sobre o fato de que não somos os primeiros seres terrestres / Pois nós herdamos uma herança cósmica. Em “Extra”, é usada uma cenografia muito semelhante à usada na canção “Errare humanum est” de Jorge Ben Jor, cujos seres extraterrenos são deuses ou astronautas. Do mesmo álbum, “Os alquimistas estão chegando”, que fala de seres que “moram bem longe dos homens”, também revela o interesse de Ben por dimensões menos terrenas.

Em “Alucinação”, a posição de Belchior representa ainda a discussão ocorrida a partir da década de 60 sobre quais conteúdos deveriam fazer parte de uma canção. Configurava-se um debate ideológico que colocava em lados opostos conteudistas e formalistas. De um lado cancionistas mais preocupados com o conteúdo, como foram aqueles da chamada Canção de Protesto, dentre eles Geraldo Vandré, por exemplo, de outro os que investiam na *canção pela canção*, sendo os tropicalistas o exemplo maior desse tipo de produção. Uma música de Gilberto Gil que põe em questão o embate é “Metáfora”, de 1981, cujo título metadiscursivo aponta para a tese principal defendida pelo enunciador: a de que o cancionista fazedor de canções (chamado por Gil de poeta) deve ser deixado livre para simplesmente “poetar”.

A letra é uma resposta àqueles que faziam uma espécie de “patrulha ideológica” aos compositores, como se lê a seguir,

“Metáfora” (Gilberto Gil)

(...) Por isso, não se meta a exigir do poeta / Que determine o conteúdo em sua lata / Na lata do poeta tudonada cabe / Pois ao poeta cabe fazer / Com que na lata venha caber / O incabível // Deixe a meta do poeta, não discuta / Deixe a sua meta fora da disputa / Meta dentro e fora, lata absoluta / Deixe-a simplesmente metáfora ,

e conforme conta Gilberto Gil:

Eu queria responder às cobranças, que nos eram feitas na época, de conteúdos mais dirigidamente político-sociais, e falar da independência do poeta; do fato de a poesia e a arte em geral pertencerem ao mundo da indeterminação, da incerteza, da imprevisibilidade, da liberdade, do paradoxo. O poeta Haroldo de Campos se identificou com a canção, que de fato é sobre – e para – todos nós: eles, os concretistas, que foram atacados pelos conteudistas, e nós, os baianos, que abraçamos a causa deles. (GIL, 2003, p. 249)

Enquanto Belchior parecia estar mais preocupado com o conteúdo real das coisas, Gil fica em defesa da teoria e da liberdade formal. Se em Belchior, o importante é “suportar o dia a dia” e a “experiência com coisas reais”, em Gil a meta do poeta é a metáfora. Revelando essa oposição entre conteúdo e forma, por um lado Vandrê lança “Pra não dizer que não falei das flores” como reação ao Tropicalismo, e Caetano compõe músicas como “Odara” e “Leãozinho”. Cada um deles, seja privilegiando a forma, seja o conteúdo, representa as duas posições que Maiakóvski defendia no “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Entre as duas posições, a tropicalista e a da canção de protesto, Belchior prefere então nomear a sua música com o trocadilho “canção de processo” (BELCHIOR em entrevista a MAIA, *op. cit.*). Por outro lado, demonstrando uma mobilização de sua identidade, do mesmo modo que os concretistas também fizeram poemas com temas sociais, Belchior poucos anos antes (em 1974) investira fortemente na estética concretista, como veremos a seguir, quando abordarei o gênero.

Em “Apenas um rapaz latino-americano”²²², a faixa mais emblemática do disco *Alucinação* do ponto de vista do estabelecimento identitário de seu autor, o mesmo Gil foi alvo de crítica de Belchior, com o uso de um argumento *ad hominem*. Nela, o cearense faz

²²² (...) Nada é misterioso / Não (...)

referência subversiva explícita à “Esotérico”²²³ (LP *Um banda um* de 1976), uma canção que demonstra enfaticamente a cenografia espiritual investida por Gilberto Gil, mas também de forma velada a “Retiros espirituais”²²⁴ e “Meditação”²²⁵, as duas gravadas no LP *Refazenda* um ano antes de *Alucinação*²²⁶. Uma canção de Gil que pode ser interpretada como a sua resposta às críticas de Belchior é “Era nova”²²⁷, gravada no LP *Refavela* de 1977. Se Belchior se apresenta na música *Velha roupa colorida* anunciando que “uma nova mudança, em breve, vai acontecer”, Gil

sublinha uma crítica à ideia de sempre se querer decretar a disfunção de certos tempos e prescrever a vigência de outros; de se buscar instalar um novo ciclo histórico, um “novo início”, seja do ponto de vista religioso ou do político, ideia presente tanto no sonho da era de aquário (tematizada mais claramente pela canção) como no sonho revolucionário de esquerda – em todos os messianismos, enfim. (RENNÓ, in: GIL, 2003, p. 255, com destaques de minha responsabilidade)

Sobre a acusação de alienado, vinda de diversos segmentos da sociedade brasileira e incorporada por Belchior, Gil explica à jornalista Ana Bahiana, em entrevista publicada no *Jornal O Globo* de 1977:

Isso já vem nesses últimos anos desde que eu voltei da Inglaterra, com insinuações mais ou menos evidentes e frequentes de que eu estaria alienado, de que teria abdicado de uma posição de combate e não sei o quê. Na época do *Refazenda*, já teve isso, e mesmo antes, na época do *Expresso 2222*, a macrobiótica era fuga, e tudo. Quer dizer, isso já vem esse tempo todo, e vem já como um reflexo do Tropicalismo, que foi assim o momento da grande desconfiança conosco, comigo principalmente. (In: BAHIANA, 1980, p. 64 e 65)

²²³ Não adianta nem me abandonar / Porque mistério sempre há de pintar por aí / Pessoas até muito mais vão lhe amar / Até muito mais difíceis que eu prá você / Que eu, que dois, que dez, que dez milhões, todos iguais // Até que nem tanto esotérico assim / Se eu sou algo incompreensível, meu Deus é mais / Mistério sempre há de pintar por aí // Não adianta nem me abandonar (não adianta não) / Nem ficar tão apaixonada, que nada / Que não sabe nadar / Que morre afogada por mim

²²⁴ Nos meus retiros espirituais descubro certas coisas tão normais / Como estar defronte de uma coisa e ficar / Horas à fio com ela, bárbara, bela, tela de TV / (...) / Eu diria mais tudo não passa dos espirituais sinais iniciais desta canção / Retirar tudo o que eu disse, retenciar que eu juro / (...) / Nos meus retiros espirituais descubro certas coisas anormais / Como alguns instantes vacilantes e só / (...) / Nos meus retiros espirituais, descubro certas coisas tão banais / Como ter problemas, ser o mesmo que não / Resolver tê-los é ter, resolver ignorá-los é ter (...)

²²⁵ dentro de si mesmo / mesmo que lá fora / fora de si mesmo / mesmo que distante / e assim por diante / de si mesmo, ad infinitum // tudo de si mesmo / mesmo que pra nada / nada pra si mesmo / mesmo porque tudo / sempre acaba sendo / o que era de se esperar

²²⁶ Outra canção de Gil que tematiza a força de instâncias superiores não terrenas é “Alfômega” que diz: “Deus é quem decide a minha sorte”. A música foi gravada por Caetano no disco de 1969.

²²⁷ Falam tanto numa nova era / Quase esquecem do eterno é / Só você poder me ouvir agora / Já significa que dá pé (...)

Gil conta ainda um episódio acontecido no Colégio Equipe, de São Paulo, que deflagrou essas acusações ao artista, após o exílio. Em 1977, na mesma semana em que haviam sido realizadas passeatas e muitas prisões de estudantes, com direito a gás lacrimogêneo e correria, Gil foi fazer um *show* somente acompanhado de seu violão para os estudantes do Equipe, alguns que, segundo o baiano, assumiram “a atitude de porta-vozes dessas áreas de contestação” (*op. cit.*, p. 65) ao seu trabalho. Na apresentação, uma parte dos estudantes começou a fazer uma discussão, exigindo de Gil um posicionamento de esquerda com relação a questões políticas, como o movimento estudantil, a repressão ao sistema e a ineficácia dos planos econômicos do governo. O compositor disse que, por não ser sua função naquela ocasião, não se sentiu na obrigação de responder às indagações dos alunos, o que acabou provocando vaias na plateia. Gil detalha:

E aí houve discussões muito grandes, e provocações, e insatisfação de alguns na plateia e alguns jornalistas que também eram, digamos assim, representantes desse tipo de atitude, no dia seguinte abriram páginas contra mim me acusando de nazista... Bom, primeiro me acusando de todas essas outras coisas, escapismo, conformismo, e, já com uma certa novidade semântica, assim, uma coisa de ditador, de nazismo, que eu estaria usando técnicas nazistas de domínio da plateia, coisas assim bem desesperadas, *por eu tentar levar o público a cantar coisas que eu cantava, eu tentar exatamente reproduzir uma atmosfera ritualística, de disposição de todos para estarem juntos em torno de uma coisa, ou seja, o dado religioso que é exatamente uma coisa que eu persigo, [de] que eu gosto, que eu busco*, e que eles identificavam como nazismo. (*op. cit.*, p. 65 e 66, com destaques de minha responsabilidade)

Quanto a esse caráter de sua vida e obra, Gil assume sem hesitação:

O que mudou em mim foi isso, eu criei uma fé, eu fiquei aí, como dizem, mais místico, mais cósmico, e exatamente é isso, hoje eu tenho mais fé. Como eu digo na música “É”: “a violência, a injustiça, a traição ainda podem perturbar meu coração / mas já não podem abalar a minha fé / porque eu sou e Deus é / e disso é que resulta toda a criação”. (*op. cit.*, p. 67)

A canção “Meu bem, meu mal”, gravada por Caetano no disco *Cores, nomes* de 1981²²⁸ pode ser tomada como a incursão do compositor em um universo místico ou na cultura oriental. A letra cita vários semas, todos associados a um referente feminino que se liga a esse mundo semântico: “signo”, “guru”, “fumo”, “ioga”, “droga” e “zen”. O texto de Caetano usa o mesmo procedimento da canção de Cole Porter²²⁹, “You’re the top”, de 1934,

²²⁸ Gravado em 1981, mas lançado no ano seguinte.

²²⁹ Veloso declara-se um apaixonado pelas letras de Porter, relação que pode ser conferida no livro *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 437).

que diz: You're the top! You're the Colosseum, / You're the top! You're the Louvre Museum, / You're a melody from a symphony by Strauss, / You're a Bendel bonnet, a Shakespear sonnet, / You're Mickey Mouse. / You're the Nile, You're the Tower of Pisa, / You're the smile on the Mona Lisa. No entanto, enquanto o texto de Porter associa a mulher amada a referentes mais materiais como o Museu do Louvre ou a Torre de Pisa, o texto de Caetano adota referentes opostos e ligados a um mundo mais espiritual. A ligação entre Belchior e Porter também pode ser apreendida por meio da canção “Corpos terrestres” que cita de forma marcada no encarte, com o uso de parênteses, a composição “I’ve got you under my skin”²³⁰. A intertextualidade é indicada ao auditório particular pela mudança na entonação da música (do canto *cantado* para o canto *falado*). No instante em que é inserido o verso da música citada, Belchior para de cantar e fala o trecho.

Outro alvo atingido por Belchior em “Alucinação” é Raul Seixas e seu investimento temático em uma produção musical com características de misticismo. No verso Eu não estou interessado em nenhuma teoria / (...) / Romances astrais, aparece uma referência intertextual à canção de Raul “Trem das sete”: (...) Ói, olhe o mal, vem de braços e abraços com o bem num romance astral / Amém. No verso de “Alucinação”, o enunciador afirma não ser de interesse para ele (argumento *ad hominem* e *ad personam*) a vinculação a esse ideário místico e religioso, representado em Raul Seixas (o homem e o compositor) pelas canções “Que luz é essa?”, “Ê meu pai”, “Ave Maria da rua”, “As profecias”, dentre outras. O apreço do compositor por temas existenciais, uma das marcas mais fortes de sua obra, é descrito pelo próprio Raul ao narrar a sua relação com a temática.

Quando eu era guri, lá na Bahia, música pra mim era uma coisa secundária. O que me preocupava mesmo eram os problemas da vida e da morte, o problema do homem, de onde vim pra onde vou, o que é que eu estou fazendo aqui. O que eu queria mesmo era ser escritor. Desde pequeno eu fazia e vendia livros pro meu irmão menor, quatro anos mais moço que eu. Eram uns gibis incríveis, pintados com lápis grossos. Tinha um personagem que aparecia em todas as histórias, um cientista louco. O nome dele era Mêlo, que na língua da gente queria dizer amalucado. Era uma parte de mim, o cara imaginativo, buscando as respostas, o eu fantástico, viajando fora da lógica, numa maquinazinha que só cabia um só passageiro... Mêlo-eu. O Mêlo viajava para lugares louquíssimos, como Nada, Tudo, Vírgula-X, A ao Cubo, Massas Dimensionais, Oceano de Cores, e depois de tudo tinha a Terra de Deus. Uma vez levei meu irmão lá, numa viagem imaginária,

²³⁰ “I’ve got you under my skin” (Cole Porter)

I’ve got you under my skin / I’ve got you deep in the heart of me / So deep in my heart, that you’re really a part of me / I’ve got you under my skin (...)

Tradução própria do título e trecho: “Você está embaixo da minha pele”

Você está embaixo da minha pele / Você está no fundo do meu coração / Bem no fundo do meu coração, você realmente é uma parte de mim / E você está embaixo da minha pele (...)

sentado na cama, tudo ali dentro do quarto... a gente passava o tempo todo trancado... mas Deus também tinha necessidade de conhecer Deus, saber quem o tinha feito... (In: BAHIANA, 1980, p. 83 e 84)

Ainda em 1976, Belchior, ao ser perguntado em entrevista à Revista *Pop* sobre o significado para ele de assuntos como “misticismo, ioga, oriente”, o artista responde: “Sou completamente desinteressado. Não acredito, não quero nenhuma nova teoria que me decepcione depois. Sou um cara mais preocupado com toques imediatos, do presente. A arte não pode viver de ilusões” (p. 11). Em todo esse processo de refutação às ideias apresentadas por Gilberto Gil e Raul Seixas, verifica-se que o verso *Eu não estou interessado em nenhuma teoria* corresponde ao mesmo tempo em um argumento *ad hominem* e em um argumento *ad personam*, em que o orador cancionista Belchior declara não estar interessado nas práticas individuais “fantasiosas” dos artistas em pessoa (*ad personam*) e levadas para as suas obras (*ad hominem*).

Para justificar uma das perguntas feitas na problematização, a de quais as possíveis influências das canções de Belchior nas obras de outros cancionistas, no sentido de responder às provocações do cearense, apresentarei o diálogo instaurado pelo compositor Raul Seixas. A resposta não vinda de Gilberto Gil à canção polêmica de Belchior, “Alucinação”, foi dada ainda em 1976 por Raul Seixas – seu colega na gravadora Philips – na composição “Eu também vou reclamar”²³¹, com letra de Paulo Coelho. Seguindo o mesmo motor de polemização de “Alucinação”, qual seja a crítica às outras produções musicais brasileiras, a composição de Raul e Coelho posicionava-se contra a canção nacional de então, imitando a mesma configuração que a roqueira Rita Lee usou na canção “Arrombou a festa”²³² (também em dobradinha com o, ainda não mago, Paulo Coelho), lançada no mesmo ano no disco *Rita*

²³¹ Mas é que se agora / Pra fazer sucesso / Pra vender disco de protesto / Todo mundo tem que reclamar / Eu vou tirar meu pé da estrada / E vou entrar também nessa jogada / E vamos ver agora quem é que vai guentear / Porque eu fui o primeiro e já passou tanto janeiro / Mas se todos gostam eu vou voltar / Tô trancado aqui no quarto de pijama / Porque tem visita estranha na sala / Aí eu pego e passo a vista no jornal / Um piloto rouba um mig / Gelo em marte diz a viking / Mas no entanto / *Não há galinha em meu quintal* / Compro móveis estofados / Me aposento com saúde / Pela assistência social / Dois problemas se misturam / A verdade do universo / E a prestação que vai vencer / Entro com a garrafa de bebida enrustida / Porque minha mulher não pode ver / Ligo o rádio e ouço um chato / Que me grita nos ouvidos / Pare o mundo que eu quero descer / Olho os livros na minha estante / Que nada dizem de importante / Servem só pra quem não sabe ler / E a empregada me bate à porta / Me explicando que tá toda torta / E que já não sabe o que vai dar pra mim comer / Falam em nuvens passageiras / Mandam ver qualquer besteira / E eu não tenho nada pra escolher / Apesar *dessa voz chata e renitente* / Eu não tô aqui pra me queixar / *E nem sou apenas o cantor* / Que eu já passei por Elvis Presley / *Imitei Mister Bob Dylan* / Eu já cansei de ver o sol se pôr / *Agora sou apenas um Latino-Americano* / Que não tem cheiro nem sabor / E as perguntas continuam sempre as mesmas / Quem eu sou, da onde venho, aonde vou dar / E todo mundo explica tudo / Como a luz acende / Como o avião pode voar / Ao meu lado o dicionário / Cheio de palavras que / Eu sei que nunca vou usar / Mas agora eu também resolvi dar uma queixadinha / *Porque eu sou um rapaz Latino-Americano* / Que também sabe se lamentar / E sendo nuvem passageira / Não me leva nem à beira / Disso tudo que eu quero chegar / E fim de papo

²³² 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 (...)

Lee & Tutti-Frutti e sucesso de 1977. Essa música atingia os compositores de modo plano, desde Raul Seixas e Martinho da Vila; passando por Odair José, Benito de Paula e Roberto Carlos; e chegando a Caetano Veloso. Não satisfeitos com a crítica da primeira música, Coelho e Lee lançaram em 1979 “Arrombou a festa II” no álbum solo *Rita Lee*²³³. Por sua vez, as duas canções de Rita e Paulo polemizavam com “Festa de arromba”, de Erasmo Carlos, que celebrava o cenário musical brasileiro. Já Raulzito, em sua canção, fazia uma crítica, com argumentos *ad hominem* e argumentos *ad personam*, ao que ele classificava de uma moda na MPB, ou seja, o investimento exacerbado em músicas de protesto. Com a canção, que constatava um estado de crise da música brasileira de então, Raul ignorava o movimento da canção de protesto gestada nos anos 60, que de fato foi o gênero musical mais fortemente associado à prática.

Na letra, o baiano critica o cantor – considerado pela crítica como “cafona” – Silvio Brito, que investiu em *rocks* de conteúdo religioso-messiânico²³⁴ (Ligo o rádio e ouço um chato / Que me grita nos ouvidos / Pare o mundo que eu quero descer) e o compositor gaúcho Hermes Aquino, que fez grande sucesso nas emissoras de rádio e TV com o *hit* “Nuvem passageira” (Falam em nuvens passageiras / Mandam ver qualquer besteira / E eu não tenho nada pra escolher) do LP *Desencontro de primavera*. Criticava também Belchior (mais uma vez relações polêmicas colocam em lados opostos cearenses e baianos), o qual para Sanches (2004, p. 189 e 190) tráfegava “a fronteira entre MPB universitária e o romantismo queixoso acafonado” (Agora sou apenas um Latino-Americano / Que não tem cheiro nem sabor; Mas agora eu também resolvi dar uma queixadinha / Porque eu sou um rapaz Latino-Americano / Que também sabe se lamentar). De acordo com Sanches (*op. cit.*), “entre os perigos como os de soar reacionário ou ranzinza, Raul preferia se incluir e se assumir parte do processo, rato fazendo o jogo dos ratos”²³⁵ (Apesar dessa voz chata e renitente / Eu não tô aqui pra me queixar / E nem sou apenas o cantor). Tivesse atento Sanches às “astúcias da enunciação”²³⁶ e as não coincidências entre o dizer e o dito, saberia que a “voz chata” e o “eu”, usados numa estratégia irônica, têm como referente qualquer outro, menos o cancionista Raul. Esse outro era Belchior.

²³³ Apesar de ter consagrado a interpretação dessas duas canções polêmicas na história da música brasileira, Lee, ao ser perguntada anos depois se ela acha “interessante criar contra algo ou alguém, ter um inimigo artístico”, responde: “Musicalmente não. (...) Respeito todos os artistas brasileiros, embora não goste de algumas coisas novas (...)” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 42).

²³⁴ São exemplos as canções “Tá todo mundo louco” e “Pare o mundo que eu quero descer” dos respectivos discos homônimos.

²³⁵ Referência a verso da canção de Raul “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, comentada no capítulo 0: (...) Raul Seixas e Raulzito / Sempre foram o mesmo homem / Mas pra aprender *o jogo dos ratos* / Transou com Deus e com o lobisomem.

²³⁶ Referência ao título do livro de José Luiz Fiorin (2002).

Vê-se com as canções “Eu também vou reclamar”, “Arrombou a festa” e “Arrombou a festa II” que o autor, hoje bastante conhecido na história da moderna literatura brasileira, anos atrás já causava muitas polêmicas em outro campo, o discurso verbomusical, como ficou claramente mostrado por meio dessas canções, atitude que se resvalava publicamente na imprensa. Em entrevista concedida à jornalista Ana Maria Bahiana, o então letrista Paulo Coelho deixa clara essa sua tendência à atitude de polemizar com outros artistas da música, dentre eles Walter Franco e Alceu Valença. Nas suas palavras abaixo, vemos fortemente o seu posicionamento contra outros compositores:

Ninguém me perguntou, mas eu gostaria de dizer que *sou contra Walter Franco, sou contra Alceu Valença, sou contra todos os que elitizam ao máximo o que querem dizer*. Porque a elitização é um trabalho que o sujeito faz dez anos na frente do público, e fica satisfeito porque se acha dez anos mais inteligente que sua época. Hoje em dia eu praticamente me despi de todo o ranço intelectual que acumulei em minha formação. Respeito muito a interiorização de Milton Nascimento, mas sou mais o *band-aid* no calcanhar de Aldir Blanc. (In: BAHIANA, 1980, p. 190, com destaques de minha responsabilidade)

Voltando à balada leve e compassada “Alucinação” (cujo investimento no gênero musical é paradoxal ao conteúdo da letra), não apenas o trabalho verbomusical de Gil e Raul foi alvo de críticas. O enunciador faz uma pergunta crítico-irônica com um argumento *ad personam*, talvez dirigida ao trabalho exacerbadamente hedonista de Ney Matogrosso – ou seria a Caetano Veloso?: Um rapaz delicado e alegre que canta e requebra: / É demais?. O mesmo Ney que gravaria dois anos depois de “Alucinação” a canção “Sensual”, de Belchior. Curiosamente o mesmo trabalho hedonista que o próprio Belchior viria a assumir em termos de investimento ético apenas um ano mais tarde, como comentarei na seção de análise do *ethos*.

É interessante constatar que o cantor Agnaldo Timóteo também usa o argumento *ad hominem* (ou *ad personam*, se se entende que o orador se refere a Ney Matogrosso e a Caetano Veloso) escolhido por Belchior para se referir aos mesmos artistas, chamando-os de “rapazes delicados”. Ao falar de sua canção “A galeria do amor”²³⁷, do LP *Galeria do amor* de 1975, que tem temática com menção à homossexualidade, ele se posiciona:

Eu tenho uma personalidade muito forte; eu sou muito másculo; eu sou muito bravo. Então colocar aquelas coisas, não é como Emílio Santiago, porque Emílio é delicado; *não é como Caetano Veloso, que é um homem*

²³⁷ (...) A galeria do amor é assim / Um lugar de emoções diferentes / Onde a gente que é gente se entende / Onde pode se amar livremente (...)

delicado, ou o Ney Matogrosso. Eu não. Eu sou bruto; eu sou bravo; eu sou brigão. (In: ARAÚJO, 2002, p. 142, com destaques de minha responsabilidade)

Na entrevista que deu a *O Pasquim* em 1972, o depoimento de Timóteo é bem mais ofensivo, com o emprego do argumento *ad personam*: “Caetano como cantor seria gongado, pô! Vocês fabricaram o Caetano. Caetano é uma merda! Caetano não é artista. Ele vem com esse negócio de imitar viado e os caras dizem que ele é um gênio. Que é isso?! Isso não existe”, afrontou o compositor.

À primeira vista, o discurso verbomusical brasileiro, por sua natureza polissêmica, enquadrar-se-ia exclusivamente na categoria que Orlandi (1987) designa de *discurso lúdico*. Então, como analisar as relações polêmicas encontradas no *corpus* da tese? Para resolver o impasse, creio que é útil a reflexão de Charaudeau (1998) que considera como sendo polêmicos os casos em que o orador implica de alguma forma o interlocutor no âmbito da enunciação, empregando argumentos que colocam em questão o interlocutor no papel de pessoa (argumento *ad personam*) e no papel do sujeito que defende uma determinada posição, a qual é contestada pelo locutor (argumento *ad hominem*), basicamente os dois usos argumentativos encontrados acima nos exemplos comentados.

Na canção “Alucinação”, o orador cancionista, para defender a tese de que seu posicionamento como compositor está ligado a um **tipo de música ou de produção musical que se interessa por temas “reais” do cotidiano da maioria da população brasileira**, cria um jogo argumentativo que coloca em oposição o par *teoria-realidade*, o que Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 472) analisaram como argumento de *dissociação nocional*, na qual cada um dos termos remete ao outro em sua oposição. Desse modo, associa *teoria* à “fantasia”, ao “algo mais”, aos “sonhos”, às “coisas do Oriente” e aos “romances astrais”; universos construídos na canção como valores disfóricos e desinteressantes (Eu não estou interessado em nenhuma teoria). Associando-os a essa posição, o orador estrategicamente critica os trabalhos de outros cancionistas (Gilberto Gil, Raul Seixas, Ney Matogrosso e Caetano Veloso), colocados em questão como pessoas (argumento *ad personam*) e como cancionistas responsáveis por uma obra (argumentos *ad hominem*). Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 339) observam que o valor atribuído ao ato incita a atribuição de um valor à pessoa. No investimento posicional de Belchior, encontra-se exatamente essa transferência de valor. E por isso, quando o orador critica os atos dos outros cancionistas, aparece em primeiro plano a identidade pessoal desses cancionistas, ora como sujeitos empíricos (e por isso argumentos *ad personam*), ora como compositores (nesse caso, argumentos *ad hominem*), e é

devido a isso que interagem sempre os argumentos *ad personam* e *ad hominem*. É então chegado o momento de o orador cancionista assumir-se como interessado pelas “coisas reais” da vida e não por formulações teóricas. Nesse momento, o *inscritor* usa como estratégia argumentativa a listagem de diversos personagens e situações paratópicos, ou seja, que não possuem um lugar definido na sociedade (MAINGUENEAU, 2001 [1993]), (um argumento de *ilustração*): Um preto/um pobre/um estudante/uma mulher sozinha / Blue jeans e motocicletas/pessoas-cinzas: normais / Garotas dentro da noite / (...) / Os humilhados do parque com os seus jornais / (...) / E a solidão das pessoas dessas capitais? / (...) / A violência da noite/o movimento do tráfego. Aqui, há uma identificação, legitimada pela cenografia do enunciado, entre o compositor excluído do discurso dominante e esses personagens excluídos socialmente. Do mesmo modo que os sujeitos paratópicos citados, o compositor também se sente só no cenário da música brasileira e se apresenta como artista único a abrir os olhos do público para a dura realidade. Outra canção do LP *Alucinação* que traz em sua cenografia a dureza da vida é a ciranda “Populus”, que narra de modo aparentemente despretensioso a história de vida de um cachorro, mas que na verdade funciona como metáfora da vida dos próprios brasileiros (o mesmo acontece no *rock* “Caso comum de trânsito”), situação também incorporada pelo compositor. Para validar sua situação paratópica é que Belchior, revelando ainda a paratopia espacial e de identidade (regional) da *pessoa* e do *compositor*, diz ser o LP *Alucinação* “um disco de um nordestino na cidade grande”, segundo foi comentado no capítulo 1.

Outra estratégia argumentativa usada pelo cancionista é a da *ressemantização* da palavra “alucinação”, que aparece definida dentro do acabamento da própria letra. Inicialmente, o enunciadador apresenta o ponto de vista de outros cancionistas, que investem em temas alucinógenos, entendendo “alucinação” aqui como *sonho, ilusão, fantasia, delírio*. Para evitar a associação do sujeito do discurso com essa posição axiológica, o enunciadador rebate: A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais, invertendo o sentido do termo alucinação. O que está dito na letra da canção foi reforçado pelo próprio autor em entrevista à Revista *Veja*²³⁸ por ocasião do lançamento da música. Ao falar que se interessava por uma “estética viva, aquela estética que tem uma ligação visceral com a vida, que tem uma ligação imediata com o cotidiano das pessoas”, Belchior acredita que “tudo isso é uma alucinação, mais profunda e mais real que a alucinação inventada” (BELCHIOR em entrevista a PENIDO e ZWETSCH, 1976). O mesmo posicionamento é condensado na afirmação do artista acerca da arte: “a arte [deve ser vista]

²³⁸ Matéria “O provocador”, de 23 de junho de 1976.

como uma forma de conhecimento do real, como forma de ataque ao real. Então, esse é o ponto de vista que acompanha cada momento da minha criação” (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*).

Ao associar a ideia de “alucinação” à de “sonho”, Belchior também explica qual a outra concepção que propõe para essa palavra, relacionada à mudança das coisas e do mundo, ou seja, à realidade.

A palavra “sonho” é muito significativa pra mim. Ela diz respeito à utopia provável, à utopia que pode ser alcançada e não à utopia pura e simples. O sonho pra mim não é uma coisa alienante. Não é uma coisa que lhe leva para a apatia ou para uma região sombria onde não acontece nada. O sonho é uma esperança. A visão do sonho pra mim é dialética, crítica e pertinente à realidade concreta. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

A palavra “sonho”, tanto no sonho de Lennon quanto no de Belchior, está sendo utilizada aí como uma capacidade dos artistas de sentir coisas especiais e de projetar uma sociedade possível, fundamentada na harmonia da coletividade. Portanto, enquanto o sujeito Belchior associa-se a uma *paratopia*, sua obra pode ser ligada diretamente a uma *utopia* (“não lugar”), como ele próprio declarou em setembro de 1979 à Revista *Música*, imbricando o sujeito autor à obra, dizendo: “Eu trabalho com a utopia”.

Uma estratégia retórica utilizada que reforça o argumento da canção e do disco *Alucinação* é a sequência das músicas (*dispositio*) no encarte do disco, bem como a autocitação (argumento de *autoridade*) de versos da música “Alucinação” em outras composições. A última canção do álbum, a balada-*country-rock*, intitulada sintomaticamente “Antes do fim”, traz um verso da canção “Alucinação”, como lemos a seguir: Quero desejar, antes do fim / Pra mim e os meus amigos / Muito amor e tudo o mais / Que fiquem sempre jovens / E tenham as mãos limpas / E aprendam o delírio com coisas reais. E eis que antes do fim (do tipo de música e do posicionamento que interessa ao orador) surge o cancionista Belchior para ser o profeta portador da realidade.

Finalizada a análise de “Alucinação” em diálogo com algumas outras canções do disco de 1976, o objetivo aí foi explicitar o diálogo polêmico entre Belchior e alguns cancionistas da música brasileira, dentre eles Gilberto Gil, Raul Seixas, Ney Matogrosso e Caetano Veloso. Passo então a outra etapa, que corresponde especificamente à delimitação feita no trabalho. Para analisar as relações polêmicas entre Belchior e Caetano Veloso, irei abordar nas seções a seguir tipos específicos de polêmica: as que envolvem o *gênero*, a *cenografia*, o *ethos* e o *código de linguagem*, conteúdos que foram explorados no capítulo 2 sobre a *identidade do cancionista*, subcapítulo 2.2 da seção de *fundamentação teórica* da tese. Em

todas essas relações polêmicas, analisarei os tipos de argumentos utilizados na sustentação do ponto de vista (posicionamento) de Belchior, seguindo o estudo das *técnicas argumentativas em defesa de uma posição identitária ou contra a pessoa e seus atos*, bem como minhas reformulações teóricas consubstanciadas em dois tipos de argumentos, o *ad hominem* e o *ad personam*, empreendidas no subcapítulo 3.4 a partir da tipologia dos argumentos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*) e das pesquisas de Angenot, Reboul, Mosca, Gautier e Amossy, como tentei já ilustrar na análise de “Alucinação”.

De acordo com o que ficou descrito na seção de fundamentação teórica, a seguir abordo na análise os seguintes aspectos:

- a) Sujeitos da polêmica: agente, paciente e espectador; arqui-enunciadores e adjuvantes;
- b) Objetos ou temas/assuntos da polêmica;
- c) Investimentos posicionais empregados pelos cancionistas;
- d) Tese ou proposição, isto é, a ideia defendida;
- e) Esquemas argumentativos: tipos de argumentos e contra-argumentos utilizados; no caso de Belchior, o argumento já é um contra-argumento;
- f) Outras estratégias utilizadas: recursos verbais, não verbais e discursivos investidos.

É preciso observar ainda que cada um desses pontos será analisado em conjunto, considerando todas as noções discursivas adotadas, gênero, cenografia, *ethos* e código de linguagem, sendo que os sujeitos arqui-enunciadores e adjuvantes da polêmica serão abordados mais detidamente no capítulo 3. Ressalto também que os elementos gênero, cenografia, *ethos* e código de linguagem serão analisados em cada uma das seções a seguir, o que não impede que todos eles também apareçam nos comentários das outras seções, visto que a identidade do sujeito do discurso é constituída exatamente na comunicação entre esses quatro investimentos posicionais e se o divido é somente por questões teórico-metodológicas. Atento finalmente para o fato de que a análise se concentrará na polêmica entre Belchior e Caetano Veloso, mas em interação com os cancionistas Gilberto Gil, Chico Buarque e outros, pois de acordo com o que defendo nas hipóteses, esses dois nomes bipolarizariam as relações polêmicas investidas pelo cearense.

2.1 “Depois deles não apareceu mais ninguém”

O título deste subcapítulo foi tirado de um trecho da canção “Como nossos pais”, talvez a mais conhecida da carreira de Belchior, cantada e gravada por Elis Regina no *show* e LP *Falso brilhante*, de 1975 e 1976, respectivamente. Nela, o enunciador (homem) dialoga com um coenunciador (mulher), e a tese a ser defendida por ele é a de que “uma nova mudança” na realidade brasileira está por chegar. Para defender essa tese, o enunciador cria uma cenografia na qual opõe com um argumento de *dissociação nocional* os valores passados e presentes. E posiciona-se como favorável ao presente e contra os valores do passado. Ao constatar que os seus (e os da jovem) “ídolos ainda são os mesmos” do passado, interpela a jovem com quem dialoga, de forma acusativa, com um *argumento ad hominem* (Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém). Em seguida, o enunciador conclui com outro *argumento ad hominem*: Mas é você que ama o passado e que não vê... / É você que ama o passado e que não vê / Que o novo, o novo, sempre vem. Aqui, o juízo negativo com relação ao ato do coenunciador, de cultivar os valores do passado (representado principalmente pela manutenção dos antigos ídolos), pode ser transferido também para o auditório ouvinte, o espectador da relação polêmica. Logo, o público-alvo ou auditório particular dessa canção é o ouvinte que, assim como a jovem do texto da música, é incitado a aderir aos valores novos que virão. Em resumo, a proposição sustentada pelo enunciador é a de que, ao contrário do que pensa a jovem (Você diz que depois deles não apareceu mais ninguém) e, por extensão, outros ouvintes membros do auditório universal, ele atesta: Pois vejo vir vindo no vento / O cheiro da nova estação.

Na leitura das palavras da canção de Belchior, podem ser visualizadas duas perguntas de base: a) Quem são os ídolos do passado a quem o enunciador se refere? b) Quem são os novos ídolos a substituir os antigos? Vimos acima que essas perguntas já poderiam ser respondidas se levarmos em conta o discurso autoverbomusical, ou seja, as declarações de Belchior sobre sua obra. No entanto, ao analisar a seguir o gênero e a cenografia, e logo depois o *ethos* e o código de linguagem, quero saber de que forma o discurso dos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil aparece negado no interior das próprias canções de Belchior. Assim, ao longo das análises, lanço algumas respostas plausíveis a essas indagações.

2.1.1 Gênero/Cena genérica

Como exemplo dessa inter-relação entre os aspectos “a” a “I” destacados acima, iniciarei a análise com o elemento *gênero*, observando-se que abordarei especialmente os *gêneros verbomusicais* (principalmente a canção) e *musicais*, mas em interação com os *gêneros metaverbomusicais* e *autoverbomusicais*. O modo como Belchior (sujeito-agente) investe no gênero canção também o coloca em relação polêmica com outros cancionistas (sujeitos-pacientes). Um dos principais objetos, ou conteúdos colocados em questão, dessa polêmica no que diz respeito à cena genérica, de acordo com o que foi apresentado na hipótese geral deste trabalho, refere-se ao envolvimento entre a pessoa do cancionista e a sua obra cancional. O compositor Belchior, em diversas ocasiões, declara enfaticamente que sua obra é autobiográfica²³⁹, gesto retórico marcado no próprio enunciado da maioria das canções por meio da utilização do dêitico EU, vide o exemplo do verso *Eu sou apenas um rapaz Latino-Americano*, o primeiro da música. Como veremos ao longo das análises das canções, Belchior cria em sua obra a personagem que abarca tanto a vida da “pessoa” como a do “compositor”, tornando a relação entre a obra e o homem fortemente imbricada. Ao empreender esse ato, o artista Belchior polemiza com outras formas de interação entre a “pessoa” dos outros artistas da música e as suas obras. O caso mais evidente é o do compositor Chico Buarque, que sempre faz questão de afirmar que nenhuma música sua é autobiográfica. Ele declara categoricamente que todas as suas músicas “são inventadas”²⁴⁰. Já Caetano Veloso apresenta um metadiscurso mais heterogêneo, ao dizer que todas as suas músicas “são autobiográficas; até as que não são, são”²⁴¹. Sobre essa relação pessoa-obra, Caetano declarou: “[minha obra é] um pouco como um filme sobre a música que me interessa e outro pouco sobre mim (porque a gente nunca faz nada que não seja a gente mesmo)” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 22). Enquanto Buarque diz ao longo da carreira que suas músicas que tematizam mulheres são todas inventadas, porque se não ele seria um mau-caráter, Caetano dá o seguinte depoimento sobre a canção “Tigresa”, que também expõe em sua cenografia a figura de uma mulher: “Imaginei logo uma mulher (...) Essa mulher foi se nutrindo de imagens de mulheres que conheço e conheci, e essa história foi se nutrindo de

²³⁹ Conferir entrevista de Belchior a Ricardo Guilherme com o tema “A música de Belchior no panorama da música popular brasileira”, na qual o artista faz uma crítica e autocritica de sua obra (Rádio Universitária FM de Fortaleza, em 06 março de 1983).

²⁴⁰ Confrontar DVD *Chico Buarque - À flor da pele* (2005), da série retrospectiva do trabalho do compositor. Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa série mencionados na tese.

²⁴¹ A declaração é encontrada em forma de epígrafe na obra organizada por Ferraz (2003), que traz uma compilação das letras das canções de Caetano Veloso.

histórias que vivo” (VELOSO em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em julho de 1977). Essa forte relação entre o compositor e o homem Caetano é revelada em muitos momentos da carreira do artista, pois em seu cancionário há um conjunto de músicas que se referem a pessoas próximas a ele. Dessas canções autobiográficas, posso citar “Boas-vindas”, “Um Tom” e “Julia/Moreno”, que testemunham a espera de Caetano por seus filhos que iam nascer; “O homem velho”, inspirada no pai, um ano depois de sua morte; “Maria Bethânia”, que se refere à sua irmã; “Esse amor” e “Branquinha”, dedicadas, respectivamente, a Dedé Veloso e a Paula Lavigne, suas duas ex-mulheres; e “Gente”, que menciona o nome de pessoas do círculo social íntimo de Caetano (irmãos, filho, esposa, amigos).

Já no caso de Chico Buarque, é interessante constatar que se na instância da composição das canções²⁴², o artista estabelece uma separação clara entre vida e obra, o mesmo não acontece no contexto dos palcos. Aqui o compositor revela ter dificuldade em administrar a relação entre a pessoa e o artista, como lemos a seguir:

É, a gente tem de aprender alguma coisa. Agora, eu não estou fazendo *show*, mais. Estou cumprindo alguns contratos a duras penas, porque num *show* você é conduzido a um troço que gera uma carga emocional diária e eu não tenho estrutura pra suportar. Foi por isso que eu mandei, cancelei a temporada, fui ao médico, fiz um *check-up* e resolvi que não estava bom. Eu me expunha emocionalmente demais, e não só como artista, aí é que está o negócio. Se eu entrasse num palco e me maquiasse, me vestisse e interpretasse alguma coisa, legal. Em algumas músicas eu já conseguia fazer isso, um negócio que aprendi com Caetano, sair um pouco como pessoa. É maravilhoso quando se consegue isso, e eu só conseguia em 20% do *show*, eu sabia por exemplo fazer a “Ana de Amsterdam” e ficava pouco ligando, eu sou a Ana, não sou o Chico, não estou envolvido nesse negócio. Agora no resto, não, eu ficava exposto completo como pessoa, como cidadão, tudo o que é teu, pessoal, ficava entregue. (In: BAHIANA, 1980, p. 38 e 39)²⁴³

Apesar de a posição de Chico Buarque enfatizar o aspecto “ficcional” de sua produção, é de se notar o fato de que muitas vezes sua obra é apresentada pelos seus comentadores ao auditório (à revelia do compositor?) como resultado, ou na interface, de suas experiências vividas. É o que acontece por exemplo no livro *Chico Buarque - Letra e música*, de 1989, no qual encontramos o texto de prefácio “Um certo Francisco”, do jornalista e

²⁴² Apesar de o posicionamento do artista procurar dar limites entre a sua vida e obra, seu mais recente álbum, de 2011, traz a canção “Essa pequena”, que segundo foi anunciado na mídia teria sido feita para a namorada do cantor, a também cantora Thaís Gulin. A letra traz claramente alguns elementos *éticos* que associam o enunciador e coenunciadora da cena textual às pessoas da vida real Chico e Thaís, particularmente o trecho: (...) Meu cabelo é cinza, o dela é cor de abóbora (...).

²⁴³ Entrevista inédita para o *Jornal Opinião*, de 1974.

tradutor Eric Nepomuceno²⁴⁴. No texto, o também amigo do compositor relata fatos ligados à vida pessoal de Chico Buarque, conforme se lê abaixo,

Francisco é dono de certas manhas, certas manias. Para quem se interessa por esse tipo de coisas, vale informar que seus sapatos são do número 42. Dirige naquilo que alguém poderia chamar de “no limite da prudência”, ou seja, é veloz no tráfego urbano. Fuma cigarros longos e finos, de filtro branco, chamados Charm. Durante muitos anos, naqueles tempos em que éramos todos mais jovens do que somos hoje, as pessoas se dividiam entre marcas de cigarros como quem se divide entre times de futebol. Francisco fumava Luiz XV, com z e sem filtro. Isso quer dizer que era um cordial adversário dos que consumiam Hollywood, que tampouco tinha filtro. Cigarros de filtro são coisas que chegaram depois. Tomava uísque sem gelo, pois dizia que o gelo aguava a bebida a ponto de torná-la enjoativa. Entre suas façanhas menos divulgadas está a de ter apresentado aos amigos uma bebida italiana chamada Fernet Branca, que não chegou a ser um sucesso no mercado, mas ganhou alguns adeptos fiéis até hoje. Francisco já não toma uísque, com ou sem gelo: de uns anos para cá aboliu os destilados, concentrando-se em discreto consumo de vinhos e, eventualmente, de cerveja. (...) Virou um sujeito metódico: em meados de 1988 decidiu diminuir de maneira significativa o cigarro. Fuma um por hora. Deve-se notar que Francisco é dessas pessoas que dormem religiosas oito horas por noite. Aliás, dorme sempre tarde, o que significa que acorda igualmente tarde. Os maldosos afirmam que ele tem apenas uma vaga noção deste fenômeno chamado “manhã”. (...) Modesto, diz ser um cozinheiro sem maiores méritos, mas faz questão de deixar claro que seu talharim a carbonara merece respeito. (...) Caminha de maneira um tanto peculiar, em passos curtos e com os pés apontando em direções diferentes, nesse estilo que chamamos de “dez e dez” ou “dez para as duas”. No futebol, tem colhido resultados alvissareiros. Joga religiosamente pelo menos uma vez por semana (fora treinos e peladas), o que lhe garante um preparo físico respeitável e proporcionou uma série de curiosos acidentes, que incluíram um braço quebrado, vários hematomas e um talho na testa que exigiu oito pontos. (NEPOMUCENO, 1989, p. 12 e 13)

, mas também à sua atividade profissional:

Quando se tranca para trabalhar, isola-se totalmente. Uma única testemunha é admitida nesses momentos de solidão absoluta: um cãozinho branco cujo nome é Tolstói, mas que na intimidade do lar atende por Tói. Trabalha feito os velhos jardineiros, os velhos joalheiros: com cuidado de artesão. Vai lapidando cada frase, buscando o brilho exato da palavra. Escreve geralmente à mão, usando uma esferográfica comum e papel branco. Depois, passa para o computador. Compõe com o violão, e música e letra costumam brotar juntas. Quando uma se adianta, é a melodia. Quando não consegue nada, guarda os rascunhos: algum dia poderá retomar alguma frase, alguma ideia, alguma imagem. Aplica, à sua maneira, a lei de Lavoisier: em música, quase nada se perde, quase tudo se transforma. (*op. cit.*, p. 13)

²⁴⁴ Volume 2 de uma caixa.

Outras vezes, Nepomuceno revela a profunda ligação entre a pessoa do artista e a sua obra, segundo lemos a seguir:

Pode parecer estranho, mas o lapidador de palavras volta e meia é acossado por dúvidas em relação ao seu trabalho. Volta e meia é acossado pela tenebrosa sensação de já ter dito tudo, de ter esgotado a fonte. Como se os caminhos estivessem fechados para sempre. Mas logo se dá conta de que a verdade é outra, porque sempre existe algo a ser dito, perguntado, procurado, revelado. O tempo fez com que ele se tornasse cada vez mais exigente em relação ao próprio trabalho. E é assim que continua mergulhando fundo, atrás de palavras, imagens e sons. São muitas as madrugadas que o surpreendem numa espécie de estupor, de alumbramento, após o parto de uma nova canção. Enfrenta, então, o período negro de todo criador: um vazio, uma angústia sem remédio, um desgarramento, misturado à estranha sensação de paz de quem, uma vez mais, pariu. (*op. cit.*, p. 15)

Na sequência do texto, associa ainda mais diretamente a obra de Buarque como consequência da vida: “Para quem aos oito anos compunha sambas de carnaval numa Roma distante enquanto ouvia a versão de Saçaricando em latim, obra do pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, é quase que um desenrolar natural da carreira” (*op. cit.*, p. 16). Em outros momentos, Nepomuceno destaca especialmente as características da própria obra:

Por seus versos e melodias desfilam amores felizes e amores infelizes, sonhos e pesadelos, homens que amam mulheres e mulheres que amam mulheres, e o travesti heroico que salva uma cidade. Desfilam esperanças e desesperanças, numa vertigem de imagens e conflitos que compõem o dramático mosaico da alma humana. (*op. cit.*)

O próprio título, informal e íntimo, do texto de Nepomuceno já indica essa abordagem do artista em sua *pessoa*, que apenas em seu círculo mais próximo é tratado por “Francisco”, o que é anunciado também pelo texto presente na quarta capa do livro. Vejamos:

Com seleção do próprio Chico Buarque, este volume reúne cinquenta partituras (canções como “A banda”, “Construção” e “Vai passar”) representativas de sua produção desde os anos 60. Num *afetuoso* prefácio, o jornalista e escritor Eric Nepomuceno traça um perfil do *homem Chico Buarque*. (BUARQUE, 1989, vol. 2, com destaques de minha responsabilidade)

A quarta capa do volume 1 dessa mesma obra destaca igualmente o componente da vida *pessoal* do artista na composição de sua obra, como lemos a seguir:

Letra e música traz, reunidas pela primeira vez, todas as letras de Chico Buarque, de “Tem mais samba”, feita em dezembro de 1964, a suas

composições mais recentes. Parte de sua produção juvenil, anterior a esse período, também é resgatada, como *saborosa curiosidade, na reportagem biográfica* “Gol de letras”. *Com inúmeras fotos, inclusive várias inéditas, esse texto recupera ainda passagens pouco ou nada conhecidas da vida do compositor, como as circunstâncias em que nasceram algumas de suas canções mais famosas* –, quase sempre situando-as na moldura da vida brasileira de cada época. Fascinante mergulho no processo de criação de Chico, *Letra e música* apresenta também uma discografia e uma cronologia completas, do LP de estreia, gravado em 1966, ao mais recente, concluído em outubro de 1989. (BUARQUE, 1989, vol. 1, com destaques de minha responsabilidade)

No Programa *Ensaio*, onze anos antes da declaração enfática de Buarque de que todas as suas músicas são “inventadas”, o artista falou mais naturalmente sobre o contexto de sua vida e de sua obra, não ficando muito claras a separação entre uma e outra, como é o mais natural. Mas a postura do compositor aqui é plenamente compreendida dentro da configuração global da entrevista da TV Cultura, na qual o jornalista Fernando Faro explora exatamente a imbricação entre os elementos da vida dos cancionistas e a obra de seus entrevistados²⁴⁵. O exemplo de Chico Buarque é interessante porque mostra que mesmo que o artista em seu posicionamento individual queira preservar certo distanciamento entre a sua vida pessoal e o modo como ele trabalha com a cena genérica da canção, os outros sujeitos gerenciadores do discurso verbomusical (a exemplo de Nepomuceno e Faro), ao instituir outra postura (a de amalgamar vida e obra), também atuam na constituição da identidade desse cancionista na música brasileira. É o que fez novamente Wagner Homem ao lançar o livro *História de canções* (2009), no qual conta fatos relacionados às circunstâncias *pessoais* em que foram compostas muitas das músicas de Chico Buarque.

Voltando ao posicionamento de Belchior, vejamos a declaração na qual ele se autocritica de forma mais abrangente no que concerne às ideias que norteiam seu pensamento enquanto autor de música e de letra:

O meu trabalho é norteado por duas grandes matrizes que são as seguintes: o desejo de apresentar uma música nordestina contemporânea e o desejo de mostrar a viabilidade de um projeto de afirmação de ideias e de sentimentos (...). É uma música que se pretende autobiográfica em determinado nível, contemporânea e nordestina. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

Ainda sobre esse caráter autobiográfico de sua obra, Belchior conta em entrevista a Pasquale Cipro Neto no Programa *Nossa língua portuguesa*, comentando a canção “Como

²⁴⁵ Conferir a série de entrevistas do *Ensaio* na coleção *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*.

nossos pais”, que há um aspecto, segundo seu ponto de vista, muito interessante na composição, que se refere ao “fato de que o autor não tem tanto distanciamento nessa canção”. Afirmar Belchior: “Eu, como autor, estou comprometido com o personagem dela. Eu me identifico com aquele drama, com aquele conflito e também com o contraste que eventualmente o autor poderia elidir e que nesse caso não o faz”²⁴⁶ (BELCHIOR em entrevista a NETO, 1999). Vê-se na argumentação do compositor uma crítica velada a outras produções musicais nas quais os autores, enquanto *pessoa*, distanciam-se dos personagens criados dentro das canções, posicionamento defendido por Buarque de Hollanda. Por causa disso, essa argumentação é classificada como *ad personam*, pois toca diretamente a pessoa dos artistas. Pensando na frase do poeta e autor de canções Pierre Jean de Béranger “Mes chansons, c’est moi”²⁴⁷, a tese defendida por Belchior com relação ao investimento genérico equivale a dizer que “eu sou igual às minhas canções”. Já a postura de Chico Buarque pode ser resumida pela fórmula “eu sou eu e minhas canções são minhas canções”. Por outro lado, a atitude de Caetano Veloso pode ser condensada na frase “eu me revelo nas minhas canções, mesmo quando eu me escondo”.

Portanto, se comparamos os diferentes metadiscursos de Belchior, Chico Buarque e Caetano Veloso, veremos que cada um deles revela certo modo de *envolvimento entre a pessoa do cancionista e a sua obra*. Os dois primeiros colocam num plano principal uma das instâncias do processo autoral. A apreciação de Belchior dá destaque à *pessoa*, em contraposição à apreciação de Chico Buarque, que enfatiza o *compositor*. Já a atribuição de Caetano imbrica as duas instâncias responsáveis pelo ato autoral: a pessoa e o compositor. E por isso, no conjunto da obra polêmica de Belchior, esse aspecto específico no trabalho do gênero canção também contribui na instituição do seu contradiscurso com esses dois cancionistas.

Mas se assumirmos essa natureza autobiográfica de Belchior, como lidar com o fato de os “personagens” das suas canções representarem de alguma forma a vida do sujeito no mundo²⁴⁸, como acontece por exemplo na canção “Apenas um rapaz latino-americano”? Haveria alguma relação entre a *embreagem paratópica* (a posição do compositor dentro do campo) da qual fala Maingueneau (2006d, p. 120-133) e o fato de a vida dos personagens das canções se assemelharem à vida do seu compositor? Nesse sentido, pode-se dizer que a embreagem paratópica, fortemente investida por Belchior, constitui-se em uma seleção de

²⁴⁶ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

²⁴⁷ “Minhas canções sou eu”. Tradução própria da frase, datada de 1833, e citada por Hirschi (2008, p. 119).

²⁴⁸ Confrontar Maingueneau (2006d, p. 120).

propriedades, um filtro, onde a vida da pessoa é que disponibiliza o material a ser trabalhado na obra. E essa estratégia de aproximação entre o homem Belchior e a sua obra respalda a força maior da argumentação do orador Belchior diante do auditório.

Um segundo objeto da polêmica entre Belchior e outros cancionistas, apresentado na hipótese geral da tese, refere-se à ligação entre o compositor e a sua obra cancional, isto é, ao modo como o compositor produz suas canções. No campo discursivo da canção no Brasil, pode-se dizer que há dois tipos de gêneros de canções: aqueles que *investem na força entoativa*, como o samba de breque, o *funk* e o *rap*; e aqueles que camuflam essa força, *investindo na forma musical*, podendo-se citar a bossa-nova, por exemplo. Assim, o gesto pelo cancionista de investir na força entoativa coloca em primeiro plano mais o *conteúdo da letra* do que o *conteúdo da música*, sendo Belchior um exemplo que ilustra bem o primeiro caso. No campo verbomusical do Brasil, Arnaldo Antunes também pode ser ressaltado como um caso exemplar, especialmente na canção “O nome”, lançada no disco-livro-vídeo *Nome* em 1993 e relançada em 2006. Talvez essa semelhança de investimentos entre os dois cancionistas revele, inclusive, o motivo do *gesto retórico* de Belchior em *gravar* em 1982 duas *canções de Antunes*, como aconteceu com “Ma” e “Estranheza” no LP *Paraíso*. Essa mesma característica de ênfase entoativa, além da forma nasalizada de cantar e discursiva de compor, coloca Belchior num plano bastante semelhante com o cantor e compositor Zé Ramalho, talvez sendo um traço de uma mesma cronologia de produção das obras e de suas nordestinidades. Diferentemente de Belchior e Zé Ramalho, as produções de Caetano Veloso e Chico Buarque são exemplos de total simbiose entre letra e música, onde não há lugar para nenhuma primazia. É nesse sentido que a maneira como o compositor Belchior investe na canção é constitutivamente polêmica com a maneira investida por Veloso e Buarque.

É fato que o modo como Belchior trabalha com a cena genérica cancional no que diz respeito à articulação entre letra e parte musical sem dúvida privilegia o aspecto verbal do gênero, ao contrário do que acontece com os compositores Caetano Veloso e Chico Buarque, os quais harmonizam perfeitamente as duas semioses. O próprio Belchior admite: “É claro que as minhas melodias são melodias fáceis, redundantes e a minha letra é mais importante do que a música²⁴⁹, assim como as letras do Chico são mais importantes do que a música e a melodia do Pixinguinha é mais importante do que a letra” (BELCHIOR em entrevista a WOLFENSON, *op. cit.*).

²⁴⁹ Essa prioridade pela letra pode ser indicada ainda pela canção “Máquina II”, música instrumental lançada em *A palo seco*. Após essa composição, nunca mais Belchior se arriscaria a registrar em álbum uma obra instrumental. Pelo contrário, ao longo da carreira, enfatiza sempre seu apego à palavra.

Nessa declaração, é interessante que Belchior compare a sua prioridade dada a letra justamente com o compositor carioca, que a essa altura já mostrara, depois de nove álbuns solo (de *Chico Buarque de Hollanda* em 1966 a *Caros amigos* de 1976), que investia mutuamente nos dois componentes da canção. Aqui o argumento de *comparação* cumpre, portanto, o papel de dar autoridade (e por isso esse argumento pode também ser classificado como de *autoridade*) ao ainda novato artista no mercado, que posiciona sua produção como similar a do já ídolo Buarque de Hollanda. O discurso de Belchior concretiza na prática a observação de Reboul (2004, p. 176-178) de que o argumento de *autoridade* é o inverso do argumento *ad hominem*. Vê-se com isso que a intensidade da polêmica, iniciada com *Alucinação*, parece, um ano depois, caminhar para uma fase mais amena com relação ao antagonista Chico Buarque.

Apesar de admitir a importância da letra em detrimento da música, Belchior reagia à crítica de que “tem letras demais pra música de menos”, difundida por alguns comentadores de sua obra, como se lê abaixo:

Acontece que tenho muita coisa pra dizer, e o Brasil tá precisando de pessoas que digam, depois de ter sido calada durante muito tempo. O ouvinte brasileiro deve tá lembrando de que, no período em que começou meu sucesso, a MPB era uma metáfora. Minha música chegou dizendo, sem intermediários ou interpretação. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, 1982, p. 10)

Em sua fala, Belchior explicita que organiza sua canção de modo a tornar o sentido como o alvo direto. Vemos aí a manifestação do “*ethos* da linguagem franca, do homem simples que diz cruamente a verdade sem artifícios” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 274). Ao opor música sem intermediários à música como metáfora, mais uma vez se percebe a crítica de Belchior ao Tropicalismo e de quebra a Chico Buarque (argumentos *ad hominem* velados), duas produções que, devido às injunções contextuais de ditadura militar no Brasil, não tiveram outra opção no trabalho com o gênero canção. Ao apresentar o disco *Alucinação*, Belchior adota justamente o argumento de *dissociação entre as noções dicção clara e dicção metafórica*, no qual a sua posição se associa ao primeiro elemento, e a posição dos seus antagonistas, ao segundo. Vejamos:

Todo o vigor desse trabalho vem da palavra direta e formalmente. É preciso que não se esqueça que esse disco inaugura uma linguagem muito nova na música popular brasileira naquele momento. Não devemos esquecer que até ali a música popular brasileira, mesmo a mais bem feita, mesmo a melhor música popular brasileira tava sendo feita com muita metáfora, tava necessitando continuamente de exegese, ela trazia exemplos de coisas que se

sugeriam, que simplesmente queriam que fossem ditas e não eram ditas com clareza. Então, esse trabalho foi o primeiro momento de uma dicção nova na música popular brasileira no sentido de uma dicção clara, compreensível, crua, sem intermediário e não metafórica. Eu não tou dizendo antimetafórica. Era um momento primeiro da adoção de uma linguagem direta, expressiva. Ela tem essa qualidade de discurso pela complexidade das coisas que queria dizer, que queria falar. E nisso também esse disco é inaugural no sentido de apresentar uma forma muito livre de contar uma história por mais trágica e por mais difícil que ela pudesse ser. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

É preciso dizer que alguns críticos realçaram justamente o *falar de coisas da realidade e abertamente* como ponto positivo de Belchior, como expressam os comentários de dois periódicos da época. Na Revista *Música* de agosto de 1976, lemos: “Num momento em que as atenções estão voltadas para a fantasia, um moço aparece falando de sua vida e das coisas que o rodeiam, da realidade e do delírio das coisas reais. O cantar e a música de Belchior são despojados de quaisquer artifícios, que não os da música, das palavras e das ideias envolventes”. Já no *Jornal de música* de janeiro de 1977, encontra-se: “Afim, já estávamos desacostumados a ver alguém falando abertamente, discursivamente, sem rodeios retóricos e sem muitas imagens simbólicas”. Outros críticos realçam em Belchior justamente o investimento no aspecto verbal das letras, como o jornalista Ezequiel Neves, que o chama de “redentor poético da geração musical pós-tropicalista”. Para Neves, “seus poemas longos, urbanos e relativamente críticos serviam de tema para acaloradas discussões, de bandeira para rebeldia juvenil” (Revista *Pop*, em junho de 1976). Nessa fase, o contradiscurso de Belchior começa assim a ganhar os seus primeiros adjuvantes nas relações polêmicas contra os grandes nomes da música brasileira de então.

Essa alta aposta na dimensão verbal ocorre, porém, nos dois primeiros álbuns do artista: *A palo seco* e *Alucinação*. Em seu terceiro disco, *Coração selvagem*, e na nova gravadora Warner Music, Belchior, apesar de reafirmar o componente verbal das canções, apresenta um trabalho diferenciado com arranjos mais elaborados. Começa aqui a atuação dos produtores musicais e do mercado na formatação de *outro novo* Belchior, à proporção que se muda o investimento na cena genérica da canção, ao se fortificar a sua dimensão musical.

No que se refere à relação específica entre *compositores* e a *dimensão verbal do gênero*, chama a atenção que alguns cancionistas brasileiros invistam fortemente no fenômeno da intertextualidade com o campo da literatura. Creio, assim, que os três compositores que mais adotam essa estratégia sejam Chico Buarque, Caetano Veloso e Belchior²⁵⁰. Neste

²⁵⁰ Segundo Guilherme Wisnik, “Caetano é certamente o compositor que mais dialogou, em sua obra, com os poetas e escritores do campo literário erudito, como Gregório de Matos (“Triste Bahia”), Sousândrade (“Gilberto misterioso”), Oswald de Andrade (“Escapulário”), Augusto de Campos (“Pulsar” e “Dias, dias, dias”),

momento da análise, não cabe mencionar os diversos casos que explicitam esse caráter da obra desses autores, empreendimento já realizado em grande parte por outras pesquisas. E no caso de Belchior, esse já foi o objetivo de minha dissertação de mestrado. Vimos nessa pesquisa que Belchior, além da referência a nomes de autores e de compositores feita no corpo das canções, apropria-se de textos da literatura canônica, seja brasileira ou internacional, bem como de textos clássicos de canções nacionais e estrangeiras. Mas é preciso atentar que

as vozes que dialogam nessas canções relacionam-se por uma harmonia aparente, pois é a tensão, a polêmica e a dissonância que estão instauradas nesse diálogo. Sua presença exige do leitor-ouvinte, para além da mera identificação, a interpretação do texto citado, pois um elemento essencial para que se entenda a significação da citação é verificar que sentido o texto citado adquirirá em um contexto inédito. O leitor precisa ter consciência dos laços e das diferenças entre o texto citado e o citante. (CARLOS, 2007a, p. 136)

Como bem esclarece Chico Buarque, para sua “geração, a literatura fazia parte, era parte fundamental da formação na escola”²⁵¹ (BUARQUE em entrevista para o DVD *Chico ou o país da delicadeza perdida*, de 2003). Essa característica escolar, no contexto do Brasil, gerou portanto um conjunto de canções na obra desses autores que concretizam essa experiência. No caso específico de Belchior, o compositor, ao se lançar como “novo” na música, justifica essa novidade como ligada justamente ao uso de fontes literárias no interior do gênero canção. Essas fontes são originadas de dois movimentos específicos: o Modernismo e o Concretismo. Vejamos, assim, como a estratégia argumentativa de Belchior opera essa relação entre a sua vanguarda e as desses dois movimentos literários.

A despeito de sua crítica à vanguarda tropicalista, o trabalho de Belchior também se pretende uma vanguarda, pois o artista, ao *ir na frente*, parece querer abrir caminhos para os demais. Ao falar de sua música “Na hora do almoço”, que venceu em 1971 o 4º Festival Universitário de MPB, promovido pela TV Tupi, e o deu inserção no cenário nacional com a gravação inédita de um disco, Belchior dá um depoimento que comprova sua atitude vanguardista. Eis a autoavaliação do cearense:

Maiakóvski (“O amor”), Haroldo de Campos (“Circuladô de fulô”), Castro Alves (“O navio negreiro”), Joaquim Nabuco (“Noites do Norte”), Camões (“Tão pequeno”), sem falar na densa leitura de Guimarães Rosa (“A terceira margem do rio”), e nas inúmeras citações de poetas, romancistas e filósofos, como Lorca, Keats, Stendhal, Nietzsche, Sartre, Lévi-Strauss e muitos outros” (2005, p. 57).

²⁵¹ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

[“Na hora do almoço”] é a minha primeira música gravada. (...). É uma música que eu julgo muito importante pra mim como artista e também para a nova música popular brasileira vinda do Nordeste. (...) Foi essa música que (...) mostrou de uma certa forma a viabilidade de uma nova música vinda do Nordeste e especialmente do Ceará e também a possibilidade de sucesso dessa música (...) Essa música alia (...) a tendência de uma forma poética mais nova. O mais importante do ponto de vista histórico é que essa música foi o primeiro momento da nova música popular brasileira vinda do Ceará. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

Na entrevista dada a *O Pasquim*, em 1982, Belchior declarou o mesmo, ao dizer que “foi o sucesso dessa música que patenteou para o Sul a viabilidade comercial da nova música nordestina” (p. 09). A observação autodiscursiva de Belchior com relação à “Na hora do almoço” é pertinente, na medida em que o primeiro registro fonográfico equivale ao gesto retórico fundador do discurso de um cancionista. No contexto da música popular – lugar abstrato e não institucional – a gravação de um primeiro disco já funda por si mesmo o direito a enunciar, dando autoridade enunciativa e legitimação ao compositor para continuar compondo. É a partir dela que se começa a construção de uma identidade no campo discursivo, o que corresponde a um *batismo* artístico, mas também retórico-discursivo.

Nesse contexto vanguardista, ao ser perguntado se ele foi o responsável pela “onda” nordestina que fazia sucesso na ocasião, Belchior precisa sem modéstia, ao mesmo tempo em que confronta diretamente a música “nordestina” (?) anterior chegada ao centro do País, ou seja, o Tropicalismo, como sinalizo em itálico abaixo:

Não, sou o responsável por um novo sotaque na música popular brasileira. (...) *Pela primeira vez a subcultura nordestina se expressa de forma não folclórica. São pessoas tipicamente nordestinas, mas infinitamente abertas para o mundo, fundindo ritmos novos que acontecem pelo mundo com a música tradicional do Nordeste.* (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 09 e 10)

Assim, o compositor se posiciona como o “abridor” de portas, como responsável pela inserção do Ceará do Nordeste no mapa musical do Brasil. “Fui o pioneiro desse percurso da música nordestina, o primeiro que teve coragem de enfrentar Rio-São Paulo” (*op. cit.*, p. 09), afirma Belchior.

A referência a esse Nordeste “novo”, “contemporâneo”, é explicada por Belchior: “Acontece que os nordestinos têm raízes profundas, que querem sempre enfatizar, enquanto meu caráter é mais fresco, mais arejado. Sou um nordestino *cool*” (*op. cit.*, p. 11), declara o compositor. E detalha:

O que me interessa hoje na cultura brasileira nordestina é o hibridismo, a capacidade de deglutir tudo antropofagicamente, devolvendo a cultura brasileira de exportação. Meu desejo é realizar o lema da Universidade [Federal] do Ceará: “Universal pelo regional”. Sou partidário de que devemos expressar um Nordeste novo, o bumba-meu-boi de plástico, a lamparina de querosene Shell. Isso nem é um projeto de modernidade, pois já foi incrementado por Oswald de Andrade, os poetas concretos e o movimento tropicalista. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 11)

O curioso é que, nesse depoimento, as mesmas palavras de Belchior poderiam ter saído da boca de Caetano Veloso, que como vimos bebe na fonte do Modernismo e do Concretismo e valida essa primeira filiação ao escrever nos últimos anos um ensaio-memória abordando o seu encontro com a obra de Oswald de Andrade e dos modernistas de modo geral, publicado no livro de título *Antropofagia*²⁵². A adesão a esse movimento pelo baiano também se manifesta na produção de algumas canções. Caetano chegou inclusive a assinar uma parceria com Oswald de Andrade, com a gravação de “Escapulário”, registrada no compacto de 1975 e no LP *Joia*.

Já com relação ao Concretismo, Caetano entra em contato com os poetas concretistas por meio de Augusto de Campos, que, por apreciar a obra do baiano, e depois de ter escrito em 1966 o artigo “Boa palavra sobre a música popular”²⁵³, onde discorria sobre a “inquietação criativa” e a “oportuna rebelião contra a ‘ordem do passo atrás’” de Veloso no contexto da música popular, o procurou para conversar. E, assim, junto com Haroldo de Campos, o apresentou à obra dos concretistas, justificando a Caetano que via uma afinidade entre os tropicalistas e a poesia concreta, assim como com a obra de Oswald de Andrade. O próprio Caetano confirma que a relação entre a sua música e a poesia concreta nasceu desse encontro²⁵⁴, porque o que os tropicalistas fizeram nos anos sessenta interessou aos poetas concretos. Assim, eles tiveram muitos encontros e falaram sobre muitas coisas. O baiano detalha ainda que a identificação que Augusto encontrou foi reconhecida por ele, qual seja “a disposição experimental e a atitude de risco, desafio e vanguarda com que eles [os concretistas] se identificavam” (In: WEINSCHLBAUM, *op. cit.*, p. 24 e 25).

Esse encontro deu origem na obra cancional de Caetano a um conjunto de músicas. Com Augusto de Campos, compôs “Dias, dias, dias” e “Pulsar”, gravada em compacto e encartada em 1975 no livro *A caixa preta* de Augusto de Campos e Júlio Plaza. Esta última foi gravada no álbum *Velô* de 1984, em *Caetano Veloso* de 1986 e em *Fina estampa ao vivo*

²⁵² Esse texto foi originalmente publicado como capítulo da obra *Verdade tropical* de 1997.

²⁵³ Campos (1974, p. 59-65).

²⁵⁴ Sobre o contexto do encontro, Caetano detalha-o ainda no capítulo “A poesia concreta” do *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 206-229).

de 1995, com uma pequena alteração no título da canção com a inclusão do artigo “o” antes de “pulsar”. Com Haroldo de Campos, Caetano assina “Circuladô de fulô”, gravada por ele em *Circuladô* e *Circuladô vivo* de 1991 e 1992, respectivamente.

O Concretismo também inspirou Caetano a compor, sozinho e com outros parceiros, canções nos moldes dessa estética. No ano de 1968, com Gil compôs a referencial “Batmakumba”, cuja letra transcrevo abaixo.

“Batmakumba” (Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Batmakumbayêyê batmakumbaoba
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumba
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayê
 Batmakumba
 Batmakum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmakum
 Batmakumba
 Batmakumbayê
 Batmakumbayêyê
 Batmakumbayêyê ba
 Batmakumbayêyê bat
 Batmakumbayêyê batman
 Batmakumbayêyê batmakum
 Batmakumbayêyê batmakumbao
 Batmakumbayêyê batmakumbaoba

Gil nos conta o contexto de produção da canção no livro que reúne todas as suas letras:

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na avenida São Luís, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria, hoje me parece, era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou. O Oswald estava muito presente na época; nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; “Batmakumba” é de inspiração oswaldiana. E concretista - na ligação das palavras e na construção visual do “k” como uma marca; no

sentido impressivo, não só expressivo, da criação. Não é só uma canção; é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. Naquele momento, nós vivíamos cercados de elementos de interesses múltiplos, ligados nas novidades sonoras e literárias trazidas pelos poetas concretos e pelos músicos de vanguarda de São Paulo. (GIL, 2003, p. 98)

Uma curiosidade com relação ao primeiro título da canção registrado, “Bat macumba”, é a mudança da grafia. Em “Bat macumba”, são enfatizadas as formas “bater” e “macumba”. Já na letra, como passa a ser grafada por Gil em seu cancionário impresso de canções, a letra “c” é substituída pela letra “k”, como já estava na letra da canção desde o original. Sobre a adoção (...) do “k”, na microestrutura do poema, em lugar do “c” (em decorrência do que também o “y” passa a substituir o anteriormente grafado “i”, para melhor expressão tipográfica da alusão ao gênero de música estrangeira em moda na época), Gil detalha:

Eu tenho a impressão de que chegamos a grafar a palavra com “k” porque vimos que o poema formava um “k”. O “k” passava a ideia de consumo, de coisa moderna, internacional, *pop*. E também de um corpo estranho; não sendo uma letra natural do alfabeto português-brasileiro, causava uma estranheza que era também a estranheza do Batman. (*op. cit.*, p. 107)

Seis anos depois, o disco experimental *Araçá azul* de Caetano apresentou ao público as canções “Julia/Moreno” e “De palavra em palavra”, esta última dedicada a Augusto de Campos. Mais recentemente, em 1993, Caetano e Gil voltaram a compor, com música do primeiro e letra do último, e a gravar uma canção que investe na estética concretista. Trata-se de “Dada”, interpretada pelos dois baianos em *Tropicália 2*. Gil revela a situação em que foi composta a canção: “A música foi a primeira que Caetano compôs para o disco *Tropicália 2*. “Faça uma letra”, ele me disse. Fomos então fazendo as outras, ele as dele, eu as minhas, e aquela música foi ficando ali, e eu adiando, adiando” (*op. cit.*, p. 420).

Assim como os baianos, Chico Buarque também foi influenciado pelo concretismo, como por exemplo na letra de “Construção”, em que a queda de um trabalhador em uma construção de um edifício é ligada à própria queda das palavras usadas para marcar o fim de cada verso, todas proparoxítonas. A letra metadiscursiva, nas duas primeiras estrofes, utiliza sempre a primeira parte do verso, cuja estrutura é “fez algo como se fosse “x”, fez algo feito “y”, fez algo em um lugar “z”, fez algo em um lugar “a” da forma “b”, mudando apenas a última palavra. Na última estrofe, repete essa estrutura, mas com saltos nos versos (do primeiro para o segundo, depois para o sexto, para o nono, para o décimo quarto e décimo quinto, e finalmente para o último verso), o que causa o efeito de algo caindo rapidamente.

Como foi analisado em minha dissertação, da mesma maneira que em Caetano e em Gil, em Belchior “o apreço pelo fazer literário também se mostra por meio da utilização de técnicas concretistas na elaboração das canções e, principalmente, pela maneira como dispõe as letras nos encartes” (CARLOS, 2007a, p. 86). Como observou primeiramente Perrone,

more evidence that the spheres of Brazilian popular music and concrete poetry share common ground is a project of a songwriter from the state of Ceara: Belchior. He set out to make an entire album of settings of texts by the group of poets that began as Noigandres. On his first LP (Chantecler 2-08-404-039, 1973), Belchior presented four of his compositions in a concretist tenor. The most important of these is “Mote e glosa” (“Burden and gloss”), the text of which appears on the jacket and forms the initials hn (homem nordestino [Northeastern man]). Moreover, the song insists on the theme of novelty/invention in performance through repetitions of the phrase ‘e o novo’ (what’s new).²⁵⁵ (PERRONE, 1985, p. 69)

E ainda:

In his first recordings, Belchior was openly preoccupied with novelty (“the new”) and vanguard poses. Oddly shaped transcriptions of lyrics adorn album jackets, reflecting the acoustic designs of guitar-driven experimental compositions. These cases exemplify the songwriter’s dual intentions. For subsequent albums, Belchior did not create songs in concrete molds but did continue to embellish lyric sheets with graphic ideas (shapes, use of nonverbal signs, highlighting, etc.).²⁵⁶ (PERRONE, 1996, p. 110 e 111)

Sobre o baião “Mote e glosa”, para o qual remeto o leitor a visualização da letra no CD interativo, Belchior afirma que

com esse título bem convencional, um título que vem da tradição da cantoria, do repente do Nordeste, tenta apresentar uma forma verbal e visual também nova. Com certeza é umas das primeiras músicas com uma formulação visual dentro do repertório mais recente da música popular. Tem nítida influência concretista apoiada e vinculada à tradição da música popular nordestina. (...) O concretismo é mais a poética da invenção do que

²⁵⁵ “mais evidências de que as esferas da música popular brasileira e da poesia concreta compartilham um terreno comum é um projeto de um compositor do Estado do Ceará: Belchior. Ele decide fazer um álbum inteiro seguindo a configuração de textos usada pelo grupo de poetas que começou como Noigandres. No seu primeiro LP (Chantecler 2-08-404-039, 1973), Belchior apresentou quatro de suas composições com teor concretista. A mais importante delas é ‘Mote e glosa’, cujo texto que aparece na capa forma as iniciais ‘hn’ (homem nordestino). Além disso, a canção insiste no tema da novidade/invenção desempenhada por meio de repetições da frase ‘é o novo’”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques do autor.

²⁵⁶ “Em suas primeiras gravações, Belchior estava abertamente preocupado com a novidade (o ‘novo’) e com as tendências de vanguarda. Transcrições de letras em fontes diferentes adornam o encarte do álbum, o que reflete o desenho acústico das composições experimentais guiadas por guitarras. Esses casos exemplificam a dupla intenção do compositor. Para os álbuns seguintes, Belchior não criou canções nos moldes do Concretismo mas continuou a imprimir ideias gráficas nos encartes (formas, uso de signos não verbais, destaques etc.)”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

uma coisa meramente visual. (...). No caso da música “Mote e glosa”, simplesmente eu assumi e adotei algumas formulações da poesia concreta. Adotei alguns critérios, alguns modos de fazer do Concretismo e misturei tudo isso à tradição convencional e antiga do Nordeste, apresentando um objeto, um artefato estético muito híbrido que é justamente uma das coisas que me interessam mais. Longe dos objetos puros, dos objetos que precisam ser salvaguardados e protegidos pelo artista e pelo povo. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

A canção “Mote e glosa” ocupa um lugar fundamental na compreensão do posicionamento individual de Belchior na música brasileira. O fato de essa canção ser a primeira faixa do primeiro LP de Belchior já é um gesto retórico significativo. Além disso, a letra inicia com a repetição por 43 vezes da palavra “novo” e 28 vezes da expressão “é o novo”, deslocando o elemento refrão já para a primeira parte da canção, comprovando o que atentou Perrone (2008, p. 26 e 27) com relação à importância da repetição “potencialmente significativa” e da posição do refrão em uma canção. Em seguida, ao apresentar o argumento de que “tudo envelheceu”, o orador interpela o auditório e insiste em saber “o quê” ou “quem” é esse novo, como lemos nos versos *você que é muito vivo / me diga qual é o novo*, este último repetido dezesseis vezes. E como observa o cancionista sobre o fator “novo”, o artista afirma que sob uma capa de ironia, sátira e humor, sua música tenta especular esse “novo”, nos dois sentidos da palavra “especular”: o de “investigar” e o de “espelhar”. Mas a pergunta (a especulação no sentido de “investigar”) na música pode ser lida como retórica no sentido de que o orador já mostra (espelha) ao auditório quem é esse novo e pra isso se vale da disposição gráfica da canção via estética concreta, que como observou Perrone forma as letras “h” e “n” de “homem nordestino” (que também aparecem na canção “Todo sujo de baton”, “Rodagem”, “Na hora do almoço”, “Cemitério” e “Máquina II”), ou seja, do *ethos* incorporado por Belchior. Assim, a tese apresentada ao auditório é a de que o próprio Belchior constitui-se como o sujeito novo, pois este já se apresenta como sendo *a novidade* na primeira canção do disco. Mas nesse momento, apesar de o cancionista Belchior já ocupar o espaço discursivo do “novo”, ainda não está claro nas canções quem ocuparia o espaço do “velho”. Só se sabe aí que o sujeito quer novidade (quero uma balada nova), pois parece estar fatigado com o cenário atual, como continuam os versos de “Todo sujo de baton”: *eu estou muito cansado / do peso da minha cabeça / desses 10 anos passados presentes vividos entre o sonho e o som // eu estou muito cansado / de não poder falar palavra*.

Só dois anos depois essa resposta será dada ao auditório com *Alucinação*, o que transformará “Mote e glosa” definitivamente na canção fundadora da polêmica com Caetano

Veloso, a qual será reforçada ainda no verso (*Batuco um canto concreto / pra balançar o coreto.*) de “Como se fosse pecado”, lançada em *Todos os sentidos*. O procedimento concretista é utilizado na maioria das canções de *A palo seco*; além das já citadas, manifesta-se também em “Bebelo”. Nessa, indo às últimas consequências, a imagem construída pela disposição das letras, sílabas e palavras no encarte forma nitidamente uma letra “b”, cuja inicial do nome do cancionista já mostra a fixação na sua identidade e a vontade de singularização de Belchior na música, ao fazer um jogo de repetição com a primeira letra de Belchior (“b”), o seu apelido entre os próximos (“Bel”) e o adjetivo de beleza (“belo”). De certo ângulo, a disposição da letra também constrói visualmente a inicial “b” em “Na hora do almoço”, “Cemitério” e “Máquina II”. Como resultado da apropriação concretista no interior da cena genérica da canção, o orador Belchior forma, assim, de modo geral, as imagens das letras “b”, “h” e “n”, gerando ao auditório como texto final a proposição: “Belchior, homem nordestino”.

Porém, apesar de Belchior realçar na canção “Mote e glosa” a novidade na adoção da estética concretista aplicada ao gênero canção, os primeiros a fazerem esse procedimento parecem de fato ter sido os baianos. Mas em sua capacidade de sujeito-agente, Belchior tem o poder de traduzir o posicionamento dos baianos somente e exclusivamente a partir de sua posição, o que torna válido no mundo da opinião o seu argumento.

No que concerne ao investimento genérico em termos de instrumentação musical, enquanto o Tropicalismo, com seu gesto de *avant-garde*, une a guitarra elétrica a gêneros tradicionais, Belchior no início da carreira (o que se mantém no conjunto da obra) retorna a um instrumento que na década de 70 ficara ofuscado pela guitarra, o violão. Isso aliado ao uso simplesmente da voz (*actio*), investindo no poder da palavra e no ter o que dizer (*inventio*). Se de um lado o Tropicalismo é o movimento musical brasileiro que mais ousou fazer experimentações na estrutura canônica da canção, Belchior chama a atenção para o uso do único instrumento verdadeiramente essencial à canção: a voz. É construída assim uma relação polêmica que pode ser traduzida na oposição entre o *necessário* (a voz e, no máximo, o violão) e o *excedente* (todos os recursos tropicalistas: sonoridades, roupas coloridas). Nesse sentido, ao investir sobretudo na voz, Belchior polemiza tanto com a *triagem* realizada pela Bossa Nova quanto com a *mistura* produzida por Caetano Veloso e os tropicalistas. Aqui faço referência aos conceitos de “triagem” e “mistura”, elaborados pelo semiótico Claude Zilberberg e, particularmente, à aplicação desses empreendida por Luiz Tatit no campo da canção brasileira. No capítulo “Triagem e mistura” de *O século da canção* (2004, p. 91-110), Tatit destaca que no estudo da música brasileira, além de se considerar “inevitavelmente os

seus processos de *mistura*”, é preciso considerar “a noção oposta – e complementar – de *extração*, própria do processo de triagem, que ao contrário da assimilação, contínua e gradativa, tem caráter de intervenção cultural e, portanto, de demarcação histórica” (*op. cit.*, p. 91-93). Assim, a Bossa Nova teria operado uma triagem de ordem *estética*, cujo principal gesto foi a “eliminação dos excessos” (*op. cit.*, p. 99). Já o Tropicalismo teria promovido “a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da música popular brasileira” (*op. cit.*, p. 103), portanto, chegando a um alto grau de mistura.

Com relação à dimensão musical das canções, também são retomados por Belchior os gêneros, ritmos, arranjos e uso de instrumentos musicais já investidos por outros cancionistas. O artista investe em gêneros musicais como o *folk* e o *country* (Bob Dylan), o forró e o baião (Luiz Gonzaga), sempre associados ao *rock* e eletrificados; a balada (Beatles) e o *rock* propriamente dito (Rolling Stones). Sendo assim, todos esses gêneros musicais funcionam como arquigêneros na constituição da obra do compositor que irá produzir a *sua* obra com base em matrizes musicais já estabelecidas. Em todos esses casos de emprego de gêneros musicais por Belchior, creio que o investimento genérico por si mesmo não é propriamente polêmico, mas pode ser utilizado na constituição da polêmica com os outros cancionistas. Portanto, acredito que a incorporação dessas formas de música (*rock*, *country*, balada etc.) contribui para a instituição do discurso polêmico de Belchior, na medida em que os mesmos gêneros e suas misturas já foram investidos por outros cancionistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo. Observemos, então, como se dá esse processo.

Na construção de seu posicionamento individual a partir de formas genéricas já cristalizadas, o cancionista opera então em uma mesma canção a mistura de gêneros musicais. De acordo com o que foi observado em minha dissertação, destacam-se os seguintes:

o *funk* abolerado (“Como se fosse pecado”), o *reggae* com tempero cubano (“Paraíso”), a música havaiana e o estilo brega (“Balada de madame frigidaire”), ritmos ligados às tradições populares e religiosas (“Bebelo”), a balada-*blues* (“Todo sujo de baton”), a balada-baião (“Cemitério”; “Ter ou não ter” e “Baihuno”), a balada moura (“Num país feliz” e “Quinhentos anos de quê”), a balada-samba (“Senhoras do Amazonas”), a balada cigana (“Como o diabo gosta”), a balada-*country-blues* à moda de Bob Dylan (“Não leve flores”; “Conheço o meu lugar”; “Ypê”; “Onde jaz meu coração” e “Até mais ver”), a balada-brega (“Paralelas” e “Notícia de terra civilizada”), a balada-*rock* (“Retórica sentimental”; “Cuidar do homem” e “Lira dos vinte anos”), a balada abolerada (“E que tudo mais vá para o céu” e “Lua zen”), a balada romântica (“Brasileiramente linda”; “Pequeno perfil de um cidadão comum”; “Mêdo de avião II”; “Dandy” e “Ondas tropicais”), a balada-valsa (“Espacial”), a balada-*blues* (“Elegia obscena”), a balada com temperos de música latina (“Bela”), a balada-*reggae* (“Tocando por música”), a balada-*rock-reggae* (“Se você tivesse aparecido”), a balada com efeitos iniciais de

instrumentos caribenhos (“Ploft”), a salsa-merengue (“Bucaneira”). (CARLOS, 2007a, p. 192)

Nessa síntese genérico-musical, como um irmão mais novo do Tropicalismo, Belchior também opera a junção entre gêneros tipicamente nordestinos a outros tipicamente estrangeiros. Um exemplo é o baião-*rock* “Sujeito de sorte” do LP *Alucinação*. Nesse disco, logo no início da carreira, Belchior tematiza ainda em suas canções gêneros musicais como o tango e o blues. Por força deste destino / Um tango argentino me vai bem melhor que o blues, é o que diz versos da *canção-identidade*, a balada-*blues* “A palo seco”²⁵⁷, já gravada no disco de estreia e cuja repetição mostra a ênfase na ligação com as raízes latino-americanas. Apesar de se afirmar preferindo o tango argentino ao *blues*, é exatamente esse último o gênero escolhido como matéria-prima fundamental para os arranjos das músicas do LP *Alucinação*, que investe num fundo musical sonoro básico, com o uso de violões, guitarras, baixo, teclados e percussão na maioria das músicas; em outras aparece também a gaita e o acordeão. Assim, encontramos no álbum *blues* mais acelerados como “Não leve flores” e outros mais pungentes como “Fotografia 3x4”, “Apenas um rapaz latino-americano” e “Como nossos pais”. A escolha do gênero musical nesse caso condiz harmonicamente com a tristeza da qual o disco fala e que é representada diretamente pelo significado do adjetivo “blues”. Porém, a afirmação do orador em dizer que prefere o tango argentino àquele gênero escolhido para as canções do disco é explicada como um argumento que busca a adesão direta do auditório da América Latina (Argentina etc.) ao discurso do orador, que se apresenta com a imagem ética do “rapaz latino-americano”. Afinal, para usar um exemplo mais recente, seria *antiético*, nos dois sentidos da expressão, um artista da música que sobe num trio elétrico da Bahia dizer aos ouvintes que prefere o *funk* carioca ao *axé-music*. Por esse ponto de vista, entende-se perfeitamente o posicionamento de Caetano Veloso ao apoiar publicamente as produções musicais de *axé*, pois falar mal desse gênero seria o mesmo que falar mal da Bahia.

Essa semente *blues* plantada por Belchior em *Alucinação* germinou mais recentemente, em 2012, entre outros cancionistas, com a gravação de *Belchior Blues*, um CD-tributo que pode ser acessado *on-line*, reunindo composições clássicas de Belchior arranjadas em *blues* e interpretadas por 57 músicos e cantores de várias regiões do Brasil.

²⁵⁷ Em “A palo seco”, Belchior usa como argumento de *autoridade* a expressão *um tango argentino*, utilizada no poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira (In: *Libertinagem*, 1930):
Febre, hemoptise, dispneia, suores noturnos. / A vida inteira que podia ter sido e não foi. / Tosse, tosse, tosse. // Mandou chamar o médico: / – Diga trinta e três. / – Trinta e três... trinta e três... trinta e três... / – Respire. // (...) // – O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado. / – Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax? / – Não. A única coisa a fazer é tocar *um tango argentino*.

A canção “Apenas um rapaz latino-americano”, segundo Belchior, também “é uma canção que lembra os boleros cubanos, mexicanos e o tango argentino”²⁵⁸. Para o compositor, “o tango argentino é a autêntica linguagem das minorias latino-americanas”. Mas ele esclarece: “É claro que não sou contra o *blue*, forma de expressão dos negros americanos” (BELCHIOR em entrevista a ATHAYDE, *op. cit.*). Pode-se dizer em resumo que o movimento do orador cancionista em *Alucinação* vai no sentido de fundar uma dupla filiação, tanto ligada aos gêneros tango e bolero, quanto aos gêneros *blues*, *country* e *rock*. O resultado desse movimento é a junção das duas Américas, a latina e a norte-americana, projeto que o autor Belchior buscará realizar em todo o decorrer da constituição de sua identidade, afinal ele precisa validar a todo momento o seu posicionamento ético de rapaz “latino” e “americano”.

Vejamos agora alguns exemplos da contribuição dos compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso para a difusão do *rock* no Brasil e como Belchior dialoga com esses cancionistas com base nesse gênero musical. Passadas as experiências tropicalistas, nas quais Gil e Caetano batizaram a sua filiação ao *rock*, em 1976, a canção “Chuck Berry fields forever” de Gil, cujo título faz uma dupla homenagem, tanto ao compositor, guitarrista e ídolo do *rock’n roll* americano Chuck Berry, nomeado por muitos um dos pais do gênero, quanto aos quatro rapazes de Liverpool que lançaram em 1967 no LP *Magical mystery tour* a canção “Strawberry fields forever”, de Lennon e McCartney, e revolucionaram a história do gênero e da canção popular mundial. (Três anos antes, no *Araçá azul* Caetano Veloso já adotara o mesmo processo aplicado por seu colega ao nomear a canção “Sugar cane fields forever”, em parceria com Edit Oliveira). A declaração a essa homenagem por Gil é sintetizada na estrofe: Rock é o nosso tempo, baby / Rock and roll é isso / Chuck Berry fields forever / Os quatro cavaleiros do após-calipso / O após-calipso. “Chuck Berry também é lembrado por Belchior. Mas não como elemento que compõe títulos e sim como sendo referido nas próprias letras das canções” (CARLOS, 2007a, p. 212). É o caso das canções “Rock-romance de um robô goliardo” e “Canção de gesta de um trovador eletrônico”, comentadas mais à frente, que trazem o verso: O som do alto falante rolava e me dava um toque. / E Chuck Berry, berrando, em sua guitarra, era um choque.

A música de Gil, que precede à vitória do *rock* de produção brasileira nos anos 80, faz ou (reconstrói) uma genealogia do gênero, que teria, segundo a tese defendida pelo orador, sido gestado a partir de outros gêneros musicais precursores, como lemos no seguinte verso: E assim gerados, a rumba, o mambo, o samba, o *rhythm’n’blues* / Tornaram-se os

²⁵⁸ Citando Bandeira numa entrevista, Belchior amplia seus versos, de acordo com o que transcrevo: “Basta tocar um tango argentino. É preciso tocar um tango argentino. É hora de tocar um tango argentino” (Programa *Nomes do Nordeste*, em 28 de agosto de 2007).

ancestrais, os pais do *rock and roll*. Essa canção de verve discursiva cumpriria, assim, o papel de propagar o gênero *rock* ao auditório brasileiro, conforme narra o próprio compositor: “(...) a canção não só faz uma apologia do gênero como uma propaganda da minha adesão a ele, o que só aconteceria de fato nos anos oitenta”, anuncia Gil (2003, p. 208).

Para além das gravações de canções dos Beatles e de Bob Dylan feitas por Caetano, as quais serão comentadas nos próximos capítulos, no mesmo ano da canção de Gil o baiano gravou “Let it bleed” de Mick Jagger e Keith Richards, no disco coletivo *Palco corpo e alma*. Mostrando que Belchior e Caetano tiveram no que se refere ao *rock* as mesmas influências, podemos observar a canção “Elegia obscena”²⁵⁹, na qual o cearense dialoga com a mais famosa composição dos Rolling Stones, usando título e trecho da canção de Jagger e Richards “(I can’t get no) satisfaction”²⁶⁰, intertextualidade marcada pelo orador no encarte por aspas, pelo itálico e pelo discurso direto, e na interpretação de Belchior através da inserção do arranjo melódico e vocal da canção citada, como analisado em minha dissertação (CARLOS, 2007a, p. 109 e 110). “A mesma homenagem à banda de *rock* já tinha sido feita por Gilberto Gil, em 1975, na música “Satisfação”²⁶¹ (*op. cit.*, p. 216). Outras canções que ilustram a filiação de Belchior ao *rock* são “Os profissionais”, cujo verso “Muito jovem pra morrer / E velho pro rock’n’roll!” cita título e trecho da canção da banda inglesa Jethro Tull de 1976²⁶²; e “Elegia obscena”, na qual o trecho Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! Bad bed bed times! refere-se à canção do Led Zeppelin “Good times bad times” de 1969.

Essa filiação de Belchior ao gênero chega ao seu auge no LP de 1984 *Cenas do próximo capítulo*, que pode ser classificado como o disco *rock* de Belchior. No álbum, são assim gravadas “Onde jaz meu coração”, “Rock-romance de um robô goliardo” e “Canção de gesta de um trovador eletrônico”, as duas últimas em parceria com Jorge Mello, que mostram

²⁵⁹ (...) Oh! Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – I can’t get no satisfaction! (...) Oh! Que cena obscena pedir, pedir: / – Por favor nada de amor! / “I can’t get no satisfaction!” (...) Oh! – E ainda ponho a camisa / Que avisa, precisa: / – I can’t get no satisfaction! (...) Oh! Que cena, que cena obscena pedir: / – Por favor nada de amor! / “I can’t get no satisfaction!” / “I can’t get no satisfaction!”

²⁶⁰ I can’t get no satisfaction, I can’t get no satisfaction / ‘Cause I try and I try and I try and I try / I can’t get no, I can’t get no // (...) // I can’t get no satisfaction, I can’t get no satisfaction / ‘Cause I try and I try and I try and I try / I can’t get no, I can’t get no (...) can’t get no. Oh, no, no, no. Hey, hey, hey / That’s what I say / I can’t get no satisfaction, I can’t get no satisfaction / ‘Cause I try and I try and I try and I try / I can’t get no, I can’t get no (...)

²⁶¹ Agora olhe pro céu / Agora olhe pro chão / Agora repare a luz / Que vem lá do caminhão // Rolling’s tão tocando bem / Rolling’s tão tocando mal / Rolling’s tão tocando mil / Na boca do pessoal // Posso ter não satisfação / Posso ter não satisfação

²⁶² “Too old to rock’n’roll: too young to die!” (Ian Anderson e Jennie Anderson, Jethro Tull)

(...) Now he’s too old to Rock’n’Roll but he’s too young to die. (...) / Now they’re too old to Rock’n’Roll and they’re too young to die. / And he was too old to Rock’n’Roll but he was too young to die. (...)

Tradução própria do título e trecho: “Muito velho para o rock and roll: muito novo para morrer”

(...) Agora ele é muito velho para Rock’n’Roll mas ele é muito novo para morrer. (...) Agora eles são muito velhos para Rock’n’Roll e eles são muito novos para morrer. (...) E ele era muito velho para o Rock’n’Roll mas ele era muito novo para morrer. (...)

sem nenhuma dúvida, na letra e na música, o forte investimento do cancionista no gênero. Mas já em 1976, o compositor do LP *blues Alucinação* declarara, sem perder a chance de discordar da Bossa Nova, o quanto era ligado nesse gênero, como lemos a seguir: “A informação *rock* é um dado natural, como na época o Orlando Silva tinha uma informação *fox*. Eu não sou do tempo da bossa-nova, sou do tempo do *rock*” (BELCHIOR em entrevista a SOUZA, *op. cit.*, p. 34 e 35). O que se institui como um argumento *ad hominem*, pois “Bossa Nova” aí é uma metonímia de “os cancionistas da Bossa Nova”.

Falarei agora de outros gêneros musicais considerados “importados” junto ao *rock* no âmbito da cultura brasileira. No texto “Importação e assimilação: *rock*, *soul*, *discothèque*”, Ana Bahiana (1979-1980, p. 41-52) discute sobre o modo de consumo pelo Brasil (e pelos brasileiros) dos padrões musicais, particularmente o *rock*, o *soul* e a *discothèque*, produzidos no exterior, principalmente nos Estados Unidos. Apesar de a *soul music* e a *discothèque* terem sido objeto de grandes produções, a jornalista defende que “o rastro que ambas deixaram no modo de fazer música no Brasil” na década de 70 foi muito inferior que o do *rock*, apesar de este ter sido “menos favorecido pelas companhias de disco” (*op. cit.*, p. 49). Para Bahiana,

a *discothèque*, que vendeu grandes quantidades de discos (e matrizes importadas) principalmente em 1978 (na esteira do filme “Embalos de sábado à noite” e da novela de TV “Dancing days”), não conseguiu forjar no Brasil sequer um copista digno de ser lembrado. Alguns criadores, com menor ou maior felicidade, se aproximaram de sua fórmula com intenções de sátira (Gonzaguinha – “O preto que satisfaz”), citação (Belchior – “Corpos terrestres”, “Como se fosse pecado”; Gilberto Gil – “Realce”) ou incorporação (Frenéticas – “Dancing days”, “A felicidade bate à sua porta”; Rita Lee – “Corre corre”, “Chega mais”). Mas disso não passou. (*op. cit.*, p. 49)

Bahiana se refere aí ao fato de Belchior, seguindo a onda comercial do momento, ter investido também no gênero *discothèque*, como aconteceu no LP *Todos os sentidos* de 1978 com a música “Corpos terrestres”, que teve a participação de um grande emblema dançante da época, o grupo Frenéticas. Acompanhando o filão de então, observa-se nos resultados da tese que as influências da música norte-americana no posicionamento de Belchior são motivadas ainda pelo fato de o disco *Todos os sentidos*, depois de três trabalhos feitos inteiramente no Brasil, ter sido mixado nos Estados Unidos, prática que se tornou comum à época e se mantém até hoje entre os cancionistas.

Não foi somente Belchior que aderiu ao mercado da música dançante. Um ano antes, em 1977, Caetano já o fizera com o lançamento do álbum *Bicho*, que exaltava sem nenhum

receio a moda *disco* que chegava no País. Dois anos depois, o baiano explica sua ligação com essa influência na música popular, como lemos a seguir:

Ninguém entendeu direito o recado de meu disco anterior, o *Bicho*. Eu gosto de Bob Marley, de Jorge Ben, e era isso que eu queria dizer no *Bicho*. Eu estive na África, eu vi aquilo, fiz uma música imitando as músicas nigerianas. O assunto do disco era esse. E eu gostava do *Frenetic Dancin' Days* porque na minha área mais de classe média brasileira, de burguesia brasileira morena, branca, com poucos negros, tem as *discothèques* – e a gente vai ou não vai às *discothèques*. Eu não gosto de nenhuma, mas o *Dancin' Days* eu adorava, era uma curtição legal: os caras ficavam nus da cintura pra cima, todo mundo se pegava, brincava, tinha uma coisa assim que eu gosto, que precisa e que faz falta. E o meu *Bicho* era tudo isso. Era essa a ideia que eu queria passar naquele disco. (VELOSO em entrevista à Revista *Pop*, jan. 1979)

Como o disco de Caetano foi um fracasso de crítica e de público, Belchior, ao lançar o disco *Todos os sentidos*, aproveitou para também criticar Caetano com um argumento *ad hominem* dizendo que no seu caso não pretendia “repetir o que Caetano Veloso tentou fazer com *Bicho*” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, em 02 de agosto de 1978). Belchior deixou claro que para ele a dança não era fundamental, mas “apenas um meio de se poder dizer as letras” (*op. cit.*). Constata-se nesse momento que o orador Belchior, em sua argumentação, substitui a contraposição anterior entre “letra” e “música” pela dissociação entre “letra” e “dança”, na qual o orador aponta na *actio*, no instante de divulgação do discurso, que o mais essencial de seu trabalho foi feito no momento da *inventio*. Ao se referir ao posicionamento mostrado por Veloso, o cancionista Belchior procura com essa estratégia ainda evitar todas as críticas sofridas pelo baiano no lançamento de *Bicho*, acusado pelos críticos de, em plena ditadura militar, valorizar na sua obra a estética da dança e da euforia.

Veremos a seguir que Gilberto Gil também acompanhou o investimento feito pelo seu parceiro de Tropicalismo. Mas ao contrário de Belchior, Gil confessou, colocando juntas estranhamente a Bossa Nova e a Discoteca, que, ao investir nesse segundo movimento, adapta a sua identidade musical ao novo contexto fonográfico. Vejamos:

Ah! O “Samba do avião” eu gravei porque gosto muito da música, acho um dos últimos grandes sambas-exaltação da história da música brasileira: de lá pra cá não ouvi nada... talvez “Aquele abraço” seja um pouco um samba-exaltação, nesse sentido, mas não é um clássico. E “Samba do avião” é um clássico de exaltação. E ao mesmo tempo é um clássico moderno, porque é Jobim. E a música que eu gostaria de fazer, como fiz, um trabalho de revisão, de readaptação ao meu contexto atual, a minha forma de ver, ao contexto em que minha música atua, que é um contexto *funky*, dançante, *discothèque*, sei lá, que é um contexto que eu estou tentando abordar aos poucos, uma coisa pra a qual a minha música se encaminha cada vez mais.

Quer dizer, o consumo de agora. Qual a qualidade mais moderna do consumo de música? E essa coisa *funky*, dançante, é o que qualifica mais a música, agora. E para onde se encaminharam todos os grandes criadores de *jazz*, desde Miles Davis, essa coisa negra bem tribalizante, de cantar-e-dançar. (In: BAHIANA, 1980, p. 61 e 62)

A composição “*Funk-se quem puder*” de 1983 talvez seja o auge da adesão de Gil ao gênero. Parafraseando o “salve-se quem puder”, o estribilho “*funk-se quem puder*” é a porta de entrada do texto que pode ser lido como um manifesto imperativo para salvar o *funk*. Assim, a canção, que tematiza o elemento negro africano e brasileiro e sua relação com o *funk*, o *rock* e o samba, está inserida dentro de uma espécie de moda que tocou a música brasileira da época, que era a atitude de divulgar os ritmos dançantes. Além disso, o título da música e estribilho também possibilitam a leitura do “*funk-se*” associado à forma verbal inglesa e imperativa “*fuck*”. Nesse sentido, a composição pode ser interpretada como uma réplica prévia aos críticos que atacaram tanto Caetano quanto Belchior por investirem nesses gêneros musicais.

Sem dúvida, no cenário da música brasileira da década de 70, Belchior é um dos artistas de MPB que mais cedo incorporou à sua canção os gêneros dançantes, como fica explícito na canção “Seixo rolado”, abaixo, do LP *Objeto direto* de 1980, que faz uma lista de muitos deles: o *rock*, o calipso, o merengue, o *boogie-woogie* etc. Esse forte emprego pode inclusive ter influenciado outros cancionistas no seu processo de *inventio* na cena genérica da canção. Se observarmos a última estrofe da canção de Gil comentada acima, Na degustação do ritmo / Música em todos os átomos / Nade de volta à mãe África / Sambe e roque-role o máximo, logo se percebe a semelhança com estrutura usada por Belchior três anos antes em “Seixo rolado”. Vejamos a seguir que o trecho de Gil roque-role o máximo assemelha-se ao trecho de Belchior rock-and-rollando (roquenrolando) em você:

“Seixo rolado” (Belchior)

(...) E, com amor e anarquia, goza que enrosca e arrepiá, rock-and-rollando (roquenrolando) em você. (BIS)

.....

Be-bopeando em você. / Calipsando em você. / Merengueando em você. / Blues-abusando em você. / Um boogie-woogie em você. / Tango um bolero em você. / Chorando em você. / Jaz (z) endo em você.

Falei até agora da filiação dos cancionistas Belchior, Caetano Veloso e Gilberto Gil a dois tipos de gêneros musicais, os quais no campo da música mundial podem ser classificados como *grandes gêneros*, ou seja, os que se associam a uma estética formal dominante (*blues*,

rock, tango), e *gêneros médios*, que produzem uma controvérsia com relação à sua valoração, mas que são reconhecidos por sujeitos da comunidade que aprecia/adota os grandes gêneros, como a discoteca e o *funk* de base americana. Mas esses mesmos cancionistas também investiram em outro gênero tipicamente brasileiro que compõe esse segundo grupo de gêneros musicais, qual seja, o “brega”.

A relação do compositor Caetano Veloso com o gênero foi fortemente marcada pela apresentação em dueto com Odair José no ano de 1973 cantando a música “Vou tirar você desse lugar”, de autoria desse, em festival organizado pela gravadora Phonogram, realizado no Anhembi em São Paulo, faixa que ficou registrada no álbum do evento. Mais recentemente, em 2003, Veloso regravou com grande sucesso junto ao auditório a canção de um outro grande ídolo brega, “Você não me ensinou a te esquecer”, do compositor Fernando Mendes, que fez parte da trilha sonora do filme *Lisbela e o prisioneiro*. Belchior, assim como Caetano, também se aproxima da música “brega”, apropriando-se de uma das mais emblemáticas composições do gênero e unindo-se ao grande arquienciador²⁶³ dessa “forma musical” na música brasileira. É assim que mais de uma vez cita de maneira marcada título e verso da *arquicanção* “Eu não sou cachorro não”²⁶⁴ do ícone Waldick Soriano: em “Rock-romance de um robô goliardo”²⁶⁵ e “S.A.”²⁶⁶. Nos dois casos, o diálogo é explicitado por Belchior, além das aspas no encarte, pela mudança na entonação da música (do canto *cantado* para o canto *falado*). No instante em que Belchior insere na canção o verso da música citada, ele para de cantar e fala o trecho. Esse mesmo verso da canção de Soriano tinha igualmente sido citado por Veloso em “Pecado original”²⁶⁷, gravada em 1978²⁶⁸, a qual tinha feito parte da trilha sonora do filme *Dama do loteamento* (1975) de Neville Almeida.

De todos os gêneros musicais, aquele em que Belchior mais investe com toda certeza é a balada. Assim aparecem baladas mais românticas, eletrificadas ou *countrys*: “A palo seco”, “Depois das seis”, “Máquina I”, “Máquina II”, “Passeio”, “Rodagem”, “Na hora do almoço”, “Apenas um rapaz latino-americano”, “Velha roupa colorida”, “Como nossos pais”, “Alucinação”, “Fotografia 3x4”, “Coração selvagem”, “Clamor no deserto”, “Divina comédia humana”, “Sensual”, “Brincando com a vida”, “Bel-prazer”, “Até à manhã”, “Mêdo de

²⁶³ Na comunidade discursiva verbomusical do Brasil, Odair José e Fernando Mendes podem ser considerados também como arquienciadores do gênero “brega”.

²⁶⁴ Eu não sou cachorro, não / Pra viver tão humilhado / Eu não sou cachorro, não / Para ser tão desprezado // (...) // Eu não sou cachorro, não (...)

²⁶⁵ (...) “Eu não sou cachorro, não! Para viver assim tão humilhado” (...)

²⁶⁶ (...) Não querem perder tempo / com essa porcaria que se chama gente. // “Eu não sou cachorro não, / para viver assim tão humilhado” (...)

²⁶⁷ (...) Quando a gente volta o rosto para o céu / E diz olhos nos olhos da imensidão: / Eu não sou cachorro, não (...)

²⁶⁸ Lançada posteriormente em *Marcianita* de 1993.

avião”, “Tudo outra vez”, “Comentário a respeito de John”, “Voz da América”, “Meu cordial brasileiro”, “Peças e sinais”, “Jóia de Jade”, “Depois das seis”, “Mucuripe”, “Monólogo das grandezas do Brasil”, “Brotinho de bambú”, “Em resposta à carta de fã”, “Amor de perdição”, “No maior jazz”, “Recitanda”, “Arte final”, “Amor e crime”, dentre outras.

Muitas vezes a referência metadiscursiva a esse gênero musical vem seja na própria letra (Quero uma balada nova / falando de brotos, de coisas assim, de “Todo sujo de baton”), seja no título da música (“Balada de madame frigidaire” e “Balada do amor perverso”). Se em 1976 Gilberto Gil compõe a canção “Balada do lado sem luz”, Belchior, acompanha o gesto de Gil em 1988 e 1993, como mostram as duas canções citadas. Pode-se pressupor que a ação do baiano tenha influenciado o cearense, pois outra canção de Belchior, também dialoga diretamente com a balada de Gil. Nos versos da também balada “Divina comédia humana”, de 1978,

“Divina comédia humana” (Belchior)

(...) 2. Deixando a profundidade de lado, eu quero é ficar colado à pele dela, noite e dia, fazendo tudo e de novo dizendo Sim! à paixão – morando na filosofia. / (...) / 4. “Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto, / enquanto houver espaço, corpo, tempo / e algum modo de dizer Não! eu canto. , (...)

identifica-se o diálogo com a canção de Gilberto Gil, “Balada do lado sem luz” de 1976, que diz:

“Balada do lado sem luz” (Gilberto Gil)

(...) Hoje eu canto a balada do lado sem luz / A quem não foi permitido viver feliz e cantar / Como eu / Ouça aquele que vive do lado sem luz / O meu canto é a confirmação da promessa que diz / Que haverá esperança enquanto houver um canto mais feliz // Como eu gosto de cantar / Como eu prefiro cantar / Como eu costume cantar / Como eu gosto de cantar / (...)

Na canção de Gil e na de Belchior, os enunciadores tematizam o “gesto de cantar”. Na primeira, o sujeito cantante e feliz afirma “que haverá esperança enquanto houver um canto mais feliz”. Para o segundo sujeito, “angustiado”, ele continuará cantando, “enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer Não!”. O *gesto retórico* de Belchior, ao *utilizar a fórmula* “dizer não”, também retoma polemicamente um conjunto de canções de Caetano Veloso. A primeira delas é a música “É proibido proibir” (1968) e o verso E eu digo sim / E eu digo não ao não / Eu digo, que recupera o trecho “e sim eu disse sim eu quero Sim.” do

Ulisses (1922) de James Joyce²⁶⁹. A segunda é “London, London” (1971) no trecho *I came around to say yes, and I say* (traduzido como “Eu vim para dizer sim e digo”)²⁷⁰. Nesse confronto vê-se mais uma vez a oposição entre a *dissociação nocional* mais fundamental entre os conceitos “sim” e “não”. Enquanto Veloso adere ao primeiro, Belchior desafia e defende a tese do segundo.

Com relação aos gêneros musicais especificamente brasileiros, vimos que Belchior critica tanto a música consumida pelo público universitário (a Bossa Nova), quanto aquela considerada como música de massa (a Jovem Guarda)²⁷¹, de acordo com o que analisarei nos próximos capítulos. Por outro lado, sabemos que Caetano no início de sua carreira e do Tropicalismo investe exatamente na junção desses dois gêneros/movimentos. Assim, para o posicionamento de Belchior, criticar a Bossa Nova e a Jovem Guarda é criticar duplamente o Tropicalismo, estratégia argumentativa na qual dois argumentos (ser contra à Bossa Nova e ser contra a Jovem Guarda) atingem três alvos diferentes: os cancionistas da Bossa Nova, da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Voltarei a esse ponto no capítulo de análise dos adjuvantes.

Na tese, ao analisar a aproximação entre Belchior e gêneros associados tanto à alta como à baixa cultura, como o *rock* e o *brega* – o compositor coloca esses autores/compositores mencionados em um mesmo degrau –, bem como a mistura em uma mesma canção de gêneros diversos e o emprego da estética modernista e concretista (dois grandes gêneros do discurso literário) em suas canções, percebe-se que seu projeto discursivo adota muitas vezes um investimento semelhante àquele do Tropicalismo. Assim, o gesto retórico de Belchior poderia em um olhar mais apressado ser associado a um gesto igualmente tropicalista. No entanto, o conjunto dos investimentos do autor, bem como a própria gênese de sua obra já o faz pertencer a outra configuração discursiva, sendo descabida a afirmação de que o autor Belchior seria também um tropicalista. A esse respeito pode-se dizer que a posição identitária de Belchior está muito mais para um marginal do que para um tropicalista. Nesse sentido, no trabalho com o gênero canção a obra de Belchior buscaria a construção de um novo arranjo das mesmas fontes trabalhadas por Caetano Veloso e por causa disso avalio todas essas estratégias empregadas por Belchior como argumentos *ad hominem* que colocam em questão o posicionamento de Veloso na operação com essas fontes.

²⁶⁹ Ver: JOYCE, J. *Ulisses*. Lisboa: Livros do Brasil, 1989. p. 844.

²⁷⁰ Essa fórmula é repetida por Veloso em outras ocasiões como na música “Outras palavras” (1981) do disco homônimo: (...) Sim dizer que sim (...); e na canção “Ele me deu um beijo na boca” (1984) do disco *Cores, nomes*: (...) E eu disse: sim, mas sim, mas não, nem isso (...).

²⁷¹ Ana Bahiana, no Jornal *Opinião*, de 22 de agosto de 1975, ao comentar que a Jovem Guarda foi “uma primeira tentativa organizada (e industrializada) de fazer um produto brasileiro com o rock”, após um período de fermentação que durou de 58 a 63, afirma que esse produto “foi vendido a setores não tão privilegiados da juventude como em geral se supõe: nessa época, os jovens universitários ouviam as últimas da bossa nova e as primeiras da MPB” (BAHIANA, 1980, p. 72).

Vimos até agora a relação entre a *pessoa*, o *compositor* e a *obra cancional*, materializada especificamente na cena genérica da canção; relação que constitui necessariamente o posicionamento identitário dos cancionistas (ou a imagem de) no campo verbomusical. No entanto, a análise do discurso nos ensina que essa imagem do autor cancionista é um domínio que não se pode controlar de todo, pois ela está para além da pessoa, do compositor e dos comentadores das práticas desses, que também vão constituindo a imagem do cancionista. Soma-se a isso o fato de que, independente da imagem que o compositor tem da sua obra e da relação pessoal que possui com ela, há outro elemento principal nesse diálogo: o auditório e espectador do discurso. Como observa Maingueneau (2005b [1984], p. 14) em seu *Gênese dos discursos*,

seria contraditório com os pressupostos da análise do discurso afirmar que qualquer um, mesmo que seja o autor, possa deter o domínio do sentido de um texto que, longe de ter uma significação imanente, é interpretado diferentemente segundo a configuração na qual ele aparece e a posição de seu leitor [e de seu auditório].

O que equivale a dizer que na relação entre o artista, a obra e o público, este último é a meta principal e a segunda maior razão de existência da obra, depois, evidentemente, do autor. Do que decorre que nessa interação polêmica, ora velada, ora desvelada (aberta), entre os compositores, cabe ao espectador ouvinte ser o juiz. Esse aspecto ilustra o terceiro objeto da polêmica entre Belchior e Caetano destacado na hipótese geral da pesquisa, qual seja a relação entre a obra e o ouvinte.

Logo no início da carreira, Belchior reflete sobre o tipo de auditório associado à sua produção, o que passa necessariamente pelo conceito de “povo” e de “popular”. O cantor declara:

Eu não quero envernizar o folclore, eu não quero fazer o que o povo faz muito melhor do que eu e principalmente porque eu defino música popular como aquela que está do lado do povo. Não somente aquela que vem das camadas mais baixas da população ou das camadas marginais. Eu defino música popular de uma forma ideológica, é aquela que está do lado do povo. É aquela que fala das esperanças, das utopias, das vicissitudes, dos ideais, dos trabalhos, dos sonhos, das conquistas do povo, então essa é uma música popular. Então eu trabalho em cima disso. Povo é uma coisa muito grande. (BELCHIOR em entrevista a WOLFENSON, *op. cit.*)

A concepção ampla que o artista tem de “povo” faz com que seu auditório seja igualmente amplo. Belchior ao longo de sua trajetória realizou *shows* em clubes, casas de espetáculo, universidades, teatros, praças públicas em cidades do interior e em capitais,

centros culturais, presídios; além de aparições nos programas de TV e entrevistas em rádios AM e FM. Isso explica bem as duas seguintes declarações: “É que a música que eu faço é a música de quem está sempre andando” (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, em março de 1976) e “Não pretendo jamais ter só um tipo de público” (BELCHIOR, em julho de 1978), afirma o compositor. Exatamente por isso, o artista é considerado por muitos críticos como um músico-repórter, que vai aos mais variados lugares para se informar e para informar aos seus ouvintes.

Uma matéria de 1986²⁷² registra que no final da década de 70 a carreira de Belchior deu um giro de 180 graus no que diz respeito ao seu auditório, pois ele expande sua obra de um público considerado mais sofisticado, especificamente aquele do meio universitário, para o público do interior do País e das periferias das grandes cidades. É assim que passa a fazer *shows* em bairros afastados dos centros de São Paulo e do Rio, e no interior do Brasil, percorrendo os mais distantes lugarejos, de Porto Vitória, no Xingú, a Jaguarão no Rio Grande do Sul. Outra matéria em agosto de 1979 na Revista *Música*, de título “Belchior ocupado até 1979”, já destacara que o artista, depois de várias apresentações em São Paulo e no Rio de Janeiro, percorreria diversas cidades do Norte e do Nordeste do Brasil com o *show Todos os Sentidos*, até o início de 1979, sem folga de um dia sequer. Por causa da intensa atividade, de quinta a domingo, sem interrupção, Belchior se define como “um verdadeiro operário da música”. Mas confessa que teve uma surpresa ao saber que suas músicas eram conhecidas por um público mais amplo do que aquele do circuito universitário presente nas capitais brasileiras. Na década de 1990, Belchior chegou a declarar no Programa *Nossa língua portuguesa* da TV Cultura o seguinte: “Hoje, para minha enorme surpresa, eu vejo essas músicas cantadas assim pelo chamado “povão” (BELCHIOR em entrevista a NETO, *op. cit.*).

Quanto à relação com esse público, o cancionista testemunha:

Esse contato me deu uma outra visão da música que se desenvolve fora dos grandes centros urbanos. (...) É um público que tem dificuldade em chegar aos *shows* dos artistas mais na moda, que só acontecem nos teatros sofisticados do centro. [Esse contato] foi uma descoberta incrível para mim – me deu outra dimensão do ofício de cantor. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Estado de S. Paulo*, 03 out. 1986)

E ainda observa:

Os artistas estão muito mesquinhos, tímidos, escolhendo lugares para cantar. Mas eu proponho uma ida para além dessas máscaras todas. Com um

²⁷² “Belchior canta seus *hits*” no *Estado de S. Paulo*, de 03 de outubro de 1986.

trabalho simples, direto, sem mistérios, minha preocupação é abrir um espaço em que se possam dizer coisas. (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, set. 1977)²⁷³

Essa atitude do cearense com relação ao seu auditório também o coloca num embate polêmico com outros artistas. Nesses dois depoimentos de Belchior, em 1977 e 1986, ou seja, como veremos, duas fases fortes de atuação do seu discurso polêmico, escuta-se veladamente a crítica a outros artistas da música brasileira (argumento *ad hominem*) que só realizam *shows* em grandes casas de espetáculo e em eventos especiais e para um grande público, ou seja, que “selecionam” os lugares para cantar. Pela semântica global de sua obra, pode-se prever que os alvos de seu ataque sejam Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, pois esses, além de aparecerem constantemente referidos no interior das canções do artista, também realizaram ao longo da carreira basicamente apresentações em grandes eventos no Brasil e no exterior. Belchior também reflete aí uma querela entre Fagner, que, polemizando com Veloso, em entrevista a Ruy Castro (FAGNER em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 29 de setembro de 1983), institui a oposição *música popular* e *música para os intelectuais*, dizendo que enquanto Caetano faz música “para a intelectuália”, ele prefere o povo.

Do mesmo modo que seu adjuvante Fagner, a letra de “Onde jaz meu coração” registra bem essa relação entre Belchior e o público, por meio da afirmação de que o intérprete se renova no canto, o pio (a voz) do povo, conforme se lê nos versos: Em mim, desse canto daqui, lugar comum, / como no assum, azul de preto, / o canto é que faz cantar. / Cresce e aparece em minha vida, e eu me renovo / no canto, o pio do povo. / Pio, é preciso piar.

Ao aceitarmos como verdadeiro o fato de que o orador cancionista Belchior construiu uma obra próxima ao “povo”, pergunta-se como essa relação materializa-se na cena genérica da canção. Sem dúvida, a marca mais forte que indica essa opção é a escolha linguística manifestada na superfície das canções dos pronomes pessoais “eu” e “tu”, que aparecem em quase todas as suas letras. Essa presença provoca, assim, dois *efeitos argumentativos*:

- a) aproxima o compositor do público, pois o “eu” do texto confunde-se com o “eu” autor;
- b) faz com que o público identifique-se com as “histórias” das canções, pois o “tu” do texto mistura-se com o “tu” audiência.

²⁷³ Não foi possível identificar o autor da matéria intitulada “Belchior: não visto máscara de superstar”.

Essa opção formal no trabalho com o gênero diferencia-se sensivelmente do que se observa nas canções de Veloso e Buarque. No primeiro, muitas vezes a cena é deslocada para um “ele”, dispersando o papel do “eu” e do “tu” da enunciação, como se comprova na canção de título referencial “Eles”²⁷⁴, parceria com Gil. No segundo, dá-se o mesmo, sendo que em muitos casos o afastamento entre o “eu” de Buarque e o “eu” do texto é máximo, pois o orador opta por criar cenografias cujos enunciadores correspondem a personagens femininas, como ocorre em “Atrás da porta”²⁷⁵, parceria com Francis Hime.

Se essas diferentes escolhas dos três compositores não são necessariamente polêmicas, certamente o investimento feito por Belchior de fundir a identidade dos enunciadores de suas canções com a sua, bem como a identidade dos coenunciadores com a do público, entra como um forte elemento na relação polêmica que este mantém com os outros cancionistas através do gênero canção. Visto que essas relações são dirigidas sempre ao espectador da canção, que aderirá à posição do protagonista ou do antagonista do contradiscurso (usado aqui como sinônimo da posição identitária de Belchior), esse investimento servirá ao mesmo tempo como fator que busca persuadir o auditório e atingir os outros cancionistas. Em virtude disso, pode ser avaliado como uma das mais importantes armas do orador na busca do convencimento ao público ouvinte.

2.1.2 Cenografia

Segundo analiso na tese, a *situação de enunciação do gênero canção* abrange ao mesmo tempo a cena genérica e a cenografia. Passemos, então, às considerações sobre esse segundo investimento posicional. Para a análise da cenografia nas músicas, ou seja, das cenas específicas construídas no interior das canções de Belchior, considerarei o que ficou estabelecido no quadro 2 acerca das *instâncias de análise na autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção*. Fundamento-me especificamente nas instâncias textuais (enunciador, coenunciador, locutor e colocutor) definidas em minha proposta. Porém, meus comentários também levam em conta as instâncias empíricas (autor, coautor, audiência e coaudiência) destacadas.

²⁷⁴ (...) Eis que eles sabem o dia de amanhã / Eles sempre falam num dia de amanhã / Eles têm cuidado com o dia de amanhã / Eles cantam os hinos no dia de amanhã (...)

²⁷⁵ (...) Dei pra maldizer o nosso lar / Pra sujar teu nome, te humilhar / E me vingar a qualquer preço / Te adorando pelo avesso / Pra mostrar que inda sou tua / Só pra provar que inda sou tua...

Na investigação do investimento retórico-discursivo da polêmica expressa na cenografia ou, dito de outro modo, para analisar como o discurso dos outros cancionistas aparece negado na *cenografia* das canções de Belchior, vou me deter em uma cena específica: *a cena validada do exílio*, um dos mais importantes objetos na relação polêmica estabelecida pelo sujeito-agente Belchior com os outros cancionistas.

É conhecido na história da música brasileira que Caetano Veloso, junto com Gilberto Gil, tiveram de deixar o País na transição do ano de 1970, depois de terem sido presos pelo Regime Militar, exilando-se em Londres entre 1969 e 1972. Um outro exilado da música brasileira é o compositor Chico Buarque, que após uma viagem profissional à França (Festival Miden em Cannes), autorizada pelo Governo Militar, exilou-se em Roma entre 1969 e 1970²⁷⁶. Se comparamos as duas situações de exílio, a de Caetano e Gil com a de Chico Buarque, veremos que só os dois primeiros foram forçados a deixar o Brasil; já Chico permaneceu na Itália por escolha própria. De acordo com o dicionário *Houaiss* (2009), o exílio corresponde à “expatriação forçada ou por livre escolha”. Nesse contexto, pode-se considerar que enquanto Caetano e Gil *exilaram-se* na Inglaterra, Chico *autoexilou-se* na Itália. Se observarmos apenas a segunda parte da definição de exílio e as dimensões intrafronteiras brasileiras, pode-se dizer que Belchior seria um *intraexilado* (em seu próprio país), ao deixar espontaneamente a sua terra natal (o Ceará) para “tentar a sorte” como compositor no “Sul-maravilha” (Rio de Janeiro e São Paulo).

Além desse intraexílio real da pessoa Belchior, o compositor é autor de canções que em sua cenografia específica tematizam o exílio para além dos limites da topografia do Brasil. Falarei aqui da canção que considero ser a *canção do exílio* na versão de Belchior, “Tudo outra vez”, de 1979, cuja letra está disposta abaixo:

“Tudo outra vez” (Belchior)

.....1

Há tempo (muito tempo) que eu estou longe de casa. / E nessas ilhas cheias de distância / O meu blusão de couro se estragou. Ou!Ou!Ou! / Ouvi dizer num papo da rapaziada / que aquele amigo que embarcou comigo, / cheio de esperança e fé, já se mandou. Ou!Ou!Ou!

.....2

Sentado à beira do caminho pra pedir carona, / tenho falado à mulher companheira: / – Quem sabe lá no trópico a vida esteja a mil! / E um cara que transava à noite no

²⁷⁶ Essa experiência foi vivenciada por muitos artistas brasileiros nos tempos da ditadura militar. Para citar só mais um exemplo na esfera da música não tão conhecido, o compositor Odair José também exilou-se, mas voluntariamente, em Londres, após embates com o Exército do Rio de Janeiro e pressões contra a sua obra, como a que ocorreu por causa da canção “Pare de tomar a pílula”. Nesse caso, a temporada de um ano na Inglaterra foi uma orientação dos dirigentes de sua gravadora (ARAÚJO, 2002, p. 65).

“Danúbio Azul” / me disse que faz sol na América do Sul / que nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil.

.....3

Minha rede branca! Meu cachorro ligeiro! / Sertão! Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro: / o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. / Gente de minha rua! Como eu andei distante! / (Quando eu desapareci, ela arranhou um amante.) / Minha normalista linda! Ainda sou estudante / da vida que eu quero dar²⁷⁷.

.....4

Até parece que foi ontem minha mocidade. / Com diploma de sofrer de outra Universidade, / minha fala nordestina, quero esquecer o francês. / E vou viver as coisas novas, que também são boas, / o AMOR/HUMOR das praças cheias de pessoas. / Agora eu quero tudo: tudo outra vez!

.....3

Minha rede branca! Meu cachorro ligeiro! / Sertão! Olha o Concorde que vem vindo do estrangeiro: / o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. / Gente de minha rua! Como eu andei distante! / (Quando eu desapareci, ela arranhou um amante.) / Minha normalista linda! Ainda sou estudante / da vida que eu quero dar.

De modo geral, a cena construída no interior da letra, que indica a cronografia dos anos 60 no Brasil (pelo verso (Quando eu desapareci, ela arranhou um amante.)), mostra na primeira parte (1 e 2) um homem nordestino longe de casa e com saudades da sua terra natal; na segunda parte da composição (3 e 4) o sujeito parece retornar (ou rememorar o retorno) ao Nordeste, onde reencontra os seus valores desejados durante o exílio: a rede do descanso, o cachorro de estimação. Focalizando mais de perto a cenografia instaurada na canção, vemos que nela, um sujeito distante do lar (a América do Sul, o Trópico) há um tempo longo, narra, por meio de uma balada dolente, seu percurso difícil junto à mulher companheira (Sentado à beira do caminho pra pedir carona / tenho falado à mulher companheira). No relato, relembra com saudade a época de juventude (Até parece que foi ontem minha mocidade. / Com diploma de sofrer de outra Universidade), a *rede branca*, o *cachorro ligeiro* e manifesta um desejo de voltar (– Quem sabe lá no trópico a vida esteja a mil! / E um cara que transava à noite no “Danúbio Azul” / me disse que faz sol na América do Sul / que nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil). Portanto, o sujeito enunciador que, por vezes, parece frustrado com sua trajetória fora “de casa” e do País (Ouvi dizer num papo da rapaziada / que aquele amigo que embarcou comigo, / cheio de esperança e fé, já se mandou), lamenta o seu trajeto de vida, encerrando a canção de forma enfática com Agora eu quero tudo: tudo outra vez!, frase que resume toda a vontade do sujeito em voltar para sua terra.

²⁷⁷ Um trecho de “Tudo outra vez” (Minha normalista linda! Ainda sou estudante / da vida que eu quero dar) repete a mesma expressão usada por Gil na canção “Figura de retórica” de 1971, vinda ao público em 2001 como faixa-bônus do DVD *Acústico MTV*: (...) Beca preta, doutor de anedotas, *normalista linda* / Nossas fantasias não têm igual / Aos fantasmas de Hamilton, Coemo, Rubinho e Mutinha / Nossas simpatias neste carnaval.

Outra canção que faz uma referência velada (o que explica a escolha do gênero musical toada) ao exílio e ao ato de ter de deixar o País, além de criticar implicitamente a ditadura militar no Brasil (1964-1985) é “Pequeno mapa do tempo”, de 1977, o que se comprova pelos versos: Eu tenho medo. E medo está por fora, / medo anda por dentro do teu coração, / Eu tenho medo de que chegue a hora / em que eu precise entrar no avião. Mas a provocação de Belchior não passou despercebida pelos militares, que responderam à expressividade do cearense com a censura à sua obra. Foi assim que Belchior, durante muito tempo considerado autor marginal²⁷⁸, teve censurada a canção “Pequeno mapa do tempo” – numa época em que os estudantes começaram a sair às ruas para promover diversas passeatas, atos públicos e manifestações exigindo o direito às “liberdades democráticas” –, pois os censores concluíram que a música possuía mensagem de protesto político²⁷⁹. Na ocasião do lançamento do LP *Coração selvagem*, das dez músicas que Belchior submeteu à censura, os censores discutiram sobre nove delas. No fim das “negociações”, a canção “Como se fosse pecado” foi totalmente censurada e “Caso comum de trânsito” somente seria liberada com a subtração da expressão “tempos estranhos”. Mas “Galos, noites e quintais” passou, apesar do verso explícito contra a ditadura Mas veio o tempo negro e a força fez comigo / o mal que a força sempre faz. Pela censura de “Como se fosse pecado” – quase evidente, pela provocação feita no verso Mas, neste bar do Oeste/Nordeste/Sul falo cifrado: –, o disco saiu, portanto, somente com nove faixas. No caso de Belchior, esse número de canções do álbum *Coração selvagem* indica uma atitude retórica, na qual o orador quer mostrar ao seu auditório que foi impedido de dizer. Essa afirmação só pode ser constatada a partir da análise do número de faixas dos álbuns do artista, que em sua grande maioria oferece ao público o número fechado de dez faixas ou mais. Nunca menos, além do seu LP de 1977.

No ano anterior, Belchior já tinha sido obrigado a modificar algumas músicas do disco *Alucinação* para obter a aprovação da censura. Das quinze músicas que enviou para a

²⁷⁸ O tratamento de marginal dado ao músico no Brasil é avaliado no texto “O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento”, no qual a autora afirma que “na fase mais obscurantista do regime, a cultura era considerada um supérfluo e o músico popular era tido como um marginal, um elemento de alta periculosidade cuja produção passava obrigatoriamente pelo crivo da Polícia Federal, que determinava se podia ou não ser divulgada (AUTRAN, in: BAHIANA; WISNIK, 1979-1980, p. 91).

²⁷⁹ De acordo com informação do *site* Censura musical, “a canção ‘Pequeno mapa do tempo’ de Belchior (...) faz crítica feroz contra o regime vigente. A canção começa com ‘Eu tenho medo e medo está por fora’ e segue com ‘Eu tenho medo que chega a hora, em que eu preciso entrar no avião’, em alusão ao exílio. Com três carimbos de PROIBIDO, os censores afirmam, no parecer de 29 de março de 1977, que a música traz mensagens de protesto político contra a realidade sócio-econômico-política. No documento assinado pelos dois censores, observa-se que outras canções do Belchior também são vetadas, todas por apresentarem teor de protesto. A opção da DCDP é pela ‘INTERDIÇÃO’ da canção ‘Pequeno mapa do tempo’”.

liberação pelo departamento, doze foram aprovadas e três sofreram retenção²⁸⁰. Das três, duas tiveram aprovação com cortes nas letras (“Apenas um rapaz latino-americano” e “Não leve flores”). Depois desse processo, o disco seria lançado em abril de 1976, com apenas dez faixas. Além dessas canções, Belchior teve censurada a música “Os doze pares de França”²⁸¹ (em parceria com Toquinho) – que faz referência à tropa de elite pessoal do imperador da França Carlos Magno, constituída por doze cavaleiros leais ao rei liderados por Rolando, sobrinho favorito de Carlos Magno – porque os censores acreditavam que os compositores vangloriavam a França, referindo-se a ela como um país melhor do que o Brasil para se viver.

Apesar de o compositor Belchior ter sofrido com as ações do regime militar, por causa de suas músicas censuradas, ele não chegou a ser forçado, levado ou “convidado” a se retirar do País, como aconteceu de fato com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. No entanto, como observa Orlandi (2002, p. 79), por ser a censura uma interdição manifesta da circulação discursiva, ela afeta imediatamente a identidade do sujeito, que por uma regulação autoritária, é proibido de ocupar as “posições” desejadas. E é nesse confronto entre a *retórica da opressão* imposta pela censura e a *retórica da resistência* manifestada pelo cancionista, que se vai constituindo a identidade do cancionista Belchior²⁸². Seguindo o raciocínio de Orlandi, na avaliação dos efeitos da censura na identidade verbomusical de Belchior, creio que o investimento na *cenografia do exílio* por parte do compositor preenche em seu posicionamento discursivo paratópico um espaço vazio deixado pela não experiência real da *sua* pessoa com a situação do exílio. É como se o exílio das canções procurasse desempenhar o papel do exílio real vivido por outros compositores, especialmente Caetano, Chico e Gil. Por essa ótica, as canções “Tudo outra vez” e “Pequeno mapa do tempo” são entendidas como a *encenação* do exílio do compositor via enunciador. Essa estratégia discursiva pode ser interpretada como um fator importante na instituição da identidade do cancionista Belchior, pois construir o exílio na canção é participar da mesma experiência dos autores consagrados da música brasileira, procedimento argumentativo que busca persuadir o auditório universal (todos os ouvintes que compõem o discurso verbomusical) na perspectiva de ocupar um lugar de prestígio ao lado desses outros compositores.

²⁸⁰ O verso “O canto foi aprovado” da metacanção “Antes do fim” aponta exatamente para as músicas censuradas.

²⁸¹ Vêm de Belém do Pará / Montando doze ginetes / Mais brancos do que o luar. // Vêm de França, anel e lança, / Cavaleiro, olê-olá. / Cantando uma loa alegre / Para as moças do lugar. // Tendo a luz dessas espadas, / Não carece o sol raiar. / Nem de rei, nem de princesa, / Ninguém mais vai precisar. // A verdade tem um brilho / Que põe a terra a rodar. / Faz nascer mais cedo o milho, / Inventa modos de amar. // Os doze pares de França, / Cavaleiro, olê-olá, / Vão levar meu coração / Pro outro lado do mar. // Pro lado de lá da noite, / Lá pras bandas da manhã. / Onde o sol bate em meu peito / Vermelho como romã.

²⁸² Para melhor apreender a identidade de Belchior em interação com a “retórica da opressão” seria necessário uma pesquisa aprofundada que focalizasse especificamente a questão de como o compositor Belchior lidou com a censura às suas músicas.

Nesse processo de vivenciar o exílio fora da obra, destaca-se que mais atualmente, de forma tardia, se comparada aos exílios políticos na escala mundial, Belchior realiza de fato seu exílio, do mesmo modo voluntário (?) que Chico Buarque de Hollanda. Em 2009, o artista, que desde 2006 não dava notícias ao seu círculo pessoal, profissional e social, foi encontrado hospedado em uma pousada de um povoado remoto no Uruguai. Segundo o compositor, ele se isolara para finalizar o trabalho de tradução para o português da obra *Divina comédia* de Dante Alighieri. Desde então, não se tem notícias na mídia sobre suas atividades.

Se por um lado o *exílio* real de Caetano Veloso e Gilberto Gil passara-se na Inglaterra e o *autoexílio* real de Chico Buarque na Itália, por outro lado o exílio da canção de Belchior – falando especificamente de “Tudo outra vez” – dá-se na França (minha fala nordestina, quero esquecer o francês), curiosamente o último país visitado por Caetano, Gil e Chico, antes de decidirem espontaneamente se instalar em Londres e em Roma, respectivamente. O próprio Caetano conta-nos sobre a decisão de ter preferido Londres à capital dos franceses, que precedeu ainda uma passagem por Lisboa. Vejamos:

Dali [de Lisboa] fomos para Paris, onde nos sentimos bastante intranquilos. Estávamos em 69 e a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior. O proverbial mau humor dos parisienses estava à flor da pele e os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos. (...) Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. (VELOSO, 1997, p. 420, com destaque do autor)

Como vimos acima, Chico Buarque foi autorizado em 1969 a sair do Brasil para participar do Festival Miden em Cannes. Após o evento na França, ele viajou para o lançamento de um disco na Itália. Sobre o contexto de seu autoexílio em Roma, o compositor também nos explica:

Eu fui pra Cannes e em seguida vim pra Roma com a intenção de ficar o tempo que durasse esse lançamento, ou seja, uma semana, quinze dias, no máximo. E foi aí, estando aqui e recebendo as notícias do que estava acontecendo, que estava acontecendo cada vez mais coisa esquisita no Brasil, eu fui aconselhado a não voltar. (BUARQUE em depoimento para o Especial *Vai passar*, 2005)

Com isso, ao optar na cenografia de sua canção, por colocar o personagem exilado de seu texto em um país diferente do países dos exilados cancionistas (Inglaterra e Itália),

Belchior polemiza com Caetano, Gil e Chico, por não querer viver a experiência do exílio do mesmo modo que foi vivida pelos colegas. Ao escolher a França como o cenário do exílio²⁸³, o suporte da cena validada também dá legitimidade ao discurso de Belchior, considerando que esse país recebeu entre as décadas de 60 e 70 uma grande quantidade de exilados brasileiros. E nesse sentido, a própria escolha topográfica constitui-se como um argumento – *ad hominem* e *ad personam* (pois abarca a vida do compositor e da pessoa) – de distinção identitária positivo em defesa de sua proposição. Veremos mais à frente, na análise do código de linguagem, que o investimento cenográfico e topográfico está diretamente aliado à escolha de uma língua. Assim, ao escolher a França e o francês, Belchior polemiza com outros cancionistas que optaram por outros países e outras línguas. Ao eleger como *o país do exílio* a França, Belchior deixa no ar ainda a pergunta: será que era plausível a opinião dos censores, ao julgar que os compositores da canção “Os doze pares de França” exaltavam a França como um país melhor do que o Brasil para se morar?

Levando em conta o suporte de enunciação da canção “Tudo outra vez”, o disco *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião* de 1979, a temática do exílio é fortemente abordada por Belchior nesse álbum e já anunciada no subtítulo do disco (*Mêdo de avião*), que dialoga com o verso da canção “Pequeno mapa do tempo” comentada acima. Aliado ao investimento cenográfico, na letra de “Tudo outra vez”, a citação²⁸⁴ do clássico poema (e arquitepo) de Gonçalves Dias²⁸⁵ é usada como um argumento de *autoridade*, que reforça a validade da temática escolhida por Belchior, legitimando seu posicionamento. O mesmo argumento de *autoridade* aparece nos versos (– Diga lá, tristes tópicos, sabiá laranjeira!), da balada-rock “Retórica sentimental”²⁸⁶, que cita a canção do exílio de Casimiro de Abreu²⁸⁷, e Que em matéria de palmeira (...) E por falar no Sabiá... O poeta Gonçalves Dias é

²⁸³ A topografia da França também é referida na cenografia da canção “Os derradeiros moicanos”.

²⁸⁴ (...) o fim do termo “SAUDADE” como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar. (...)

²⁸⁵ “Canção do exílio” (Gonçalves Dias)

Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá, / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá, / Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores. / Em cismar, sozinho à noite, / Mais prazer encontro eu lá; / Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá. / Minha terra tem primores, / Que tais não encontro eu cá; / Em cismar – sozinho, à noite – / Mais prazer encontro eu lá, / Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá / Não permita deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; / Sem que desfrute os primores / Que eu não encontro por cá, / Sem qu’inda aviste as palmeiras, / Onde canta o sabiá.

²⁸⁶ CLAÚSULA PRIMEIRA: / Moro num lugar comum, junto daqui, chamado Brazil. Feito de três raças tristes, folhas verdes de tabaco e o guaraná guarani. // § PARÁGRAFO ÚNICO: / **Alegria** Namorados **Alegria** de Ceci! Manequins emocionadas, são touradas de Madrid! // CLÁUSULA SEGUNDA: / Que em matéria de palmeira ainda tem o “BURITI PERDIDO”. // § PARÁGRAFO ÚNICO: / Símbolo de nossa adolescência / Signo de nossa inocência índia / sangue tupi // CLÁUSULA TERCEIRA: / E por falar no Sabiá ... O poeta Gonçalves Dias é que sabia... // § PARÁGRAFO ÚNICO: / Sabe lá se não queria uma Europa bananeira! (– Diga lá, tristes tópicos, sabiá laranjeira!) // CLÁUSULA QUARTA: / Aliás, meu camarada, o cantor popular falou divinamente: – “Deus é uma coisa brasileira – nordestinamente paciente.” // § PARÁGRAFO ÚNICO: / Oh! bloody moon!

²⁸⁷ (...) Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde, / Cantar o sabiá! Meu Deus! não seja já; (...)

que sabia..., o qual se refere nominal e textualmente ao poema homônimo de Gonçalves Dias²⁸⁸, a “Canção do exílio” de 1843.

Em “Retórica Sentimental”, Belchior repete o mesmo gesto retórico de seus colegas de música, Chico Buarque e Tom Jobim, que ao comporem em 1968²⁸⁹ a canção de festival “Sabá”²⁹⁰ dialogam com Gonçalves Dias e com seu texto mais conhecido²⁹¹. Nos três textos (o de Belchior, o de Chico e Tom, e o de Gonçalves Dias), o sujeito enunciatador fala sobre sua terra. No entanto, apenas na canção de Belchior o enunciatador parece não se encontrar distante do seu lugar de origem. O que implica que a mesma temática (o exílio) é figurativizada de maneira diferente nesses textos. Em seu investimento cenográfico, Belchior também dialoga interdiscursivamente com Carlos Drummond de Andrade, autor do poema “Nova canção do exílio”²⁹². A retomada do texto de Drummond parece, assim, constituir-se como um argumento de *autoridade*, na instauração da canção de Belchior como igualmente uma nova canção do exílio, a se juntar a outras canções de exílio brasileiras²⁹³.

Além do exílio real, Caetano Veloso e Chico Buarque também manifestaram em canções a cenografia do exílio. “Maria Bethânia”²⁹⁴ é o título da canção escrita por Caetano Veloso em 1971, na qual o irmão exilado pede à irmã que lhe escreva uma carta para contar se a situação no Brasil está melhorando. Vê-se aqui uma mistura de papéis entre a *pessoa* e o *compositor* Caetano, que relatou por meio de sua obra um episódio individual. Mais

²⁸⁸ Minha terra tem palmeiras, / onde canta o sabiá (...)

²⁸⁹ Gravada no mesmo ano no compacto simples *Cynara e Cybele* pela Philips.

²⁹⁰ Vou voltar, sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar, foi lá / E é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá, cantar / Uma sabiá / Vou voltar, sei que ainda, vou voltar / Vou deitar à sombra / De uma palmeira / Que já não há / Colher a flor que já não dá / E algum amor talvez possa espantar / As noites que eu não queria / Lhe anunciar um dia / Vou voltar, sei que ainda vou voltar / Não vai ser em vão / Que fiz tantos planos de me enganar / Como fiz enganos de me encontrar / Como fiz estradas de me perder // Fiz de tudo e nada de te esquecer / Vou voltar, sei que ainda, vou voltar / Para o meu lugar, foi lá / É ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabiá, cantar

²⁹¹ “Sou seu sabiá” de Caetano em *Noites do Norte* (2000) também engrossa a tradição dos cancionistas no diálogo com o texto de Gonçalves Dias.

²⁹² Um sabiá / na palmeira, longe. / Estas aves cantam um outro canto. // O céu cintila / sobre flores úmidas. / Vozes na mata, / e o maior amor. // Só, na noite, / seria feliz: / um sabiá, / na palmeira, longe. // Onde tudo é belo / e fantástico, / só, na noite, / seria feliz. / (Um sabiá, / na palmeira, longe.) // Ainda um grito de vida / e voltar / para onde é tudo belo / e fantástico: / a palmeira, o sabiá, / o longe.

²⁹³ Na história literária brasileira, o célebre poema de Gonçalves Dias vem gerando uma série de textos que dialogam com ele. Uns dos mais importantes são “Canção do exílio”, em 1855, de Casimiro de Abreu; “Canto de regresso à pátria”, em 1925, de Oswald de Andrade; “Canção do exílio”, em 1925, de Murilo Mendes; e o comentado “Nova canção do exílio”, em 1945, de Carlos Drummond de Andrade.

²⁹⁴ Everybody knows that our cities were built to be destroyed / You get annoyed, you buy a flat, you hide behind the mat / But I know she was born to do everything wrong with all of that / Maria Bethânia, please send me a letter / I wish to know things are getting better / Better, better, Beta, Beta, Bethânia / Please send me a letter I wish to know things are getting better // She has given her soul to the devil but the devil gave his soul to God / Before the flood, after the blood, before you can see / She has given her soul to the devil and bought a flat by the sea / Maria Bethânia, please send me a letter / I wish to know things are getting better / Better, better, Beta, Beta, Bethânia / Please send me a letter I wish to know things are getting better // Everybody knows that it's so hard to dig and get to the root / You eat the fruit, you go ahead, you wake up on your bed // But I love her face\`cause it has nothing to do with all I said

recentemente, em 1998, Chico Buarque compôs “Iracema”²⁹⁵, em cuja letra o enunciador narra o exílio de uma moça do Ceará que parte para a América, mesmo sem dominar o inglês. A história é uma espécie de exílio moderno, que não se dá mais por motivos políticos, mas por razões financeiras ou de foro íntimo. Nessa canção, não parece haver nenhum tipo de vínculo que associe o exílio vivido pelo compositor Chico Buarque e aquele experienciado pela Iracema da letra da canção. Além do que, o fato de o enunciador narrar o exílio de Iracema, a distância, provoca um efeito argumentativo, no qual o compositor também parece se distanciar daquela temática, atitude que comprova mais uma vez o posicionamento de Buarque no sentido de dar limites entre a pessoa e a obra, como vimos no tópico sobre a *cena genérica*.

Os gestos retóricos (o de falar sobre o exílio) dos dois compositores (Caetano Veloso e Chico Buarque) é ilustrativo da atitude dos cancionistas no que se refere à relação entre a vida individual de cada um deles e as suas obras. Assim, as cenografias dessas duas canções são totalmente coerentes com o posicionamento de Caetano, ao afirmar que *todas as suas músicas são autobiográficas*, e com o de Chico ao declarar que *todas as suas músicas são inventadas*, como foi comentado acima.

Os dois cancionistas são diferentes também na avaliação que cada um construiu da cena do exílio no interior do campo discursivo verbomusical. O depoimento do compositor Chico Buarque sobre a ditadura militar ilumina muito a questão acerca do seu sentimento pessoal quanto ao exílio. Vejamos: “Eu não guardo mágoa nenhuma. Eu não me posiciono como vítima de coisa alguma porque durante o tempo todo da ditadura (...) a verdade é o seguinte: a ditadura encheu bastante o meu saco, mas eu também enchi o saco deles e não foi pouca coisa, não” (BUARQUE em depoimento para o Especial *Vai passar*, *op. cit.*). Ao contrário, no caso de Caetano, durante a vida em Londres e desde que voltou do exílio, o artista sempre demonstra uma forte rejeição a essa experiência, como ficou registrado no artigo “Hoje quando eu acordei”, escrito por ele em novembro de 1969 e publicado no Brasil pelo *Pasquim* na semana de 27 de novembro a 02 de dezembro do mesmo ano, onde se lê: “Hoje quando eu acordei eu dei de cara com a coisa mais feia que já vi na minha vida. Essa coisa era a minha própria cara. (...) Quando um homem vê a sua cara no espelho ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou. (...) Meu coração está cheio de um ódio opaco” (VELOSO, 2005, p. 318).

²⁹⁵ Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida / Vê um filme de quando em vez / Não domina o idioma inglês / Lava chão numa casa de chá / Tem saído ao luar / Com um mímico / Ambiciona estudar / Canto lírico / Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá / Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita / Me liga a cobrar: / – É Iracema da América

Voltando ao posicionamento polêmico de Belchior no que se refere à instituição da cenografia do exílio, pode-se pensar em quatro momentos emblemáticos, cada um focalizando o exílio de um ponto de vista diferente. No primeiro deles, do disco de estreia, *A palo seco* de 1974, a cenografia instaurada é a do *intraexílio*, na qual é narrada em primeira pessoa a viagem migratória de um sujeito pelo sertão do Nordeste do Brasil na ida para a cidade grande, o que pode ser visualizado na canção “Rodagem”, abaixo:

“Rodagem” (Belchior)

com meu gibão medalhado / e o peito desfeito em pó / sob o sol do sertão / passo poeira

cidade

saudade
janeiro e

assombração

nosso sinhô! que vontade... / meu deus! ai! / que légua... / eh! mundão... / me larguei nessa viagem / por ser a rodagem pro seu coração / me larguei nessa viagem / por ser a rodagem pro seu coração / afine os ouvidos / e os olhos luzia / que eu venho de longe / “oropa frança e bahia” / semana que entra / no primeiro dia (domingo) / eu te encontro / na feira luzia.

Em “Rodagem” “as figuras usadas são essencialmente de um mundo da tradição nordestina e sertaneja: o *gibão*, a *légua*, o *encontro com a namorada na feira*, o *sol do sertão*” (CARLOS, 2007a, p. 219). Em todo o álbum, Belchior é profundamente marcado pela viagem sertão-cidade. E mostra essa dualidade, além de “Rodagem”, nas canções “Senhor dono da casa”, “Na hora do almoço” e “Cemitério” (que tematizam em primeiro plano a *cena validada do sertão*); e “A palo seco”, “Bebelo”, “Máquina I”, “Todo sujo de baton”, “Passeio” e “Máquina II” (que priorizam a *cena validada da cidade*). A semântica global do disco reconstrói, assim, junto ao auditório ouvinte toda a trajetória percorrida pela pessoa do compositor na gravação do próprio disco. Os gêneros musicais empregados nas canções também fundam essa filiação com o lugar da partida, como acontece em “Senhor dono da casa”, cuja cenografia liga-se a valores religiosos e sertanejos, com a utilização do gênero verbomusical reizado. Já a balada “Máquina II”, que utiliza a mesma instrumentação e estrutura melódica da canção “Máquina I”, e que encerra com sons de máquinas industriais trabalhando, é a canção prototípica de validação do novo projeto de cidade a ser vivenciado pelo compositor. A disposição das letras e palavras, aliada à repetição por 20 vezes do termo “máquina”, tenta aí refazer o percurso do trabalho industrial, que começa com um certo ritmo e vai aos poucos adquirindo uma temporalidade regular e em série.

Pode-se dizer ainda que “Rodagem” é a mediação entre o percurso que une “Senhor dono da casa” (o sertão) e “Passeio” (a cidade), canção emblemática na carreira de Belchior, que se constitui como uma enfática filiação aos valores modernos, pela referência à modernidade representada pela cidade de São Paulo, que culminará em “Máquina II”. Essa união entre os dois cenários topográficos é levada às últimas consequências em “Cemitério”, no verso tudo é sertão e cidade, que autoreferencia o duplo investimento cenográfico do disco.

Se olharmos para a disposição da letra de “Cemitério”, que como já foi comentado, constrói uma letra “b”, veremos que a imagem formada também remete a dois pés sustentando um corpo, ou seja, a relação sertão-cidade se mostra de forma imbricada em duas instâncias da letra. Assim, a tese do cancionista parece ser a de que a capital e a cidade não podem ser apartadas daquilo que carrega de sertão e de interior. E é isso que sustentará o homem nordestino nessa topografia.²⁹⁶

O segundo momento, que também explora a *cenografia do intraexílio*, pode ser exemplificado pela canção “Fotografia 3x4” (de *Alucinação* em 1976), na qual o enunciador, saído do “Norte”, e já na cidade grande, rememora sua viagem em direção ao Rio de Janeiro e São Paulo, bem como as experiências vividas na chegada. Vejamos:

“Fotografia 3x4” (Belchior)

Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei: / Jovem que desce no Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana... / E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana / Em cada esquina que eu passava o guarda me parava / Pedia os meus documentos e depois sorria / Examinando o 3x4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha / Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade... / São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... / Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar / Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar / Mas a mulher, a mulher que eu amei não pôde me seguir, não... / (Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem.) / Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua / A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia / E, pela dor, eu descobri o poder da alegria / E a certeza de que tenho coisas novas, coisas novas pra dizer / A minha história é talvez, é talvez igual à tua:/jovem que desceu do Norte e que, no Sul, viveu na rua / E que ficou desnorreado – como é comum no seu tempo... / E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo... / E que ficou apaixonado e violento como, como você (BIS) / Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você, que me ouve agora / Eu, eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você / Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você...

²⁹⁶ Sugiro ao leitor a observação das análises dessas canções do exílio de Belchior feitas na dissertação: Carlos (2007a, 278 p.).

A cenografia da canção de Belchior também retoma aquela já utilizada por Caetano Veloso e Gilberto Gil na parceria “No dia em que eu vim-me embora”²⁹⁷ do primeiro LP individual de Caetano Veloso de 1967²⁹⁸. Nas duas canções, o enunciador, direto da terra para onde partiu, relembra exatamente um dia determinado que marca o seu exílio. Se em Caetano e Gil, a cronografia indica a lembrança do dia em que o enunciador partiu de sua terra natal (No dia em que eu vim-me embora), em Belchior, o dia lembrado é o dia da chegada (Eu me lembro muito bem do dia que eu cheguei).

Outro indício que marca essa diferença entre as duas canções é o de que, na letra dos baianos, a grande maioria dos elementos narrados se localiza no *lugar da partida*: a mãe e a irmã que choravam e que acompanham o filho até à porta e à rua, a avó já quase morta, o pai que deixa o viajante no porto. Todos esses sujeitos lembrados ficaram na terra de onde o enunciador saiu: o interior. Na letra de Belchior, ao contrário, quase todos os elementos narrados se localizam no *lugar da chegada* – a única exceção é a mulher amada que ficara na cidade natal: o policial que exige os documentos, a violência da cidades São Paulo e Rio de Janeiro. A posição axiológica polêmica dos dois enunciadores, que focaliza um a cidade da partida e o outro a cidade da chegada, é exatamente a mesma apresentada nas canções “Quem me dera”, de autoria de Veloso, no seu primeiro LP, *Domingo*, com Gal Costa, e “Como nossos pais”, do álbum *Alucinação*. Vejamos abaixo versos de cada uma dessas canções:

“Quem me dera” (Caetano Veloso)

(...) Ai, quem me dera / Voltar, quem me dera um dia / Meu Deus, não tenho alegria / Bahia no coração // Ai, quem me dera o dia / Voltar, quem me dera o dia / De ter de novo a Bahia / Todinha no coração // Ai, água clara que não tem fim / Não há outra canção em mim / Que saudade! // Ai, quem me dera / Mas quem me dera a alegria / De ter de novo a Bahia / E nela o amor que eu quis // Ai, quem me dera / Meu bem, quem me dera o dia / De ter você na Bahia / O mar e o amor feliz (...)

“Como nossos pais” (Belchior)

(...) Para abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua / É que se fez o meu lábio, o meu braço e a minha voz / Você me pergunta pela minha paixão / Digo que estou

²⁹⁷ No dia em que eu vim-me embora / Minha mãe chorava em ai / Minha irmã chorava em ui / E eu nem olhava pra trás / No dia que eu vim-me embora / Não teve nada de mais // Mala de couro forrada com pano forte, brim cáqui / Minha avó já quase morta / Minha mãe até a porta / Minha irmã até a rua / E até o porto meu pai / O qual não disse palavra durante todo o caminho / E quando eu me vi sozinho / Vi que não entendia nada / Nem de pro que eu ia indo / Nem dos sonhos que eu sonhava / Senti apenas que a mala de couro que eu carregava / Embora estando forrada / Fedia, cheirava mal // Afora isto ia indo, atravessando, seguindo / Nem chorando, nem sorrindo / Sozinho pra Capital / Nem chorando nem sorrindo / Sozinho pra Capital / Sozinho pra Capital / Sozinho pra Capital / Sozinho pra Capital

²⁹⁸ A canção foi registrada no LP *Caetano Veloso*. Segundo o artista, o LP foi inteiramente concluído em 1967, mas lançado no início do ano seguinte (VELOSO, 2003, p. 326).

encantado com uma nova invenção / Vou ficar nesta cidade / Não, não vou voltar pro sertão / Pois vejo vir vindo no vento / O cheiro da nova estação (...)

Vê-se aí que enquanto o enunciador de Caetano deseja o reencontro com a cidade da partida, motivado pela saudade do seu amor que ficou, o enunciador de Belchior reafirma que não deixará a cidade da chegada. Para esse enunciador, “encantado com uma nova invenção”, a antiga paixão ficara no passado. Essa relação entre os sujeitos das canções e os Estados da Bahia e do Ceará é a mesma relação instituída pelos sujeitos cancionistas Caetano e Belchior no que se refere à ligação com suas cidades natais. A Bahia é a terra para onde Veloso está sempre voltando, onde mantém residência, onde passa todos os verões. Já o Ceará parece ser o lugar de onde Belchior sobretudo saiu, não mantendo vínculos semelhantes aos de Caetano, característica que valida mais uma vez a situação paratópica do cancionista.

No que diz respeito à cenografia, pode-se dizer também que existem semelhanças entre a canção “Sampa”²⁹⁹, escrita em 1978³⁰⁰ por Caetano, e “Fotografia 3x4”, pois as duas exploram à sua maneira a mesma temática de rememoração da chegada e do “difícil começo” na cidade de São Paulo. A experiência narrada por ambas abarca a vivida por cearenses, baianos etc., visto que tanto o “jovem que desce no Norte pra cidade grande” quanto “os novos baianos que passeiam na garoa” representam todos os nordestinos que migram para São Paulo. O gesto retórico de Caetano, ao compor a canção “Sampa”, também imita um gesto de Belchior, que já em 1974 compôs “Passeio”³⁰¹, uma canção que igualmente celebrava a cidade paulista. A cenografia da canção de Caetano é bastante semelhante à da usada por Belchior. Em “Passeio”, na cenografia primária e específica, o enunciador convida “seu amor” para percorrer a pé e por entre os carros as ruas de São Paulo, passando pela Rua da

²⁹⁹ Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e Av. São João / É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi / Da dura poesia concreta de tuas esquinas / Da deselegância discreta de tuas meninas / Ainda não havia para mim Rita Lee / A tua mais completa tradução / Alguma coisa acontece no meu coração / Que só quando cruza a Ipiranga e avenida São João // Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto / Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto / É que Narciso acha feio o que não é espelho / E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho / Nada do que não era antes quando não somos mutantes / E foste um difícil começo / Afasto o que não conheço / E quem vem de outro sonho feliz de cidade / Aprende depressa a chamar-te de realidade / Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso // Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas / Da força da grana que ergue e destrói coisas belas / Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas / Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços / Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva / Pan-Américas de Áfricas utópicas, tûmulo do samba / Mas possível novo quilombo de Zumbi / E os Novos Baianos passeiam na tua garoa / E novos baianos te podem curtir numa boa

³⁰⁰ A canção, lançada no álbum *Muito*, foi feita a pedido da TV Bandeirantes de São Paulo para homenagear a cidade em seu aniversário.

³⁰¹ vamos andar / pelas ruas de são paulo / por entre os carros de são paulo / meu amor vamos andar / e passear. / vamos sair pela rua da consolação / dormir no parque em plena quarta-feira / e sonhar com o domingo em nosso coração / meu amor meu amor meu amor / a eletricidade / desta cidade / me dá vontade de gritar / que apaixonado eu sou / neste cimento / meu pensamento / e meu sentimento / só têm o momento de fugir / no disco voador / meu amor meu amor meu amor / a eletricidade / desta cidade / me dá vontade de gritar / que apaixonado eu sou / neste cimento / meu pensamento / e meu sentimento / só têm o momento de fugir / no disco voador / vamos andar

Consolação, pelos parques, observando as luzes e os prédios da cidade. Em “Sampa”, na cenografia primária e difusa, o enunciador conversa com a cidade e parece também percorrê-la a pé à proporção que se dá esse diálogo³⁰². É assim que focaliza seu olhar de observador nas avenidas Ipiranga e São João, nas meninas deselegantes, nas filas, vilas e favelas, na fumaça dos prédios, nos poetas e no povo baiano que caminha junto com ele. No entanto, as duas enunciações no que diz respeito ao *ethos* do enunciador são diferentes. Em sua homenagem lírica à cidade de São Paulo, Belchior constrói um sujeito que se mostra encantado pela imagem da cidade, o que se reflete no gênero musical romântico da canção balada. Já em Caetano, o sujeito que se defronta com São Paulo, depois do “sonho feliz de cidade” incorporou depressa a realidade presente. O próprio Belchior reconhece essa diferença de postura com relação à cidade, como lemos na declaração abaixo em que ele fala sobre as músicas que gostaria de ter feito para São Paulo:

Naturalmente, gostaria de ter feito algumas músicas, não somente aquelas líricas como, quem sabe, aquelas que falam de São Paulo conflitante, moderna contemporânea e a melhor cidade da América do Sul. [Como exemplo cito] “Sampa” do Caetano Veloso; já fiz uma chamada “Vamos passear nas ruas de São Paulo”. Mas eu também gostaria de assinar uma música de Adoniram Barbosa: “Saudosa maloca”. [E também] incluiria “Construção”, do Chico. (BELCHIOR em entrevista publicada no *site* do artista, intitulada “A palavra cantada chega até nós”, *op. cit.*)

Por outro lado é a cenografia de “Passeio” que pode ser analisada como tendo incorporado a da canção de Veloso “Enquanto seu lobo não vem”³⁰³, gravada quatro anos antes da música de Belchior no *Tropicália...*, especialmente pela semelhança entre as expressões “vamos andar” e “vamos passear” que abrem as duas canções, respectivamente.

A trajetória narrada na letra de “Fotografia 3x4” é de certo modo autobiográfica, pois o próprio artista, ao migrar para o Sul, passou por dificuldades em São Paulo e inicialmente no Rio de Janeiro, onde não conhecia ninguém e sequer a cidade e sobreviveu com a ajuda de amigos. Belchior lembra a época “de quatro anos na batalha Rio-São Paulo”. “Foram quatro anos de purgatório dantesco”, segundo o depoimento do compositor. Vejamos:

³⁰² Em “Tapete mágico”, de Veloso, gravada por Gal Costa em 1981, o sujeito da canção percorre a Avenida Paulista, dessa vez do alto de um tapete voador, como mostram os seguintes versos: (...) Sobre um tapete mágico eu vou cantando / (...) / Paro sobre a Paulista de madrugada (...).

³⁰³ Vamos passear na floresta escondida, meu amor / Vamos passear na avenida / Vamos passear nas veredas no alto, meu amor / Há uma cordilheira sob o asfalto // (Os clarins da banda militar...) / A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas / (Os clarins da banda militar...) / Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas / (Os clarins da banda militar...) / Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas / (Os clarins da banda militar...) // Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil / Vamos passear escondidos / Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou / Vamos por debaixo das ruas (...)

Morei em 26 lugares diferentes. Marechal Hermes, Tijuca, Leblon, Copacabana, Méier, Madureira, Ilha do Governador, Grajaú, três meses na Praia de Copacabana, dormindo na areia, dormi muitas vezes na Praia do Lido, em frente ao Bierklaus por achar mais seguro, fui perseguido pela polícia na Central do Brasil, no Jardim de Alá, na Estação da Luz em São Paulo. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 09)

Em outra entrevista no auge de sua carreira, o artista já confessava: “De 71 até hoje, o negócio não foi fácil. Dormi em muita calçada. Seguei de perto a barra da Lapa (RJ). Senti fome e frio. Fiquei de pires na mão, nas salas de espera das gravadoras” (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, de junho de 1976, p. 11). Mais uma vez afirmando o teor vanguardista de sua produção, Belchior relata que foi para o Rio de Janeiro nessa situação porque acreditou que levava um trabalho “nordestinamente novo”, o qual seria coerente com o papel da cidade no Brasil, segundo lemos abaixo:

Eu tinha fascinação e sedução sobretudo pela noite do Rio. Ligado no rádio e na televisão, visualizava o Rio como um lugar livre, permissível, brilhante, onde acontecia as coisas artísticas e políticas. Todo o ambiente da Corte Antiga. Uma visão do Rio como deflagrador das energias nacionais, de grandes acontecimentos, onde as contribuições da cultura nova do Mundo ressoavam. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 09)

Nesse contexto, fica evidente a relação entre a vida e a obra de Belchior pela leitura dos versos de “Fotografia 3x4”: Corre o Rio, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei (...). Além da intertextualidade com Fernando Pessoa, esses versos têm clara inspiração nos versos da canção de Caetano Veloso “Superbacana” (do mesmo disco de 1967), que ao abordar euforicamente a topografia da praia e bairro de Copacabana, diz: Toda essa gente se engana / (...) / Eu nasci pra ser o Superbacana / (...) / O mundo em Copacabana / Tudo em Copacabana, Copacabana / (...) / Copacabana me engana.

Apesar do estímulo, a canção de Belchior dialoga polemicamente com a de Veloso, pois no primeiro a topografia de Copacabana é construída de forma antiefusiva³⁰⁴. Em Belchior, o sistema de “enganação” é ampliado, de Copacabana para todo o Rio de Janeiro. Enquanto na primeira letra, o sujeito que anda por Copacabana é otimista (“Superbacana”, “Super-homem”), colorido (“Vou sonhando até explodir colorido”) e livre (“Nada no bolso ou nas mãos”), sentido reforçado pela euforia da interpretação de Veloso, na canção melancólica

³⁰⁴ Gil, assim como Caetano, também fez canções para o Rio de Janeiro. Uma delas é “Quero ser seu funk”, letra de Gil e música em parceria com Dé e Liminha, “uma canção de amor e solidariedade à cidade e aos bailes *funks*, à nova geração voltada para o *funkismo* nos subúrbios cariocas, espécie de reciclagem da juventude black-Rio” (GIL, 2003, p. 407).

de Belchior o sujeito é maltratado pela vida (“pés cansados e feridos”, “lágrimas nos olhos”), “desbotado” pelo sofrimento e coagido socialmente (Em cada esquina que eu passava o guarda me parava / Pedia os meus documentos e depois sorria / Examinando o 3x4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha). Nas duas canções, a imagem do “sol” mostra exemplarmente as duas visões de mundo divergentes. Em Caetano, o sol é um objeto com valor positivo (O sol responde / (...) / Vou sonhando até explodir colorido / No sol, nos cinco sentidos), ao que Belchior se contrapõe diretamente ao artista baiano: Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua. A figura do “sol” aparece em outros momentos da carreira de Belchior: em 1979, na canção “Brasileiramente linda”, e em 1984 em “Corpos terrestres”. Como veremos no tópico 3.1.2, nesses dois casos Belchior se apropria intertextualmente da canção dos Beatles “Here comes the sun” para corporificar a imagem do sol na sua canção.

A canção “Fotografia 3x4” também polemiza diretamente com “Alegria, alegria” de 1967, que apresenta mais uma vez o “sol” com valores positivos (O sol nas bancas de revista me enche de alegria e preguiça). O verso Veloso, “o sol (não) é tão bonito”³⁰⁵ pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua se reporta negando diretamente ao verso da segunda canção de Caetano O sol é tão bonito / Eu vou. Aqui, a polêmica se manifesta, pelo fato de o enunciador de Belchior apontar em Veloso uma “inadequação” do termo “sol” à realidade que este designa. Ele polemiza também ao denunciar nominalmente “os responsáveis ou os cúmplices por esse processo de nomeação falha” (KRIEG-PLANQUE, 2010, p. 105 e 106). “Fotografia 3x4” também refuta a cenografia da canção “Baby” de Veloso. Se nessa o enunciador afirma “viver na melhor cidade da América do Sul”, naquela o jovem vive outra relação com a topografia “Sul”, ao percorrer vagando nas ruas o mesmo cenário, mas com uma posição axiológica totalmente diferente. E é com esse argumento que mostra uma imagem disfórica do Sul que o orador busca persuadir o auditório por meio do argumento de *comparação*, intensificado pela repetição por nove vezes da fórmula “Eu sou como você” (A minha história é talvez, é talvez igual à tua: / jovem que desceu do Norte e que, no Sul, viveu na rua / E que ficou desnorteado – como é comum no seu tempo... / E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo... / E que ficou apaixonado e violento como, como você (BIS) / Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você, que me ouve agora (...)).

³⁰⁵ Na dissertação, faço uma distinção entre *referência intertextual* (o objeto de referência é o trecho textual junto ao nome de seus respectivos autores/compositores), o caso de “Fotografia 3x4”; e *referência interdiscursiva* (o objeto de referência é apenas o nome de autores ou compositores e não um texto propriamente dito), como acontece em “Baihuno”. Ver Carlos (2007a, p. 136).

Além dessa oposição, em Veloso o sujeito *Caminhando contra o vento / Sem lenço sem documento* segue o percurso da caminhada “sem obstáculos” (Eu vou) e está em “conjunção com os objetos-valor” (LOPES, 1999, p. 174 e 175). Ao contrário, em Belchior o sujeito que caminha na cidade grande encontra somente obstáculos (*Os pés cansados e feridos de andar légua tirana... / E lágrimas nos olhos*). Para o primeiro sujeito, o fato de estar *Sem lenço sem documento / Nada no bolso ou nas mãos*³⁰⁶ não o impede de continuar (Eu vou / Por que não? Por quê não?). Na segunda canção, o sujeito, mesmo possuindo e apresentando o documento à autoridade policial, é constrangido pelo desconhecimento do seu lugar de origem: *Em cada esquina que eu passava o guarda me parava / Pedia os meus documentos e depois sorria / Examinando o 3x4 da fotografia / E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha*. Apesar de os dois sujeitos se diferenciarem pela menor e maior dificuldade em seguir seu caminho, os dois se assemelham pela atitude otimista diante do percurso. Enquanto o enunciador de Caetano diz *Eu quero seguir vivendo amor*, o de Belchior afirma: *E a certeza de que tenho coisas novas, coisas novas pra dizer*.

Com relação ao seu intraexílio, que corresponde à viagem do sertão para a cidade, em seu disco mais conhecido e em sua canção mais representativa (“Apenas um rapaz latino-americano”), juntando-se à “Fotografia 3x4”, ele marca novamente seu percurso, mas se coloca num cenário mais amplo; em vez de somente São Paulo ou do Rio de Janeiro, aparece a topografia da América Latina. Esse mesmo cenário já se anunciara no disco anterior com a canção “A palo seco”, que não por acaso aparece novamente gravada nesse segundo disco³⁰⁷, que vai evidenciar bem mais os valores da cidade do que do sertão, como se comprova em “Apenas um rapaz latino-americano”, “Velha roupa colorida”, “Como nossos pais”, “Alucinação” e “Fotografia 3x4”.

Em um terceiro momento, a cenografia construída é a de um *exílio* fora dos limites do País. A canção “Tudo outra vez” (do LP de 1979 *Era uma vez um homem e o seu tempo - Medo de avião*), cuja letra analisei acima, retrata, do ponto de vista do próprio sujeito, seu afastamento do Brasil e mais especificamente do Nordeste, assim como a volta imaginada e/ou vivida.

³⁰⁶ Referência literal à obra autobiográfica *Les mots (As palavras)* de 1964, escrita por Jean Paul Sartre, o qual diz em seu último parágrafo: “rien dans les mains, rien dans les poches”.

³⁰⁷ Na dissertação, analisei as diferenças básicas entre as duas gravações: “Quanto à canção “A palo seco”, as duas são baladas, mas têm harmonias e arranjos diferentes. Na primeira, instrumentos como bateria, chiquerê (percussão), teclado fazendo cordas sintetizadas e um saxofone solando na música toda. Na segunda, aliados a uma forma mais sofisticada de cantar, instrumentos como acordeão, baixo, bateria, piano e órgão sintetizador. Com relação à parte verbal, também há diferenças. Na 1ª gravação (*esse desespero é moda em 73*) e na segunda (*esse desespero é moda em 76*). A alteração na data é facilmente entendida pelo ano em que foi gravada a música: em 1974 e 1976, respectivamente” (CARLOS, 2007a, p. 241).

É curioso identificar que duas das canções de Caetano objeto da polêmica no LP de 1976, *Alucinação*, serão referidas de forma diferente no álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, como se percebe abaixo na letra de “Retórica sentimental”:

“Retórica sentimental” (Belchior)

§ PARÁGRAFO ÚNICO:

Alegria Namorados **Alegria** de Ceci! Manequins emocionadas, são
touradas de Madrid!
(...)

CLÁUSULA QUARTA:

Aliás, meu camarada, o cantor popular falou divinamente: – “Deus é uma
coisa brasileira – nordestinamente paciente.”

A primeira canção de Caetano, “Alegria, alegria”, aparece nessa composição de Belchior num jogo lúdico que se mistura à personagem de José de Alencar, diálogo visualmente indicado ao auditório com negrito; já a segunda música de Veloso, em parceria com Gil, “Divino maravilhoso” (a ser comentada na próxima seção), é mostrada no verso O cantor popular falou divinamente de forma não marcada. Por esses exemplos, é possível pensar em diferentes fases de instituição do discurso polêmico de Belchior em direção a Caetano Veloso, nos quais os confrontos aparecem de forma mais ou menos forte. Fato que mostra a dinamicidade do posicionamento identitário do cancionista.

O quarto e último momento do posicionamento polêmico de Belchior retoma a *cenografia do intraexílio* e pode ser ilustrado pela canção “Baihuno” (do disco de mesmo nome, de 1993), na qual um sujeito descreve sua permanência na “cidade grande”, recontando um longo percurso e mandando “aquele abraço” à família, que na versão de Belchior se transforma em “um abraço apertado, que a todos possa abarcar”. Vejamos a letra a seguir:

“Baihuno” (Belchior)

Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte leva notícias de mim. / Diz àqueles da província que já me viste a perigo: na cidade grande enfim. / Conta aos amigos doutores que abandonei a escola pra cantar, em cabaré, / baiões bárbaros: baihunos, com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che. // Ah! metrópole violenta que exterminas miseráveis, negros párias – teus meninos! / Mais uma estação no inferno, Babilônia, Dante eterno! Há Minas? Outros destinos? // Conta àquela namorada: que vai ser sempre o meu céu, mesmo se eu virar estrela. / (Que aquelas botas de couro combinam com o meu cabelo, já tão grande quanto o dela.) / E, no que toca à família, dá-lhe um abraço apertado, que a todos possa abarcar. / Fora-da-lei, procurado, me convém família unida contra quem me rebelar. // Cai o Muro de Berlim – cai sobre ti, sobre mim: nova ordem mundial. / Camisa-de-força-de Vênus... Ah! quem compraria, ao menos, o velho gozo animal? // Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim. / O cara caiu na vida, vendo seu mundo tão certo, assim tão perto do fim. / Dá flores ao comandante que

um dia me dispensou do serviço militar. / Ah! quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar. // Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais vergonha de Mãe Gentil. / Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil” // Ao pastor de minha igreja reza que esta ovelha negra jamais vai ficar branquinha. / – Não vendi a alma ao diabo... O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha. / Se meu pai, se minha mãe se perguntarem, sem jeito – Onde foi que a gente errou? / Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores, diz que o show já começou. // Trogloditas, traficantes, neonazistas, farsantes: barbárie, devastação. / O rinoceronte³⁰⁸ é mais decente do que essa gente demente do Ocidente tão cristão.

No disco *Baihuno*, em outra canção, o mesmo recurso da intertextualidade (um argumento de *autoridade*) com o texto clássico de Gonçalves Dias é utilizado para legitimar a cenografia do exílio explorada no álbum. Assim, o trecho de “Num país feliz” Ainda não se ouvia o ai do sabiá... / e nem jaci sabia que ele assobiava Lá... dialoga com o verso Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá da “Canção do exílio”.

O termo “baihuno” é resultado da junção entre as palavras “baiano” e “huno”. Sobre o título da música que nomeia o disco, Belchior esclarece, como se lê abaixo no texto de Juarez Fonseca:

“Em São Paulo, todos os nordestinos são empacotados como ‘baianos’, agredidos, humilhados”; o poeta adota essa figura de execração pública para aumentar a força política de seu trabalho; “somos doces ‘baihunos’, mas comparados com todo esse barbarismo”; esse é o dado central do disco. (BELCHIOR em entrevista a FONSECA, 1993)

Belchior – numa referência à sua própria trajetória pessoal – compara os nordestinos que migram para São Paulo com os hunos, o povo bárbaro da Ásia Central que nos meados dos séculos IV e V, por causa de questões climáticas, migrou para a Europa em busca de novos pastos. O próprio autor elucida que tenta “ligar os baianos que vivem na cidade grande com a figura dos hunos bárbaros, considerados diferentes por não possuírem raízes” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 18 de maio de 1994). E detalha que em todo o álbum *Baihuno*, “as letras das canções mostram os baianos como bárbaros” (*op. cit.*).

Na cenografia secundária da letra, Belchior constrói o retrato de um intraexilado que manda notícias “ao Norte” (para os amigos e a família) de sua vida pessoal e profissional (de cantor). O conteúdo da canção apresenta um cenário urbano desolador (trogloditas,

³⁰⁸ Referência à obra *O rinoceronte*, xilogravura (24,8 x 31,7 cm) do pintor e desenhista alemão Albrecht Dürer (1471-1528), considerado o maior artista do Renascimento alemão, datada de 1515, pertencente ao *The British Museum*. O artista, com sua obra, operou uma fusão entre a imaginação medieval do norte europeu com os valores estéticos e filosóficos novos surgidos com a Renascença do Sul.

traficantes, neonazistas, farsantes, barbárie, devastação). Sobre o contexto geral do disco, *Baihuno* critica duramente a situação caótica e sofrida pela qual o Brasil vem passando. O enunciador baihuno – um “cangaceiro solitário”, um “cowboy fora-da-lei”, personagem desse cenário comparado a uma guerra civil – é quem denuncia a situação, ratificada pelo próprio Belchior, que afirma: “A violência se tornou uma ópera trágica, um espetáculo de mau gosto”.

Como já anunciam as palavras de Belchior acima, para narrar a tragicidade da situação, o gênero textual-musical investido na feitura do disco foi a forma dramática ópera³⁰⁹. O “dramático” adquire nessa semântica global dois sentidos: tanto serve para designar a composição teatral, quanto se aplica à situação de catástrofe da qual o disco fala. No acabamento dado pelo compositor Belchior, o álbum inicia com uma abertura, intitulada *Recado Baihuno*, e encerra com *Arte final*.

A ópera *Baihuno* desenvolve-se durante 61 minutos e 16 músicas divididas em movimentos (“Num País Feliz”, “Ondas Tropicais”, “Anais da Guerra Civil” e “Elegia Obscena”). Os personagens estão aí, por toda parte; índios, gênios do mal, traficantes, neonazistas, Deus e o Diabo, assassinos, bêbados, marginais, machões, pivetes, trovadores eletrônicos, anjos tortos, nordestinos, prostitutas, *punks*, suicidas, viciados, vagabundos, perdedores, apaixonados, aventureiros, anarquistas, sonhadores, rebeldes, estudantes. (FONSECA, *op. cit.*)

Em relação ao investimento no gênero musical propriamente dito da canção, que pode ser classificado como um *baião estilizado* ou como uma *balada-baião*, a própria escolha genérica faz parte do investimento cenográfico maior. Nada mais adequado para acompanhar a história de um nordestino exilado na cidade grande, que manda notícias para a família no “Norte”, do que um gênero musical que representa a identidade e nordestinidade do filho que partiu, e dá corpo à topografia rememorada. Portanto, o baião, um gênero de música e de dança do Nordeste, tão popularizado no Brasil inteiro pelos cancionistas Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, configura-se como quase uma exigência do investimento cenográfico. A escolha genérica é coerente, pois também reforça linguisticamente, por meio do recurso da aliteração, os conteúdos do disco, que associam “baihunos”, bárbaros e baiões. Tanto o título do álbum e da canção apontam para o gênero musical, como se dá o inverso. Além disso, a autoreferência é feita na letra da canção, como se lê no trecho (...) baiões bárbaros: baihunos (...), o que dá a “Baihuno” o caráter de uma *metacanção*, pois nela o enunciador faz referência ao seu próprio gênero musical. A canção “Baihuno” também dialoga de forma

³⁰⁹ Confrontar encarte no CD interativo.

polêmica com a canção “Baião atemporal”³¹⁰ de Gilberto Gil, que tematiza a vida dos retirantes do Nordeste. O diálogo entre as duas obras pode ser pressuposto também pelo fato de a música do baiano ter sido lançada no mesmo ano do disco de Belchior, em *Tropicália 2*, o disco em parceria com Caetano. Do mesmo modo que a música de Belchior, a de Gil também aponta no título para a sua escolha genérica em termos musicais. Mas diferentemente da canção de Belchior, marcada cronograficamente pelas referências a Che Guevara, à queda do Muro de Berlim e à camisa de Vênus, a letra de Gil é literalmente atemporal, podendo, assim, a história retratada em sua cenografia se dar em quaisquer períodos. Outra diferença entre as duas canções é que enquanto a primeira reconta a história singular da vida de um imigrante em específico, na canção de Gil o relato anuncia, em sua cenografia secundária, a “história geral” da vida dos retirantes, que começa com um da família Santana que viajará, mas continuará a se suceder, porque os tempos passaram e passarão (...) e outros cabras seguirão. Nessas duas formas diferentes de argumentação, pode-se dizer então que as duas canções persuadem o auditório de maneira específica. Como Belchior instaura em sua cenografia a “história particular” vivida por um retirante do sertão que vai para a cidade, e Gil a faz de forma generalizada, tende-se a crer que o auditório universal, composto por todos os ouvintes que consomem o discurso verbomusical brasileiro e que não são especificamente apreciadores da obra de Belchior ou de Gil, será mais convencido pela cenografia investida por Belchior. Atentando para a observação de Perelman e Olbrechts-Tyteca de que os auditórios não são fixos e variam a depender das experiências culturais, é evidente que essa adesão dar-se-á de forma diferente se o auditório da canção de Gil for de alguma maneira identificado com a cidade de Irará, um pequeno município da Região Metropolitana de Feira de Santana, no Estado da Bahia, exatamente a topografia escolhida por Gil para tematizar a *cena validada da migração sertaneja em direção à cidade*. Também é importante salientar que o poder de adesão do discurso de Belchior, de *Alucinação a Baihuno*, aumenta pelo forte investimento em cenografias específicas, em contraposição às difusas. Com o emprego dessa estratégia retórica, o auditório reconhece plenamente a “história” contada nas músicas, o que facilita a dupla identificação com a obra e com o autor.

Falando especificamente da letra da canção de Belchior, ela traz ainda versos agressivos (argumento *ad personam*) a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, os três

³¹⁰ No último pau-de-arara de Irará / Um da família Santana viajará // Levará uma semana até chegar / Junto com mais dois ou três outros cabras que estarão lá / No último pau-de-arara de Irará // Se essa viagem comprida fosse um cordel / Seria boa saída acabar no céu // Só que este conto que eu canto é pra lá de zen / Não tem sentido, não serve pra nada e é pra ninguém / Pra ninguém botar defeito e não ter porém // Basta pensar que Irará poderá não ser / Que os paus-de-arara de lá já não têm porquê // Porque os tempos passaram e passarão / Tudo que começa acaba, e outros cabras seguirão / Cruzando o atemporal do tao do baião

exilados mais conhecidos da história da música no Brasil, segundo comentei acima. Nesse diálogo polêmico com os cancionistas, a canção “Baihuno” faz ao mesmo tempo referência nominal *interdiscursiva* (ao discurso dos outros cancionistas) e *autotextual* (à obra de Belchior). No trecho Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”, Belchior cita o 3º Movimento da sua ópera (“Anais da Guerra Civil”), do qual fazem parte as canções “Lamento do marginal bem sucedido” e “S.A.”. Aqui, polemiza com Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso (indicando explicitamente ao auditório essa heterogeneidade e o discurso polêmico pela menção ao nome próprio dos compositores), ao dizer que esses artistas cantariam o conteúdo dessas duas canções de modo ufanista. Ou seja, em vez de revelar e criticar a realidade caótica do Brasil, omitiriam-na, vangloriando-se da situação brasileira³¹¹. Nessa parte da canção “Baihuno”, ao usar a estratégia de referência interdiscursiva e autotextual, o orador Belchior legitima, num mesmo movimento, o seu posicionamento à medida que contesta o posicionamento dos três cancionistas. Com isso, constata-se que os argumentos mobilizados pelo artista servem de instrumento na defesa e instauração de sua identidade musical. A legitimidade do discurso do orador também é dada pelo próprio fato de a refutação ao posicionamento dos outros cancionistas ser mostrada abertamente ao auditório. Assim, a polêmica aberta, do mesmo modo que aconteceu em *Alucinação*, indica ao espectador do discurso que o orador não teme entrar em embate com esses outros artistas. E será a partir desse efeito que o público julgará a crítica de Belchior aderindo ou não a ela.

Essas duas canções, “Lamento do marginal bem sucedido”³¹² e “S.A.”³¹³, ilustram bem a reflexão de Maingueneau (2006d, p. 98) de que “a situação paratópica do escritor o leva a identificar-se com todos os que parecem não ser incluídos nas linhas divisórias da sociedade: boêmios, judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios, americanos...”, figuras paratópicas obrigatórias, pois nenhuma delas tem um lugar definido na sociedade. Essa

³¹¹ Em diversos momentos, Belchior define-se como “um poeta raivoso”, um “angry young man”, e reforça que sua “raiva” é motivada por acreditar numa “inconsciência do ufanismo tropical brasileiro”. Em suas palavras, não se pode deixar de fazer uma relação com a crítica direta apresentada em “Baihuno” a Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso.

³¹² Baby, / Enquanto um velho mestre de blues radioativas nas ondas sonoras / do carro, tome um fósforo e, ao gosto dos anjos, acenda o último cigarro. / – Que aquele bêbado lhe deu – / (...) / E por falar em política, os meninos de rua já sentem na pele a verdade nua e crua do que nos aconteceu / (...) / – Melhor que a droga do gim lançado em meu cartaz de procurado de viralata de mercado, com a pata esmagada por um trem. / (...) / Ontem à noite na cama me senti arrasado com você me chamando: / – Idiota, bandido, um canalha, indecente, transviado, machão! / (...) / (Conversação de marginais sobre a terra devastada, em meio a nossa guerra civil: desde Cabral o Brasil é Brasil) (...)

³¹³ Assaltantes bêbados índios / Nordestinos retirantes / Prostitutas pivetes punks, pobres / Suicidas solitários / De onde eles vêm? / vi (ci) ados velhos vagabundos / De onde eles vêm? / (...) / miseráveis sempre sem pão e, daqui a pouco, sem circo: / coisa ante cuja visão da vontade de morrer. // E a glória? E a glória! E a glória! / E a honra de seres humanos que Deus criou / e pôs um pouquinho só abaixo de seus anjos? // Mas esses senhores não querem nada. / Não querem perder tempo / com essa porcaria que se chama gente

posição de identificação com personagens marginais é a mesma da canção “Alucinação”, como já foi analisado, mas também aparece em “Apenas um rapaz latino-americano”, que funciona como retrato do percurso de milhares de nordestinos que migraram para São Paulo e Rio de Janeiro na década de 70, mas que retrata igualmente o percurso individual da “pessoa” Belchior. Nesse caso, fazer obras que em si mesmas coloquem em cena a situação paratópica faz com que a própria obra justifique a marginalidade do artista; estratégia argumentativa bastante eficaz na adesão do auditório universal brasileiro ao posicionamento individual de Belchior, visto que esse é composto por milhões de ouvintes que compartilham com Belchior essa marginalidade nos seus cotidianos. Assim, o investimento de Belchior na cenografia de suas canções já deixa explícita a intencionalidade no sentido de *provocar ou aumentar a adesão* do auditório às *teses que serão apresentadas* pelo cancionista.

Em “Baihuno”, há outro trecho, colocado em discurso direto (– Não vendi a alma ao diabo... O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha), que parece dialogar (em resposta) com a canção “Maria Bethânia” de Caetano Veloso, mencionada anteriormente, que diz: *She has given her soul to the devil but the devil gave his soul to God*³¹⁴. A declaração do enunciador de Belchior funciona como um contradiscurso à ideia de que os artistas, para fazer sucesso com suas obras, precisam realizar atos “condenáveis”: “vender-se à mídia” fazendo um tipo de trabalho mais comercial, “pagar jabá” para tocar no rádio e na televisão, por exemplo; práticas que são figurativizadas pelo enunciador como o ato de “vender a alma ao diabo”. Pelas palavras do enunciador, ao afirmar que ele, como cantor, não vendeu a alma ao diabo, faz-se no mesmo movimento uma contraposição aos outros cancionistas que teriam praticado essa ação. Apesar de ter em certa ocasião declarado “Eu crio muito melhor quando tenho sucesso”, o artista complementa: “Quero definir a palavra ‘sucesso’ em meus termos: a possibilidade de cantar mais, de fazer meu disco” (BELCHIOR em entrevista a SOUZA, *op. cit.*, p. 36). Assim, o fato de Belchior, em seu texto, apontar de algum modo para o texto da canção de Caetano, que afirma que sua irmã, a cantora Maria Bethânia, “deu sua alma para o diabo”, parece constituir novamente um gesto de denegação às práticas dos baianos.

Além de Chico, Gil e Caetano, Belchior polemiza em “Baihuno” com Roberto Carlos, ao usar um argumento *ad hominem*, recuperado pela alusão³¹⁵ ao título e trecho da canção “O show já terminou”³¹⁶, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, mas gravada pelo Rei. Se na

³¹⁴ Tradução própria: Ela deu sua alma para o diabo, mas o diabo deu a alma a Deus.

³¹⁵ (...) Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores, diz que o show já começou. (...)

³¹⁶ O show já terminou / Vamos voltar à realidade / (...) // Não fale agora, não há mais nada / O nosso show já terminou / Nosso show já terminou

música dos Carlos, o *show* já havia terminado, na canção de Belchior o *show* só acabara de começar. Porém, o sentido de espetáculo trazido pela música de Belchior é totalmente outro em relação à canção de Roberto e Erasmo: enquanto estes constroem uma cenografia que liga o fim do *show* ao fim de um relacionamento, em Belchior o início do *show*, termo usado de forma irônica, refere-se ao começo de uma situação social trágica: uma guerra civil.

Fazendo uma leitura panorâmica do percurso da polêmica estabelecida por Belchior a partir do investimento cenográfico, percebe-se o seguinte: se em *Alucinação* Belchior abre a polêmica, quase vinte anos depois ele continua a polemizar em *Baihuno* com os mesmos sujeitos: Chico, Gil e Caetano. E esse confronto de posicionamentos dá-se intensamente pela temática do exílio, em suas variadas perspectivas, como vimos acima.

Uma outra temática que está na base da identidade polêmica de Belchior em relação aos cancionistas Veloso, Buarque e Gil é a da *guerra*. E não por acaso é exatamente essa a temática explorada em *Baihuno*³¹⁷. Na semântica global do disco, a *cena validada da guerra civil* representaria assim uma analogia com a guerra instaurada no interior do campo discursivo verbomusical entre os próprios cancionistas e deflagrada por Belchior enquanto sujeito-agente da polêmica. Essa estratégia retórica do compositor só confirma o fato de que o ato de polemizar desde as suas origens está associado a “une guerre métaphorique, une ‘guerre de plume’”³¹⁸ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 02), ou seja, a uma guerra verbal³¹⁹.

Se considerarmos que uma guerra civil é uma disputa hostil e armada entre pessoas de um mesmo país, leremos o posicionamento de Belchior como uma configuração retórica que implementa essa batalha no discurso verbomusical brasileiro em oposição a outros membros de sua comunidade discursiva, em especial a Chico, Gil e Caetano. Nesse combate, o cancionista investe todas as armas discursivas que estão a seu alcance com o objetivo de persuadir o auditório ouvinte, o consumidor efetivo das canções. Assim como numa guerra civil, o conflito estabelecido por Belchior envolve uma forte participação popular, e os

³¹⁷ O termo “guerra” também aparece em outras canções de Belchior: Em “Cuidar do homem” (Por isso é sempre novo afirmar: “NÃO FAÇA A GUERRA. FAÇA O AMOR!”) de 1980; “E que tudo mais vá para o céu” (-Guernica, um poeta tombado na Guerra Civil...) de 1982; “Rock-romance de um robô goliardo” (Pulsars/quasars/buracos negros/astros/guerra e paz/amor nas super-estrelas.) de 1984; “No maior jazz” (Guerra, / Guerra sem paz! / E que se fez da terra, / Mãe dos mortais?) e “Tambor tantã” (Oh! Adelita, amor civil, / Quando a guerra acabar / Explodirei, com mais de mil) de 1988.

³¹⁸ “uma guerra metafórica, uma ‘guerra de pena’”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, seguindo os destaques da autora.

³¹⁹ Outra canção de *Baihuno*, “Quinhentos anos de quê?”, também emprega temática já usada por Veloso e Gil em 1968, como aconteceu com a música de Alguero e Moreu “Três caravelas (Las tres carabelas)”, interpretada pelos baianos na tradução de João de Barro. Na segunda, a versão da chegada à América é narrada por Belchior de forma absolutamente frustrada, gesto que bate de frente com a entonação eufórica presente na primeira canção.

investimentos do artista incitam a cada canção que grande parcela dos componentes dessa comunidade (os arqui-enunciadores, os adjuvantes, os antagonistas, os gerenciadores do discurso, o público) também se envolvam na luta fundada pelo compositor.

Ao mesmo tempo, se tomarmos a guerra civil como um conflito violento nos limites de um país entre grupos organizados, cujo objetivo é tomar o poder vigente ou mudar as políticas de uma organização, pode-se interpretar que o posicionamento de Belchior busca de maneira organizada, ao criticar as práticas do discurso dominante, também poder ocupar esse lugar. Quanto aos motivos desse confronto, o primeiro deles certamente está relacionado à instituição da identidade do cancionista no campo.

Ampliando o sentido de *guerra ideológica de posição* e de *guerra ideológica de movimento* dado por Courtine (*op. cit.*, p. 209), como vimos na seção teórica, a guerra irrompida por Belchior pode ser traduzida como a condenação aos atos dos outros sujeitos cancionistas, os quais “leriam”/cantariam de forma diferente a mesma realidade abordada pelo orador Belchior. Nesse sentido, a desqualificação do adversário focaliza primeiramente a pessoa dos cancionistas (Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano) e, em seguida, os seus atos (cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”), conduta hostilizada pelo enunciador de “Baihuno”.

Porém em “Baihuno” também são encontradas estratégias argumentativas ambíguas. Como o enunciador, ironicamente, enuncia em primeira pessoa, ele também se posiciona com bárbaro invasor, como “baihuno”. O mesmo efeito discursivo acontece com o *gesto retórico* de Belchior ao gravar os CDs *Acústico (Um concerto bárbaro)* e *Belchior ao vivo acústico (Um concerto bárbaro)*, de 1995, que já enuncia no próprio título o lugar ético a ser ocupado pelo compositor. Mas se considerarmos a definição de “bárbaro” do *Houaiss*, como todo estrangeiro, aquele “que ou quem pertencesse a outra raça ou civilização e falasse outra língua que não a [dos gregos, romanos e de outros povos]”, tanto Belchior, quanto os baianos, ao ingressarem no campo verbomusical “nacional”, são bárbaros comparados aos compositores do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Essa estratégia de inclusão no processo de barbarismo é fortemente marcada pelo uso do argumento de *comparação*: Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano... Uma vez que Belchior faz essa lista, para além das críticas feitas aos outros artistas, ele também se inclui nessa categoria de compositores. E se esses são consagrados, Belchior, ao se pôr do lado deles, parece desejar igualmente essa consagração. Essa ambiguidade não invalida ou enfraquece o discurso do cancionista, pois como atesta Mosca (2005, p. 09) “não seria retórico se assim não fosse, domínio que é da controvérsia e do polêmico. Não há o que

discutir e argumentar, onde reina o consenso. É exatamente o dissenso o seu campo de atuação”³²⁰. Portanto, por mais que a relação discursiva entre Belchior e Caetano Veloso se dê muitas vezes de maneira ambígua, isso faz parte do funcionamento discursivo singular de sua produção.

2.2 “Nada é divino, nada é maravilhoso”

O título deste subcapítulo é retirado da mais emblemática canção de Belchior, a balada estilizada, baseada no modelo de baladas clássicas americanas, “Apenas um rapaz latino-americano”. Nessa letra, logo após de o enunciador listar algumas características que o identificam (Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior), refere-se às palavras de um “antigo compositor baiano”: Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”. A afirmação do enunciador, que finaliza a música, de que na situação na qual ele se encontra “nada é divino, nada é maravilhoso” (Mas sei que nada é divino / Nada / Nada é maravilhoso, nada / Nada é secreto, nada / Nada é misterioso / Não / Nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã, nã...) poderia ser considerada apenas como uma valoração axiológica determinada sobre o mundo e as coisas. Isso se a contestação não se referisse a uma outra canção, a música “Divino maravilhoso”³²¹, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujos versos são reproduzidos abaixo.

“Divino maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil)

Atenção / Ao dobrar uma esquina / Uma alegria // Atenção, menina / Você vem / Quantos anos você tem? // Atenção / Precisa ter olhos firmes / Pra esse sol, para essa escuridão // Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso // Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte // Atenção / Para a estrofe e pra o refrão Pra o palavrão, para a palavra de ordem // Atenção / Para o samba exaltação // Atenção / Tudo é perigoso / Tudo é divino maravilhoso / Atenção para o refrão / É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte // Atenção / Para as janelas no alto // Atenção / Ao pisar o asfalto mague // Atenção / Para o sangue sobre o chão // É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte

Vê-se nessa citação de Belchior, convertendo em dois o verso da canção dos baianos (Tudo é divino maravilhoso), que o recurso da heterogeneidade mostrada, marcada com

³²⁰ Sobre a relação entre *polêmica* e *retórica*, ver também a obra de Alber e Nicolas (2010).

³²¹ Gravada por Gal Costa em 1968.

travessão e pelas aspas, faz com que o diálogo polêmico entre Belchior e os compositores da outra canção seja totalmente revelado ao ouvinte, explicitado já nos versos iniciais da canção do cearense, o que indica que o orador pretende que essa informação seja o principal foco de concentração da sua proposição polêmica. Além disso, como observou Maingueneau (2005b [1984], p. 112), a “citação exerce um papel crucial” na instauração do discurso polêmico e sua presença deve ser avaliada nesse sentido.

Ressalta-se que a apreensão desse diálogo no interior da letra de Belchior exigirá um conhecimento prévio do auditório (espectador virtual da polêmica entre os cancionistas) daquela canção do “antigo compositor baiano”. No entanto, se considerarmos que o orador Belchior parte do pressuposto de que são os auditórios particulares (o seu e o de Caetano) os públicos efetivos das duas obras, podemos interpretar a letra de “Apenas um rapaz latino-americano”, ao trazer argumentos *ad personam* e *ad hominem* (o antigo compositor baiano me dizia) e ao citar o verso da composição de Gil e Caetano, como não deixando dúvidas ao auditório quanto ao confronto que Belchior pretende estabelecer contra o discurso dos compositores baianos e precisamente de Caetano Veloso, principal sujeito-paciente do contradiscurso.

Em “Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior adota a mesma estratégia empregada em “Fotografia 3x4”, as duas do mesmo álbum de 1976. Na primeira, ele inicialmente cita a integralidade do verso da canção “Divino maravilhoso” (“Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”) e ao final da música nega de forma oposta a proposição dos baianos (Mas sei que nada é divino / Nada / Nada é maravilhoso, nada), ambos os esquemas avaliados pelo emprego de argumentos *ad hominem*, pois visam, em defesa da posição identitária de Belchior, discordar do posicionamento da obra de Veloso. Mais uma vez aparece a *dissociação* entre dois conceitos, o “tudo” e o “nada”, reforçando que o posicionamento individual de Belchior pode ser traduzido pela completa oposição ao posicionamento de Caetano Veloso e de Gilberto Gil. Por outro lado, na canção “Fotografia 3x4”, em vez de separar o discurso de Veloso do seu, o orador Belchior introduz a sua visão de mundo no meio do discurso de Caetano e por isso marca essa interferência com o recurso visual dos parênteses. Assim, surge o verso Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua, que contesta, como vimos acima, com o argumento *ad personam* (pois menciona o nome próprio do responsável pelas palavras), o verso da música de Caetano “Alegria, alegria”, que diz: O sol é tão bonito. Nessas duas canções, Belchior usa o argumento do próprio antagonista contra ele mesmo, apoderando-se das palavras do adversário, delas fazendo suas próprias palavras e devolvendo-as contra ele (COURTINE, *op.*

cit., p. 209). A mesma atitude de empregar o material já explorado pelo antagonista também acontece em outros trechos de “Fotografia 3x4” e “Como nossos pais”³²², que reaproveitam a topografia da “esquina”, particularmente presente em “Divino maravilhoso”³²³, para reforçar o contradiscurso de Belchior.

Sobre o *gesto retórico de dar nome ao “autor” do posicionamento contestado*, Kerbrat-Orecchioni (*op. cit.*, p. 24) observa “l’importance de l’acte de nomination dans l’inauguration du processus polémique”, que exerce uma dupla função: tanto a “désignation nominale de l’adversaire” quanto o “acte de baptême de la querelle qui s’ensuit”³²⁴. Uma diferença entre as duas canções de Belchior é que, na segunda, ao mencionar diretamente o nome de Caetano, o orador esclarece plenamente ao ouvinte que se encontra ali um embate específico entre a posição representada pelo artista do Ceará e aquela do artista da Bahia. (Esse é o mesmo procedimento encontrado em “Baihuno”, analisada acima); entretanto, na primeira canção a referência ao posicionamento de Caetano dá-se de forma não tão aberta, por dois motivos: a) não há a presença do nome próprio, mas apenas da qualificação “o antigo compositor baiano”; b) a identificação de apenas um compositor como sendo o alvo da alteração fica comprometida, pois a canção referida é assinada por dois sujeitos diferentes: os oponentes Veloso e Gil. Porém, a própria escolha retórica do artigo definido “o” para preceder o trecho “compositor baiano” aponta para exclusivamente *um* sujeito. Assim, o ouvinte que escuta a primeira faixa do disco se pergunta: a quem Belchior estaria se referindo, a Caetano ou a Gil? A resposta dada pelo próprio orador de que Caetano é de fato o seu *auditório singular* só viria com “Fotografia 3x4”, a penúltima do disco. Nesse sentido, se analisarmos a enunciação de todo o álbum *Alucinação*, veremos que o orador constrói uma cenografia semelhante a de um romance, no qual ele apresenta na primeira parte a intriga, que só será descoberta pelo interlocutor ao final da obra, sendo essa uma estratégia retórica que segura o ouvinte até a última música, ao mesmo tempo em que este vai sendo condicionado a participar da visão de mundo do cancionista.

Um aspecto interessante de “Apenas um rapaz latino-americano” é a disparidade entre a letra e a melodia, pois o conteúdo da primeira instância parece ser contraditório com relação à melodia que o comporta. Se a letra apresenta um discurso desqualificador, a balada configura um outro *ethos*, paternal, afetuoso, pacífico (CARLOS, 2007a, p. 205).

³²² (...) Em cada esquina que eu passava o guarda me parava (...) e (...) Por isso, cuidado, meu bem, há perigo na esquina! (...), respectivamente.

³²³ Atenção / Ao dobrar uma esquina (...)

³²⁴ observa “a importância do ato de nomeação na inauguração do processo polêmico”, que exerce uma dupla função: tanto a “designação nominal do adversário” quanto a “certidão de batismo da querela que se seguirá”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Sobre o diálogo intertextual de “Apenas um rapaz latino-americano”, mostrando uma consciência da separação entre as instâncias da *pessoa* e do *compositor*, Belchior declara:

Nessa canção, nós estamos nos referindo (claro) ao Caetano Veloso, que é coautor dessa canção, juntamente com o Gil, a música “Divino maravilhoso”³²⁵. Mas não o estamos citando *personalmente*. Nós o estamos citando como uma personagem e como material crítico de um universo que estava afirmado nessa música. (...) Aliás, essa frase, principalmente essa, já vem um pouco atrasada àquela altura porque Caetano, com a genialidade que ele sempre demonstrou na composição de música popular, já tinha dito num programa de televisão que chamava *Vida, paixão e morte da Tropicália e bananas à Tropicália*, sob a direção de Capinan... ele entrava com uma placa e dizia: “A Tropicália está morta”. Então, a minha frase já chega atrasada.³²⁶ (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, 2005)

Um ano antes, Belchior já tinha reforçado essa separação entre as instâncias da *pessoa* Caetano Veloso e do *compositor* Caetano Veloso, como lemos a seguir:

Isso sempre foi um mal-entendido. Não fiz uma crítica pessoal, nem sequer crônica. O próprio Caetano já tinha dito que a Tropicália estava morta. Nunca pretendi disso uma crítica mais profunda, a não ser do ponto de vista até da ironia e que já havia sido feita pelos tropicalistas. (BELCHIOR em entrevista à DUMARESC, 2004)

Essas duas declarações são interessantes, pois mostram que o *compositor* Belchior, como sujeito-agente do discurso, opera na instância autodiscursiva a mesma estratégia argumentativa utilizada pelo *inscritor* das canções na instância discursiva. Ou seja, nesses depoimentos primeiramente Belchior emprega o argumento de Caetano contra o próprio compositor (“A Tropicália está morta”). Em segundo lugar, do mesmo modo que esvazia nas letras de suas canções a ironia do versos *Tudo é divino maravilhoso* e *O sol é tão bonito*, Belchior apaga em sua fala a ironia do gesto de Caetano ao declarar que a Tropicália estaria morta.

Ao longo das duas próximas seções, veremos outros desses conflitos retóricos estabelecidos entre os dois cancionistas, especificamente no que diz respeito ao *ethos* e ao código de linguagem.

³²⁵ Na primeira parte do capítulo 2, vimos que Gil também é alvo da discussão feita por Belchior nessa canção.

³²⁶ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

2.2.1 *Ethos*

No que se refere ao lugar do *ethos* nas relações polêmicas, Mosca observa que são construídos “nesse trabalho retórico tanto o *ethos* do orador e, por conseguinte, do oponente, como também o do auditório que passa a fazer parte deste cenário, a plateia enfim, que se constituirá ao redor da questão” (MOSCA, no prefácio ao livro de CAMPATO JÚNIOR, 2003). Nesta análise detenho-me na construção ética do sujeito discursivo apreendido nas canções de Belchior, que se institui identitariamente na medida em que polemiza com *ethé* oriundos da obra de outros compositores. Porém, corroborando a reflexão de Mosca, à proporção que tento reconstruir o investimento posicional ético da obra de Belchior, parto do pressuposto de que esse é resultado da avaliação estereotipada (prévia) do compositor acerca da imagem ética tanto dos seus antagonistas quanto do público ouvinte das canções e, igualmente, espectador do contradiscurso de Belchior. É preciso ainda observar que na análise do *ethos* nas canções, ao mesmo tempo em que se apreende a imagem através da instância *inscritor*, ou seja, do enunciador das canções, não pode ser desprezada a relação que essa imagem possui com a instância *compositor* (e também letrista, melodista, instrumentista e intérprete) e com a instância *pessoa*. Assim, pode-se falar em três tipos de constituição da imagem de si: o *ethos* do enunciador, o *ethos* do compositor (letrista, melodista, instrumentista e intérprete) e o *ethos* da pessoa. São essas três dimensões imbricadas que tentarei abordar aqui.

Falando apenas do *ethos efetivo* do orador Belchior nas relações polêmicas, deve-se ressaltar que a depender da posição do auditório, esse terá uma ou outra constituição. O que quer dizer que o auditório particular de Belchior construirá uma imagem “x”, o auditório particular dos outros cancionistas, uma imagem “y”, e o auditório universal do discurso verbomusical, uma imagem “z”. Por isso, meus comentários procuram concentrar-se na análise concreta das canções, naquilo que elas revelam acerca tanto do *ethos* dito, prevalente na obra de Belchior, quanto do *ethos* mostrado pelo orador ao auditório. Assim, minha avaliação do processo de incorporação, ou seja, de como os ouvintes aderem ao discurso dos cancionistas no embate polêmico, fundamenta-se naquilo que o próprio investimento de Belchior demanda como responsividade do público com base em suas estratégias retóricas.

Se refletirmos sobre um processo linear de construção da imagem de Belchior no campo da música brasileira, com relação às categorias *ethos* discursivo e pré-discursivo, temos o seguinte. O *ethos* exclusivamente discursivo configura-se a partir do momento em que o artista lança o seu primeiro trabalho ao público. Depois disso, cada apreensão do *ethos*

será feita através da fundamentação numa memória ética que vai sendo construída a cada novo trabalho. E por isso, toda a imagem de si posterior é influenciada pelo *ethos* pré-discursivo. Passemos então à análise do *ethos* na obra do cearense.

A comprovada presença de Belchior na história da música brasileira pode ser melhor constatada hoje, decorridos mais de quarenta anos da chegada do então jovem compositor ao Rio de Janeiro, cidade que, bem diferente de Sobral e mesmo de Fortaleza, representava junto com São Paulo o chamado *Sul-maravilha*, o único cenário possível (considerando-se o contexto do País) para que o novo compositor pudesse instituir sua produção musical. Seguindo o percurso de milhares de nordestinos que deixam sua terra natal e vão “tentar a sorte na cidade grande”, Belchior vai então morar no Rio para também “tentar” se dedicar exclusivamente à música, deixando descontente sua família, após abandonar o seminário e a faculdade de medicina no quarto ano. Aqui ele segue o destino do “artista que renuncia a fazer frutificar o patrimônio (o capital e a genealogia), a ser filho de seu pai, para se dedicar às palavras” (MAINGUENEAU, 2006d, p. 111). O abandono do tão prestigioso curso universitário, tantas vezes referido pelo compositor em entrevistas, é desenvolvido por ele mesmo como o *mito fundador* de sua produção musical. Ou seja, ao narrar esse episódio de frustração social, Belchior constrói o relato fundador de sua *paratopia*: deixar uma posição alta da sociedade, a futura profissão de médico, para “preferir” entrar na errância da vida de artista, o que pode ser sintetizado na fórmula “morre o filho, nasce o compositor”³²⁷. Belchior exemplificaria portanto a afirmação de Maingueneau de que a paratopia familiar “é umas das condições da ‘identidade criadora’” (*op. cit.*).

É exatamente nesse contexto que são compostas as primeiras canções do cearense. Ele dá início aqui a um exercício de *figuração*, ou seja, a um trabalho de construção da imagem de si no campo discursivo verbomusical, que envolve constantemente a preocupação com a filiação. Nesse sentido compreende-se facilmente o fato de Belchior sempre se referir à família como origem de tudo. Pode-se dizer que o artista constrói uma genealogia ideal, uma família ideal, para depois abandoná-la, trajetória registrada pelo compositor de forma singular na canção “Rock-romance de um robô goliardo”, como lemos no trecho: – Pra você ver a vida como é! A gente cria um bicho desses, educa, dá do bom e do melhor: casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada... e esse aventureiro termina deixando a escola! Fugindo de casa! Maldizendo a família! Querendo ser cantor de rock!

Essa encenação da própria paratopia, impulsionadora de sua obra, pode ser comprovada em diversas instâncias: no contato geral com a mídia, nas letras, nas escolhas

³²⁷ A paratopia nesse caso é descrita como a encenação da paratopia, visto que ela se constitui na mediação entre autor e obra.

musicais, no timbre de voz, na interpretação vocal e corporal, bem como no material gráfico dos álbuns, que abrange as capas dos discos, os encartes e a disposição das letras. Abordo de leve a paratopia aqui, pois como nos mostra Delormas (In: MAINGUENEAU; ØSTENSTAD, 2010, 103-123)³²⁸, a paratopia faz parte da própria gênese identitária de um autor polemista. Por esse foco, o investimento na paratopia na obra de Belchior também torna mais claro a forte presença do *ethos* do *gauche*, que aparece em muitas canções, como em “Objeto direto”³²⁹, que cita o “Poema de sete faces”³³⁰, de Carlos Drummond de Andrade, e seu emblemático personagem. De modo geral, Belchior conjuga em sua obra os seguintes tipos de paratopia: *espacial* (representado pelo migrante); *temporal* (que instaura o debate entre os anos antes e pós-ditaduras); *linguística* (adota a “fala nordestina” em um país cuja mídia investe em uma língua “nacional”); e de *identidade* (seja familiar, sexual, social, regional ou profissional). No que diz respeito ao primeiro tipo, a análise das canções mostra que os principais *lugares paratópicos*³³¹ na obra de Belchior são o Sul (São Paulo, Rio de Janeiro) e a França (como analisado em “Fotografia 3x4” acima). Os personagens de suas músicas estão sempre distantes do seu lugar de origem, o interior, o sertão. No entanto, a volta para esse lugar de origem é impossível. A leitura das canções comprova a afirmação de Maingueneau de que “seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância” (2006d, p. 131). Vejamos então qual o lugar instituído por Belchior na produção de sua obra.

Na tese, considero principalmente a *paratopia identitária profissional* (o seu lugar enquanto artista e compositor) como criadora de grande parte das canções de Belchior e além disso como motivo impulsionador de polêmicas empreendidas pelo cancionista na esfera musical. Ao relacionar paratopia e *ethos*, meu interesse é mostrar que Belchior, na mesma medida em que *contradiscursa* em oposição a um discurso dominante, também opõe dois tipos de sujeitos, quais sejam:

a) aqueles sujeitos que são associados a um *topos* definido, representado pelo discurso dominante na música; ocupam esse lugar os compositores Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil;

³²⁸ Confrontar especialmente a seção “Le positionnement paratopique de l’écrivain polémiste” – “O posicionamento paratópico do escritor polemista”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

³²⁹ (...) Que me faz gauche, anjo torto; (...)

³³⁰ Quando nasci, *um anjo torto* / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida. (...)

In: *Alguma poesia* (1930).

³³¹ Ver a descrição de Maingueneau (2006d, p. 129).

b) aqueles sujeitos que não participam desse *topos*, que por esse motivo fundam o contradiscurso; por isso são avaliados como *paratópicos*; Belchior é um forte membro desse lugar outro.

No que concerne ao interior das canções, de modo geral os *ethé* explorados por Belchior são os do **jovem rebelde e marginal** do fim dos anos 50 que clamava por liberdade e ia à rua em nome do “paz e amor” (encontrados também nas canções dos Beatles e de Bob Dylan); o do **homem sensual**, que se comporta à maneira de um dândi (apresentado por exemplo por Ney Matogrosso); o de um **sujeito despojado e livre** que vive longe de casa sem qualquer ligação mais forte com a sociedade (manifestados também em Caetano e Gil); o do sujeito que se enuncia como **porta-voz de toda uma geração brasileira** que ansiava por mudança, como foi o *ethos* que emergiu na Canção de Protesto. Vejamos a seguir cada um deles.

Se a obra de Chico Buarque ficou marcada por investir no *ethos* do malandro³³², Belchior apresenta outra imagem ética, a do *marginal*. Assim, a produção de Belchior dialoga diretamente com o movimento de *poesia marginal* ocorrido no Brasil na década de 70, cujos nomes principais foram Ana Cristina César, Paulo Leminski, Ricardo Carvalho Duarte (Chacal), Francisco Alvim e Antônio Carlos de Brito (Cacaso). O que caracterizava o movimento de forma ampla era o gesto de poder se expressar livremente, forçando toda a repressão sofrida e os impedimentos políticos e econômicos. Um artigo de Brito, de 1975, lido num debate sobre literatura marginal no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esclarece bem o contexto do movimento. Para o poeta, a poesia marginal é identificada com o desacordo e a agressividade com relação a valores e normas estabelecidos. É uma “poesia da desordem, que se quer fora da lei, ou que se quer dentro exclusivamente de suas próprias leis” (BRITO, 2002, p. 143). Com base nisso, pode-se dizer que são exatamente o *desacordo*, a *agressividade* e a *desordem* que caracterizam o posicionamento ético de Belchior, exemplificado pelo verso *Fora-da-lei, procurado, me convém família unida contra quem me rebelar*, de “Baihuno” que alude ao *ethos* da canção “Cowboy fora da lei”³³³ de Raul Seixas e Cláudio Roberto.

³³² Confrontar as canções “Malandro quando morre” (1965); “Homenagem ao malandro”, “O malandro” e “O malandro nº 2”, todas de 1977-1978, sendo as duas últimas uma versão livre de Chico Buarque para texto de Kurt Weill e Bertolt Brecht; “A volta do malandro” e “Desafio do malandro” (1985). As canções de 1977-1978 foram feitas para a peça *Ópera do malandro*, de Buarque, e as de 1985 para o filme homônimo em parceria com Ruy Guerra.

³³³ (...) Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / Cowboy fora da lei (...)

O investimento no *ethos* do marginal em contraposição ao do malandro mostra bem o fato de que há determinados lugares e temas que são recusados por outros posicionamentos. De todo modo, a figura do malandro e a do marginal possuem pontos comuns, pois os dois vivem à margem da sociedade. Como delineia Maingueneau (2006d, p. 92), numa produção fundada em conformidade aos cânones estéticos, “são paratópicas as comunidades de ‘artistas’ mais ou menos marginais (os menestréis, os trovadores)”, o que pode ser exemplificado em Belchior por meio das canções que investem no gênero musical *rock* “Canção de gesta de um trovador eletrônico” e “Lamento do marginal bem sucedido”. Na primeira, o orador aborda diversos personagens marginais (negros, mulheres, menores); na segunda, é o próprio enunciador que se anuncia como marginal. Além da “Canção de gesta...”, no contexto exterior à canção Belchior se coloca por diversas vezes como trovador e menestrel em depoimentos públicos e mostra ao mesmo tempo esse *ethos* nas canções. No entanto, a posição na qual ele se coloca, anunciada no título da segunda canção, é paradoxalmente a de um marginal bem-sucedido. Considerando que o discurso deve encarnar aquilo que se é, a referência aí talvez seja à própria carreira do compositor na música brasileira, que apesar de tensionar com o discurso dominante, é reconhecidamente bem-sucedida.

Além de compartilhar com Buarque o investimento no *ethos* de um sujeito à margem do sistema, pode-se dizer ainda que os dois compositores, junto com Veloso, assemelham-se/diferenciam-se por empregar outros personagens paratópicos em sua obra, como o da **mulher fatal**, por exemplo. Nos três artistas, temos assim canções que ora instituem esse *ethos*, ora se referem a ele. Para mostrar esses dois tipos de procedimentos retóricos, vejamos o esquema abaixo:

a) O enunciador incorpora o *ethos* da mulher fatal:

- Em Belchior, na canção “De primeira grandeza”;
- Em Buarque, nas canções “Bárbara”, “Tatuagem” e “Tira as mãos de mim”;
- Em Veloso, nas músicas “Esse cara” e “Dom de iludir”;

b) O enunciador refere-se a essa imagem:

- Em Buarque, nas canções “Rita”, “A Rosa”, “Amor barato”, “As atrizes” e “Cecília”;
- Em Veloso, nas músicas “Tigresa”, “Nosso estranho amor”, “Rapte-me, camaleoa”, “Queixa” e “Comeu”;

- Em Belchior, nas canções “Brasileiramente linda”, “Do mar, do céu, do campo”, “Beijo molhado (tele-canção de novela brasileira)”, “Amor de perdição”, “Elegia obscena” e “Senhora do Amazonas”.

Sobre o *ethos* da mulher fatal na produção literária europeia entre 1870 e 1914, Maingueneau observa que “uma das figuras femininas através da qual se mostra com mais força, no século XIX, a embreagem paratópica [do autor] é incontestavelmente a mulher fatal” (2006d, p. 127). Para o pesquisador, o mito da mulher fatal “destaca a semelhança entre o artista e a mulher”. “Tal como o artista, a mulher pertence à sociedade sem lhe pertencer de fato: tanto para ele como para ela, a inserção só pode ter caráter paratópico. Eles ocupam lugares, mas sempre vão além deles, sem no entanto ser cidadãos de algum ‘outro lugar’” (*op. cit.*). No caso específico do discurso verbomusical, o cancionista é uma espécie de sereia que seduz pela música. Com efeito, a utilização pelos artistas de *ethé* exóticos, bem como a consequente identificação com personagens paratópicos (o malandro, o marginal, a mulher), fazem parte de uma estratégia retórica de validação de sua própria condição enquanto autores no mundo.

Como vimos, o *ethos* se constitui pelo caráter e pela corporalidade. Sobre esse aspecto, Wisnik (2002, p. 115), ao falar dos grupos musicais “marginais”, observa que despontam nesses grupos traços subversivos que se manifestam na corporalidade diferenciada. Não poderia então deixar de pensar nas capas dos discos de Belchior, pois nos “elementos paratextuais há uma articulação entre o sentido das letras das músicas e seus títulos, reforçadas pelas imagens das capas e contracapa, pelas ilustrações e pelo modo como as letras estão impressas nos encartes” (CARLOS, 2007a, p. 65). Ou seja, no fenômeno do *ethos*, o fiador construído pelo texto canção deve harmonizar-se com o fiador construído pelas diferentes fotos dos álbuns, que podem ser classificadas como constituintes de um *ethos* mostrado. Assim, as características físicas peculiares do cancionista materializadas na embalagem do suporte disco, o nariz e o bigode extravagantes e o cabelo desarrumado³³⁴, em contraste por exemplo com os olhos azuis e semblante sereno das capas dos discos de Chico Buarque³³⁵, são apenas mais um sintoma da desordem trazida pelo artista no contexto musical brasileiro.

Passemos ao segundo tipo de *ethos* encontrado nas canções. Um fato que desperta o interesse é o de que Belchior, após aparentemente ter criticado o posicionamento ético (de *ethos*) de Ney Matogrosso na música brasileira, segundo comentei acima, investe na mesma

³³⁴ Remeto o leitor ao CD interativo que mostra as capas analisadas.

³³⁵ Ver os álbuns de 1966, 1970a, 1976, 1978, 1984, 1989, 2006 e 2011.

postura ética (a da sensualidade) nos seus dois discos seguintes (*Coração selvagem* e *Todos os sentidos*), procedimento retórico que já se anuncia ao auditório particular e universal nas próprias capas dos dois álbuns, bastante diferentes de *A palo seco* e *Alucinação*. Na capa do terceiro disco, *Coração selvagem*, junto a seu nome no canto inferior direito, aparece novamente o rosto do compositor, mas dessa vez com o torso nu e ineditamente de olhos abertos, como se encarasse fixa e selvagemmente o espectador-ouvinte. Na contracapa, o auditório defronta-se com um desenho assinado por Belchior, que vem também no verso do encarte. “Essa manifestação de um personagem que possui apelo sexual, tal qual Elvis Presley, James Dean, Marlon Brando e Marilyn Monroe, [também] aparece na canção-título do disco, a balada ‘Coração selvagem’, e na balada-blues “Todo sujo de baton”” (CARLOS, 2007a, p. 223). Já na capa do álbum, de 1978, intitulado de forma sugestiva *Todos os sentidos*, vemos um Belchior sob um fundo negro, vestido com uma camisa branca desabotoada, segurando um charuto com a mão no rosto e também com os olhos fixos no espectador-ouvinte. Na contracapa, aparecem outro desenho de Belchior e, no encarte, mais onze desenhos do artista, dos quais oito são retratos de pessoas, além de mais uma vez a figura de um escorpião. Essa é a primeira vez que tanto o nome do disco quanto o do cantor não são mais grafados em letra de caixa-alta, mas em letra cursiva.

Em síntese, o que se observou na análise da obra de Belchior é que também é representado nas suas canções o *ethos* de um *homem amoroso, carinhoso, sensual*, que se veste com elegância e que se comporta com afetação e delicadeza, à semelhança de um dândi. Ou seria à maneira de Ney Matogrosso ou Caetano Veloso? Esse investimento ético pode ser constatado tanto nas capas dos discos (*dispositio*, *actio* e *memoria*), no modo de se movimentar nos *shows* (*actio*), até na interpretação de algumas canções (*actio*), cantadas com gritos e gemidos, dentre as quais posso citar “De primeira grandeza”, “Elegia obscena”, “Amor de perdição”, “Sensual”, “Brincando com a vida”, “Brotinho de bambú” e “Beijo molhado”. O dandismo foi constituído a partir da criação pelo poeta inglês Byron da figura de um fascinante jovem *sexy*, de energia impetuosa e desafiadora, incorporada numa *persona* sexual carismática, associado ao arquétipo do vampiro aristocrata, elegantemente pálido, com voz sedutora e lábios que passam impressão de enfado. Esse pode ser visto sob um aspecto exterior, mas também como atitude filosófica, pois o dândi deve ser acima de tudo sublime e rebelde, cujos valores estão em oposição à moralidade da burguesia. Como se constatou na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 129), é essa postura de dândi que o enunciador de algumas

canções de Belchior incorpora, o que fica patente na balada romântica “Dandy”³³⁶ e na balada-*country-blues* “Lord Byron blues”³³⁷.

Mas toda essa mudança de *ethos* pode ser entendida pelas coerções da indústria fonográfica, segundo foi comentado no capítulo de análise da cena genérica, ao que voltarei mais à frente. Menciono também ao longo desta seção que a postura sensual de Belchior não agradou à crítica, como se pode ver na declaração mais ou menos recente do pesquisador José Ramos Tinhorão, que transcrevo abaixo:

Estava fazendo aquele sucesso, Roberto Carlos. Aquela coisa diluída, igual. Aí, de repente, começou a fazer sucesso Belchior. Com aquela vigarice de dizer: “os nossos pais”, fazendo aquela falsificação da realidade social, substituindo a luta de classes pela diferença de gerações. “Os nossos pais” e tal. E aquilo não valia nada. Ele era apenas um sujeito que aparecia nas fotografias fumando charuto. E virou um símbolo sexual de um metro e sessenta.³³⁸ (TINHORÃO em entrevista ao Programa *Roda viva*, *op. cit.*)

Atiçado pelo jornalista de que Belchior seria “apenas um rapaz latino-americano”, Tinhorão continua, atacando de uma só vez autor e audiência:

É, era um sujeito apenas latino-americano. Então, eu me fiz essa pergunta: por que é exatamente isso que vende tanto disco? E aí, estabelecendo essa coisa da hierarquia da informação, eu cheguei até a produzir um aforismo. Eu verifiquei o seguinte: quem são essas pessoas que compravam Belchior, Roberto Carlos, essas coisas? Eram pessoas que só podiam ter aquilo mesmo, porque elas eram pessoas de periferia, pessoas pobres de informação porque não tiveram a oportunidade da melhor informação cultural. Então, eu criei o seguinte aforismo, que explicava tudo: “A um ser esvaziado de conteúdo humano corresponde uma arte esvaziada de conteúdo artístico”. (*op. cit.*)

Em 1991, Tinhorão já tinha declarado à *Folha de S.Paulo*³³⁹ que em 1977 “o endeusamento de Belchior era tão ridículo que chegou a ser considerado um sex-symbol com

³³⁶ Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser artista: / sucesso, grana e fama são o meu tesão! / Entre os bárbaros da feira ser um reles conformista: / nem um supermercado satisfaz meu coração! // Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser rebelde... / se conseguir licença do meu broto e do patrão! / Um Gandhi dandy, um grande milionário socialista: / de carrão chego mais rápido à Revolução! // Ah! Quanto (o) rock dando (o) toque, tanto (o) blues! / E eu, de óculos escuros, vendo a vida e o mundo azuis! (BIS) // Mamãe, quando eu crescer, eu quero ser adolescente! / – No planeta juventude haverá vida inteligente? / Plantar livro, escrever árvore, criar um filho feliz: / Um porquinho pra fazer de novo tudo o que eu já fiz. // Ah! Quanto (o) rock dando (o) toque, tanto (o) blues! / E eu, de óculos escuros vendo a vida e o mundo azuis! (5 vezes)

³³⁷ A canção “Lord Byron blues” (Belchior, Michael Kelly e Léo Robinson) será comentada na seção de análise do código de linguagem.

³³⁸ A transcrição dos trechos da entrevista de José Ramos Tinhorão ao Programa *Roda viva* foi retirada do *site* da emissora.

³³⁹ Conferir matéria “Tinhorão quer fugir do carma de crítico e lança sua história da MPB”, de 25 de julho de 1990.

aquele bigodão”. E defende duramente, valendo-se de mais argumentos *ad personam*, mas também de *ad hominem*, pois põe em questão tanto o ser dotado de um estado civil quanto o que ocupa a função social de cancionista: “Eu me perguntava: por que um cara que não vale nada pode fazer sucesso?” (*op. cit.*).

Ao contrário de Caetano Veloso, Belchior, apesar de ter sido alvo de muitas críticas negativas, afirma que tem o maior respeito cultural e democrático pela crítica, pois essa tem a função de expressar a atividade intelectual livre. “A crítica está dentro da Carta dos Direitos Humanos. Não tenho nenhum sentimento contra” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 11), declara o cantor. Belchior acredita que a crítica seria uma aliada e diz ser um absurdo a atitude de se considerar os críticos como inimigos dos artistas. No entanto, a despeito de geralmente falar bem da crítica, pelo menos por uma vez polemizou com um crítico de sua obra. Ao ser solicitado pelo *O Pasquim* a dar sua opinião sobre Tinhorão, Belchior declara ironicamente em resposta a todos os ataques ofensivos do pesquisador, como lemos a seguir: “É um arqueólogo da música. Gosta de coisas que já passaram, do lado histórico. Gosta de visitar os museus da MPB. Isso é importante. Agora, pessoalmente, não estou a fim de morrer ou de envelhecer pra ser querido pelo Tinhorão” (*op. cit.*, p. 10).

Nessa mesma entrevista, depois de afirmar que os críticos estão entre seus amigos e não o contrário, o artista cearense diz que gostaria de ver uma “crítica estética não anacrônica”, pois, segundo o compositor, ela trataria de dilemas que a Arte já teria resolvido, como por exemplo o problema entre “raízes” e “internacionalidade”, o qual para Belchior já fora solucionado pela MPB de Cartola, Pixinguinha, Caetano, Fagner, Alceu Valença, Tom, Vinícius e ele próprio; bem como o problema entre bom gosto e mau gosto e entre tropicalidade e cultura europeia, dentre outros citados pelo compositor. Belchior diz ainda que gostaria de ver uma crítica que colocasse problemas novos a respeito da Arte, que não observasse os artistas novos com o olhar de 68 (continua referindo-se ao posicionamento defendido por Tinhorão), e que fosse sincera nos seus objetivos, sem atender a esquemas publicitários e nem econômicos, e cuja principal preocupação fosse a inserção na “luta popular dos artistas brasileiros”. O artista conclui que esta deveria ser “uma atividade intelectual honesta, fecunda e participante”, nem construtiva, nem destrutiva, mas sempre apaixonada. Na postura de Belchior, constata-se então o mesmo gesto retórico tantas vezes protagonizado por seu oponente Veloso, o de entrar em embate com os críticos musicais e especialmente com um determinado crítico.

Caetano talvez seja o artista brasileiro que mais discute seja com a crítica musical, seja com a imprensa de modo geral, particularmente a *Folha de S.Paulo*, o *Jornal do Brasil* e a

Revista *Veja*. Em 1982, revoltou-se com a Revista *Veja* pela cobertura dada à morte de Elis Regina. Ele até chegou a apelidar a *Folha* de “A Falha de São Paulo”, pois, segundo aponta Guilherme Wisnik, Caetano renegava a postura do Jornal no que se refere a assumir um cosmopolitanismo e acusava essa posição como “um desprezo pelo Brasil, da parte de uma certa inteligência paulistana ciosa de se distinguir e se descompatibilizar das marcas paradoxais do país colonizado e periférico” (2005, p. 09). Em 1987, ano em que é relançado o álbum experimental *Araçá azul* e lançado o disco que leva seu primeiro nome, Caetano Veloso rompe relações com a imprensa, e por causa disso os dois lançamentos não foram acompanhados de entrevistas com o artista, que permaneceu em silêncio por dois anos, abrindo exceções apenas para os amigos entrevistadores, como foi o caso de Waly Salomão, num programa da TV Bandeirantes de 1988.

Com efeito, a relação de Veloso com a imprensa sempre foi polêmica. Desde o início de sua carreira, sempre que órgãos ou jornalistas fazem avaliações que o compositor julga inadequadas, Caetano reage refutando essas apreciações. Um exemplo é a declaração dada numa publicação especializada em música, por ocasião do lançamento do disco *Muito (Dentro da estrela azulada)*, no ano anterior. Vejamos:

Engraçado, depois que meu LP *Muito* foi lançado, a crítica levou dois meses para se manifestar. Aí, quando os caras escreveram, falaram muito mal, foi horrível. Então achei que houve alguma dificuldade deles em digerir a coisa... Deve ter sido meio difícil para eles chegarem a uma conclusão e escrever. Então se confundiram e acabaram escrevendo uma coisa confusa. (...). Gosto muito do disco. Ele é uma presença bem linda. Várias coisas contribuem para esse desentendimento geral, entre mim e a maioria das pessoas que escrevem sobre música popular na imprensa. Eles pensam diferente. Outro dia falei para um repórter que as pessoas escrevem e vivem pensando que a bossa-nova foi inventada nos apartamentos do Rio de Janeiro. Mas a bossa nova foi inventada na beira do rio São Francisco! Então, como eu sei disso, minha visão é outra. E a visão deles é totalmente diferente. (...). Falam que o disco é amadorístico, mal feito, mas não é. Acontece que embarcaram numa onda de padrão de qualidade que está muito em moda no Brasil. Não perceberam que eu posso fazer um negócio com muita qualidade sonora sem ter nada a ver com esse padrão... Isso desnorteia os caras. *Muito* é um disco que me satisfaz imensamente, que eu acho maravilhoso, por isso. Ele é um disco que tem essa sonoridade amadurecida, rica, mas não faz parte do rebanho do padrão de qualidade que está na moda, entendeu? (VELOSO em entrevista à Revista *Pop*, jan. 1979)

Por todo o ano de 79, a guerra com os críticos estendeu-se à realização ao vivo do *show* do disco, nos quais Caetano “fazia longos e inflamados discursos em resposta e/ou provocação a seus críticos detratores” (WISNIK, 2005, p. 95).

Analisarei em seguida o terceiro tipo de *ethos*, que forja a imagem de um *sujeito cidadão do mundo e suas andanças*. Falando especificamente do diálogo entre Belchior e a produção baiana, vemos que uma das diferenças éticas entre os enunciadore das canções dos baianos e das do cearense é a relação que esses, ao estarem afastados da sua terra natal, mantêm com seu lugar de origem. Enquanto os primeiros nunca se afastam definitivamente de sua terra primeira e desejam sempre voltar, os segundos reafirmam o desejo de permanecer longe do sertão, como já foi comentado acima na análise da cenografia do intraexílio. Ilustram o primeiro caso as canções “Back in Bahia”³⁴⁰ de Gil, composta em 1972, na qual o artista, recém-chegado ao Brasil, narra a saudade que ele mesmo (a pessoa) sentia da Bahia, por ocasião de seu exílio em Londres. De modo geral, a ligação entre os enunciadore das canções e a topografia da Bahia e de suas cidades é bastante forte, seja no momento da partida (“Adeus, meu Santo Amaro”³⁴¹), seja no instante da rememoração do lugar de origem (“Trilhos urbanos”³⁴²; “13 de maio”³⁴³ e “Itapuã”³⁴⁴), seja no momento de explicitar o desejo da volta a esse lugar (“Quem me dera”, citada acima). Já no caso de Belchior, a sua relação com a topografia pode ser resumida nos versos de “Como nossos pais” que dizem: Vou ficar nesta cidade / Não, não vou voltar pro sertão. Esse movimento de aproximação e afastamento dá-se com relação à topografia, pois se a Bahia ou Salvador são sempre associadas a valores positivos, como acontece também na canção inédita de Gil “Cidade do Salvador” (1973), que liga o sentimento de (a) “felicidade” à “cidade do Salvador”, em Belchior o espaço Ceará ou Fortaleza é assim descrito: Eu tenho medo: / (Estrela do Norte, paixão! Morte é certeza!) / medo-fortaleza, medo-ceará³⁴⁵. Se em Caetano, o enunciadore de “You don’t know me” afirma orgulhoso Nasci lá na Bahia / De mucama com feitor / O meu pai dormia em cama / Minha mãe no pisador, em Belchior o enunciadore de “Carisma” constata Eu nasci lá numa terra / onde o céu é o próprio chão. Desses dois tipos de relação com o lugar natal, vê-se assim que cada um dos compositores investe em um *ethos* particular no que diz respeito ao objeto liberdade. Caetano constrói então

³⁴⁰ Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui / Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim (...)

³⁴¹ Adeus, meu Santo Amaro / Que eu dessa terra vou me ausentar / (...) / Adeus, minha cidade / Adeus, felicidade (...)

³⁴² (...) Cana doce, Santo Amaro / Gosto muito raro / Trago em mim por ti / E uma estrela sempre a luzir (...)

³⁴³ Dia 13 de maio em Santo Amaro / Na Praça do Mercado / Os pretos celebravam / (Talvez hoje inda o façam) (...)

³⁴⁴ (...) Itapuã, o teu sol me queima e o meu verso teima / Em cantar teu nome, teu nome sem fim (...)

³⁴⁵ É preciso destacar que nessa canção o objeto “medo” é trabalhado numa cenografia difusa, cujo tema principal é a ditadura militar no Brasil, onde todas as cidades estão ameaçadas, como se poder ler nos versos: (...) Eu tenho medo. Que belo horizonte! / Eu tenho medo. Que minas gerais! / Eu tenho medo. Que natal! Vitória! / Eu tenho medo goiânia-goiás. / Eu tenho medo salvador, bahia. / Eu tenho medo bé-lém, bé-lém do pa-rá. / Eu tenho medo: pai, filho, espírito santo, São Paulo. / Eu tenho medo. Eu tenho C, eu digo: Ah! / Eu tenho medo: um rio, um porto alegre, um Recife. / Eu tenho medo: Paraíba, um medo paranapá (...).

um *ethos* de um sujeito de *liberdade relativa*, pois, apesar de se encontrar longe de casa, a está sempre memorando e desejando o retorno. Esse *ethos* pode ser exemplificado na canção “Gravidade” de 1975 pelos versos Pedras no fundo do azul // Água água água água / Barbatana / Seixo rolando no leito. Como uma pedra que rola num rio, esse sujeito, livre mas nem tanto, vai sendo levado pelo curso das águas, mas sempre terá seu percurso limitado a um espaço determinado, o que indica a força gravitacional que esse rio exerce no sujeito, impedindo que ele se afaste totalmente. Já em Belchior, o *ethos* do sujeito é o da *liberdade total*, como bem exprimem os versos da canção de título referencial “Seixo rolado” de 1980, que dialoga ética e intertextualmente com a canção de Veloso: Tudo o que tenho é meu corpo. / Sou o que tenho e te dou. // (...) // Se oriente, (se ocidente), / toda cor corre pro azul. // Não há nada como o nada que é o Eu, / Indescribivelmente nu. // Sou um seixo rolado na estrada do lado de lá do sertão. Aqui, o sujeito que rola na estrada tem o mundo à sua frente, seja pelo oriente, seja pelo ocidente. O único objeto que o prende a algo é a sua própria identidade, o que indica um desprendimento total de quaisquer vínculos sociais.

Passemos agora ao último investimento ético de Belchior a ser comentado. Como se sabe, nos anos 70 o discurso verbomusical em geral foi empregado por muitos cancionistas como instrumento retórico que tematizava o debate e a reflexão sobre diversas transformações ocorridas na sociedade brasileira e internacional. No caso particular do Brasil, o movimento nomeado como Canção de Protesto é reconhecido como a principal manifestação desse *ethos* da mudança. Assim, os sujeitos construídos através do *gênero canção de protesto* são representados pela coragem, firmeza, clareza e dignidade, imagem essa que pode ser visualizada na canção prototípica desse gênero “Pra não dizer que não falei das flores”, do compositor Geraldo Vandré. Os versos Vem, vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer mostram um sujeito seguro de si, confiante e, além disso, incitador de atitudes. Esse sujeito, que vive Caminhando e cantando / E seguindo a canção, ao se posicionar dessa forma, configura-se como um representante de um conjunto de outros sujeitos que não podem protestar, conforme podemos apreender nos versos Somos todos iguais / Braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas / Campos, construções.

Por essa perspectiva, o *ethos* das canções de Belchior se assemelha ao da Canção de Protesto, pois seus enunciadores atentavam ao auditório universal para a análise dos problemas da sua geração. Os sujeitos, portanto, colocam-se como porta-vozes do conjunto da população brasileira, que abrange os jovens, os imigrantes, os excluídos, os nordestinos,

desejosos por transformações sociais, como se resume nos versos de “Velha roupa colorida”: E o que há algum tempo, era jovem e novo, hoje é antigo. E precisamos, todos, rejuvenescer; e No presente, a mente – o corpo é diferente, e o passado é uma roupa que não nos serve mais; – O passado nunca mais).

No entanto, como vimos acima, Belchior rejeita a associação a esse *ethos*, dizendo que o que faz é “canção de processo”. Vandr, apesar de ter de todas as formas (na cano e na vida) cristalizado esse *ethos*, tambm recusa a classificao estereotipada dada a ele como *cantor de protesto*. Ao responder em 2010 a pergunta de Geneton Neto sobre se sente orgulho ou irritao do fato de a msica “Pra no dizer que no falei das flores” ter-se tornado uma espcie de hino de protesto, o que pode ser nomeado de uma *cano-cone* do discurso verbomusical do Brasil, o compositor repudia:

Estou to distante de tudo. Mas no tenho o que corrigir em nada do que fiz. Tenho muito orgulho de tudo o que fiz. Protesto coisa de quem no tem poder. No fao cano de protesto. Fazia msica brasileira. Canes brasileiras. A histria de “protesto” tem muito a ver com a alienao denominatria, o “protest song” norte-americano, a msica *country*. H algumas coincidncias. No concordo com a denominao “msica de protesto”. Fiz msica popular brasileira”.³⁴⁶ (VANDR em entrevista a NETO, 2010)

Nesse processo de cristalizao do *ethos*, apesar de o autor-criador ser a instncia suprema que d uma formatao obra, v-se que por mais que Vandr negue a identidade que o impuseram, a fora dos comentadores de sua obra e do discurso metaverbomusical venceu a batalha. Assim, a interdiscursividade entre o discurso jornalstico, historiogrfico e tambm cientfico na construo do *ethos efetivo* de Vandr j combatem no primeiro *round* a apreciao individual da *pessoa* e do *compositor* sobre sua produo musical. Com relao influncia da mdia na formao da opinio, o que abranjo para os discursos miditicos, Mosca (1999; 2002; 2005, p. 09; MOSCA, in: LOPES; SACRAMENTO, 2009) observa sua fora, bem como questiona sua validade. A autora afirma que “cada vez mais significativa tambm a questo da *opinio* e de sua formao, reforada pelo trabalho da mdia, ainda que bastante controvertido e discutvel”. Mas a despeito de o ser, Geraldo Vandr entrou para a histria como o mais importante cancionista que exemplifica o *ethos* do protesto no discurso verbomusical brasileiro. E sem nenhuma dvida Belchior compartilha com o paratpico Vandr muito desse esteretipo.

³⁴⁶ A transcrio dos trechos da entrevista de Geraldo Vandr ao Programa *Dossi Globo news* foi retirada do *site* da emissora.

Ainda falando do poder da mídia na formatação da imagem do cancionista, Belchior foi considerado pela imprensa como “o porta-voz de uma juventude, ressentida pela ausência de um mito que cantasse a reflexão da vida cotidiana” (Revista *Música*, em setembro de 1979). Mas como Vandr, apesar da constituio tica dos enunciadores de muitas de suas canes validarem essa imagem, o compositor Belchior rejeita a idolatria da condio de porta-voz, afirmando que suas canes propem que todos os indivduos sigam seu prprio caminho, libertos de mitos. Sobre a questo, o artista resume:

Eu no quero propor nenhuma liberdade menor. Da mesma forma que existe utopia de liberdade, existe a utopia de como consegui-la. Eu, por exemplo, acho que para conseguir liberdade, tem que se pulverizar o poder, diminui-lo ao mximo, ao ponto de todas as pessoas gerirem individualmente a sua vida e presena no mundo, no precisando de nenhum chefe de rebanho, mestre, religio. (*op. cit.*)

Ao recusar a imagem de “chefe”, mais uma vez se ouve nas palavras do artista a crtica contra os lderes e mitos do seu campo discursivo, como vem sendo comentado ao longo do trabalho. Ao demonstrar essa tese, Belchior refuta por outro lado a tese adversa representada pelos cancionistas que, ao contrrio do cearense, assumem tranquilamente esse papel, como no caso de Caetano Veloso. De acordo com o que veremos no captulo 3, todo artista que se posiciona na produo de uma obra, necessariamente cria seus precursores. Na formao da identidade de Caetano, necessrio somar o fato de que o artista, alm de instituir os precursores, posiciona-se no sentido de delimitar tmm seus sucessores – ecoando a frase dita em 1972 de que “o Tropicalismo foi uma rvore de mil frutos” (VELOSO, 1977, p. 86) e a expresso “baiano e os novos caetanos”, escrita por ele em 1975 no “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa” –, como se verifica em vrios depoimentos do compositor na imprensa e em livros de msica brasileira, e inclusive no mais importante livro sado do punho do compositor. Para citar apenas um dos casos, Caetano afirma sobre Raul Seixas: “Ns ramos os inventores do tropicalismo, e o tropicalismo tinha trazido o *rock’n’roll* para o convvio das coisas respeitveis, o que fora decisivo para que Raul pusesse em prtica suas ideias e pusesse suas ideias no mercado. Ele nos era grato por isso” (VELOSO, 1997, p. 49).

Ao ser solicitado a falar sobre as formas de sua interferncia pessoal na tradio musical do Brasil, Caetano avalia adotando a mesma estratgia argumentativa mostrada acima, segundo transcrevo abaixo:

(...) O que eu fiz com os colegas mais prximos – Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Rogrio Duprat, inclusive Maria Bethnia – na segunda

metade dos anos sessenta estava carregado dessas forças de transformação e teve muita influência no futuro – nosso presente – da música popular brasileira. Tudo o que fazemos hoje, tanto eu quanto os outros que formaram o movimento tropicalista e os que vieram depois, deve algo a essa mudança. Pode-se dizer, por exemplo, que aqueles que trabalharam com *rock* no Brasil depois de 1967 não teriam alcançado a amplitude que tiveram em sua área de trabalho se não fosse o tropicalismo – e isso vale tanto para Raul Seixas quanto para os meninos dos anos oitenta. Um músico enorme e genial como Milton Nascimento não teria tido a coragem e a naturalidade de mostrar sua admiração pelos Beatles se não fosse o tropicalismo – ainda que o que ele faça seja muito diferente do que fazíamos, porque é um músico de outra natureza. Os que fazem música puramente comercial, sentimental, popular no sentido mais vulgar do termo, também devem uma respeitabilidade ao movimento tropicalista. (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 20)

Para Veloso, a tendência em mesclar o *alto* e o *baixo*, apesar de não ter durado tanto, foi uma mudança sem volta. O compositor resume que *todos* os artistas que vieram depois dos baianos devem ao tropicalismo “o direito à experimentação, às atitudes de vanguarda”; “tanto os que fazem música comercial quanto os que fazem música experimental têm uma dívida com os tropicalistas” (*op. cit.*, p. 21), segundo Caetano. De modo geral, o assumidamente narcísico Caetano posiciona-se como sujeito responsável pela constituição de um discurso fundador, legitimado e assumido pelo próprio *gesto retórico de escrever o livro Verdade tropical*, que a partir daí torna-se uma espécie de *livro-fonte* ou a *bíblia do movimento*, que valida e autoriza o discurso. A menção do Tropicalismo como fundador aparece concretamente no *Verdade tropical*, mais especificamente no trecho em que Caetano narra a preparação da apresentação de “Alegria, alegria” no Festival da Record. Aí o baiano refere-se a esse momento como uma “experiência tateante e fundadora” (p. 169). Veremos mais à frente que esse discurso vai coadunar-se com aquele defendido por Veloso de que a Bahia é fundadora do Brasil. Assim, o filho seguiria o destino da mãe.

Atitude totalmente oposta é a de Belchior com relação a seus possíveis sucessores. No texto autobiográfico que escreveu para o *Jornal do Brasil*, no início de 1997, o artista, depois de falar de suas influências na produção musical (Orlando, Anísio e Roberto Silva; Mario, Carlos Drummond e Oswald de Andrade), anuncia um “inevitável conselho aos novos”, como lemos abaixo:

Não aceitem conselhos de gente como eu. Não me sigam que eu não sou novela. Aliás, mestres como eu não gostam de ser seguidos: nem pela polícia, nem por investigadores matrimoniais, regamente pagos por suas mulheres, nem muito menos por discípulos. Encontrem ou abram o próprio caminho. Façam como eu: inventem. Ou melhor, não façam como eu: inventem. (BELCHIOR, *Jornal do Brasil*, jan. 1997)

(Contra)Discurso digno de um anti-herói, o antimestre Belchior, ao construir seu *ethos* aqui adota justamente a estratégia da qual fala Maingueneau (2005a, p. 73), quando no *ethos* dito o enunciador referencia o conjunto de uma cena de fala, apresentada como um modelo. Portanto, ao atacar de forma velada esses artistas que se posicionam como modelo, Belchior para se contrapor só poderia se apresentar como um antimodelo, argumento *ad hominem* que vinte anos depois continua coerente com a postura de contestação surgida em *A palo seco*.

Esse *antiethos* também é coerente com um outro *ethos* incorporado por Belchior, que diz respeito à imagem do *cidadão comum*, bastante repetitiva na sua obra, aparecendo também em vários momentos em declarações públicas do compositor. Quando fala de sua carreira, o artista sempre observa que é um “cidadão comum”. O *gesto retórico de se afirmar e de se comparar a um cidadão comum* chega às últimas consequências nas palavras afirmativas “Eu sou como você” da canção “Fotografia 3x4”, o que mobiliza fortemente o *pathos* do auditório por meio da “*captatio benevolentia*” e se configura em um movimento de conquista do seu público ouvinte, que irá se identificar com aquelas palavras. Nesse caso, o procedimento retórico é deixado para o final da canção, o que pode ser entendido como fechamento emblemático na expectativa de adesão do auditório. Mas, sem nenhuma dúvida, a imagem do cidadão comum é principalmente revelada na balada romântica “Pequeno perfil de um cidadão comum”, do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, lançado em 1979, e cujo *ethos* narrado pelo inscritor, que se refere a um terceiro sujeito, valida o posicionamento ético do compositor.

Essa canção é também um exemplo que pode indicar que o posicionamento de Belchior influenciou o processo de constituição de identidade do cancionista Caetano Veloso. Em 1983 o disco *Uns* traz a canção “Peter Gast”³⁴⁷, que apresenta uma cenografia e um investimento ético semelhantes aos da canção de Belchior lançada quatro anos antes. Na música de Belchior, o enunciador narra de perto um “pequeno perfil” de um cidadão “comum”. Já no texto de Caetano, é o próprio não cidadão, mas autodenominado “homem comum” (aqui se manifesta o *ethos* dito ao contrário de Belchior), quem conta ele mesmo a situação em que se encontra, a qual envolve a escuta da música silenciosa de Peter Gast. O homenageado da letra, cujo nome verdadeiro era Johann Heinrich Köselitz, foi um compositor alemão, muito conhecido pela amizade que manteve, por longos anos, com Friedrich

³⁴⁷ Sou um homem comum / Qualquer um / Enganando entre a dor e o prazer / Hei de viver e morrer / Como um homem comum / Mas o meu coração de poeta / Projeta-me em tal solidão / Que às vezes assisto a guerras / E festas imensas / Sei voar e tenho as fibras tensas / E sou um // Ninguém é comum / E eu sou ninguém / No meio de tanta gente / De repente vem / Mesmo eu no meu automóvel / No trânsito vem / O profundo silêncio / Da música límpida de Peter Gast // Escuto a música silenciosa de Peter Gast / Peter Gast, o hóspede do profeta sem morada / O menino bonito, Peter Gast / Rosa do crepúsculo de Veneza / Mesmo aqui no samba-canção do meu rock’n’roll / Escuto a música silenciosa de Peter Gast // Sou um homem comum

Nietzsche, que lhe deu o pseudônimo de Peter Gast (Pedro, o hóspede). Além de músico, Köselitz era editor dos escritos de Nietzsche, que supervalorizava os trabalhos do amigo, segundo lemos na declaração: “Eu não sei como poderia passar sem Rossini; muito menos, sem o meu próprio sul na música, a música do meu maestro veneziano ‘Pietro Gasti’, declarou Nietzsche em “Por que eu sou tão inteligente” de *Ecce homo*. Por ocasião da colaboração de Gast em “Humano, demasiadamente humano”, Nietzsche afirmou que Gast o escrevera e corrigira: “fundamentalmente, foi ele o verdadeiro escritor, enquanto eu fui apenas o autor”. Gast também trabalhou como escritor, escrevendo contos e colaborando com diversos jornais, muitas vezes utilizando outros pseudônimos, como Ludwig Mürner, Peter Schlemihl e Petrus Eremitus. Apesar de esses dois investimentos éticos dialogarem, eles se diferenciam no que diz respeito à incorporação, ou seja, a ação do *ethos* no auditório. Enquanto a canção de Belchior aborda em sua cenografia específica o perfil concreto de milhões de cidadãos brasileiros, a música de Veloso em sua cenografia difusa volta-se para um caso muito íntimo e pessoal de um sujeito específico. Estratégia retórica que tende a atingir provavelmente ao auditório universal e auditório particular, em cada caso.

Analizados os principais *ethé* empregados por Belchior, vejamos como o *ethos* manifesta-se polemicamente em outras dimensões que compõem o discurso verbomusical. O vestuário também é utilizado por Belchior como instrumento polêmico, como se verifica na canção “Velha roupa colorida”³⁴⁸. Apesar de ser uma balada leve e compassada, a canção critica duramente os valores relativos ao passado. Pelo contexto de produção da música, época posterior ao aparecimento da filosofia *hippie*, o título poderia ser “tanto uma crítica às velhas roupas coloridas usadas pela geração *hippie*, quanto à vestimenta colorida usada nas passeatas e nos protestos pré-AI5” (CARLOS, 2007a, p. 119). Em entrevista do início da segunda metade dos anos 70, na qual critica àqueles que ainda não sabiam que o sonho acabou e que viviam segundo ele ainda nos anos 60, Belchior resume, ecoando de forma aberta mais uma vez o verso de “Superbacana” E eu Superbacana / Vou sonhando até explodir colorido: “A gente não pode ver a realidade como puramente um sonho. Existem coisas mais concretas, mais reais, e a arte tem que estar presente nisso. Não pode ser só um projeto colorido” (Revista *Veja*, de 23 de junho de 1976, p. 106). Vemos portanto no depoimento de Belchior que a “velha roupa colorida” referia-se também ao discurso e posicionamento dos baianos, colocado aí em questão não pelo teor das canções em si mesmas, mas pelo vestuário utilizado durante as apresentações públicas dos artistas Caetano, Gil e companhia.

³⁴⁸ (...) Nunca mais você saiu à rua, em grupo reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor... (que é do cartaz?) // No presente, a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais (BIS) (...)

No entanto, “Velha roupa colorida”, em sua cenografia principal, apresenta uma conversa de uma pessoa de sexo indefinido aconselhando um amigo. Em um momento o enunciador se apresenta como uma mulher (Nunca mais meu pai falou: / - “She’s leaving home” / E meteu o pé na estrada), em outro como um homem (Nunca mais eu convidei minha menina / para correr no meu carro...). Apesar da crítica evidente ao Tropicalismo, verifica-se aqui que essa instabilidade de sexos é a mesma investida pela cenografia de grande parte das canções do Tropicalismo e pelo próprio Caetano Veloso, que incorporou em muitas ocasiões esse *ethos*. Além desse compartilhamento ético, pode-se dizer que o *ethos* das canções de Belchior também parece dialogar em alguma medida captativamente com o da canção tropicalista, pois os enunciadores de muitas de suas canções são extremamente livres, como vimos acima, mas também ao mesmo tempo rebeldes, de acordo com o que se testemunha na canção “Como o diabo gosta”³⁴⁹. O mesmo *ethos* dessa canção, o da rebeldia, secura, aspereza e rispidez, é construído por meio de um tom irônico, sarcástico e questionador, na balada-rock “Lira dos vinte anos”³⁵⁰ e no rock metadiscursivo “Jornal blues: canção leve de escárnio e maldizer”³⁵¹.

Depois de criticar em 1976 as velhas roupas coloridas dos tropicalistas, Belchior foi alvo de seu próprio argumento *ad hominem*, qual seja o de *colocar em questão o modo de*

³⁴⁹ Não quero regra nem nada / Tudo tá como o diabo gosta, tá / Já tenho este peso, que me fere as costas / E não vou, eu mesmo, atar minha mão (BIS) // O que transforma o velho no novo / Bendito fruto do povo será / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o Mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar (BIS)

³⁵⁰ Os filhos de Bob Dylan, / Clientes da Coca-Cola; / Os que fugimos da escola, / Voltamos todos pra casa. / Um queria mandar brasa; / Outro ser pedra que rola... / Daí o Money entra em cena e arrasa / E adeus, caras bons de bola! // (...) // Meu pai não aprova o que eu faço / Tampouco eu aprovo o filho que ele fez. / Sem sangue nas veias, com nervos de aço, / Rejeito o abraço que me dá por mês! (...)

³⁵¹ Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia! / A musa-pomba do Espírito Santo - e não o bem comum! - inspira o Bispo e o Governante. / Velhos católicos, políticos jovens, senhoras de idade média, / - sem pecado abaixo do equador - fazem falta e inveja ao Inferno de Dante. // Tão comum é tirar-se daqui qualquer coisa que eu também tiraria o chapéu à vontade / Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas, pais e patrões do País. / Mas em vez tiro o lenço... Não para enxugar, portuguesmente, a saudade... / Mas pra saudar num Ciao! quem me expulsa de casa! Dar um “viva excelência!” E tapar o nariz! // Não, não quero contar vantagem, mas já passei fome com muita elegância. / E uns caras estranhos - ordens superiores! Já invadiram minha casa... Mas com muito respeito! / Diabo de profissão! Ganhar com o suor do meu gosto o bendito pão e o gim das crianças! / Noblesse oblige! Eu talvez seja o cara que você ama odiar, inimigo do peito! // Cá em casa quem morre se torna querido, tido e havido por justo e inocente. / Mas pode ir tirando o cavalo da chuva que eu não vou nessa de morrer só pra agradar vocês. / Aluno mal comportado, pela regra da escola, devo ser reprovado... sumariamente / Mas não faz mal. Deixo os louros ao poeta! Luras é o que me importa! Quero o meu dinheiro no fim do mês! // Mas que poeta idiota! Canções tão tocantes dão sempre uma nota raramente vulgar! / Atentado à Moral e aos Bons Costumes, lapido diamantes, não falsos brilhantes / Kitsch elegante que te mente elegantemente! Oh! Abre-las que eu quero passar! / There’s no business like soul business! There’s no Political solution, meus caros estudantes! // Oh! Tá todo mundo comido, lavado, passado, bronzeado... Ora, muito obrigado! / Só eu não venço na vida, não ganho dinheiro, não pego mulheres, não faço sucesso! / O velho blues me diz que, ateu como eu, devo manter os modos e o estilo... Réu confesso! / Eles vão para a glória sem passar pela cama... Ou Jesus não me ama ou não entendo nada do riscado! // Não toques esse disco! Não me beijes, por favor! / Meu professor de filosofia já dizia que eu viveria sempre adolescente. / Hoje, qualquer mulher, assim que me abandona, já me tem por durão, mesmo sabendo que mente. / Desculpem! Infelizmente eu não sou à prova de som nem de amor. / De amor (8 vezes)

vestir do outro. Em 1982, ao ser provocado pelos jornalistas do *O Pasquim* de que ele usava roupas colantes em determinada fase da carreira, especificamente aquelas que coincidem com os álbuns de estética sensualizada *Coração selvagem* (1977) e *Todos os sentidos* (1978), Belchior se defende: “Não, minhas roupas civis mesmo. Talvez seja por isso. Surgi na música popular numa época em que todo mundo cantava fantasiado. A grande onda do andrógino (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 10). Aqui Belchior retoma de forma sutil a mesma crítica que fizera em “Velha roupa colorida”, a qual opõe roupas civis às roupas fantasiadas (coloridas). Por trás dessa oposição está mais uma vez o antagonismo Belchior x Tropicalismo.

Quanto ao investimento no *ethos* sensual, já mencionado anteriormente, Belchior conta que começou a ser vendido como *sex symbol* ainda em 1976, no momento em que fez com Simone *shows* que lotaram o Teatro João Caetano, que teve de improvisar alto-falantes para atender o público que ficara do lado de fora. “Foi o maior *show* na história daquele teatro em termos de público e de participação” (*op. cit.*), afirma o compositor. No entanto, Belchior não se incomoda com o *ethos*, como lemos a seguir:

Acho importante os *sex symbols* num país onde existe uma grande repressão sexual, mas não preciso me valer muito disso porque existem pessoas dentro da MPB que assumem essa tarefa de representar, simbolicamente, a sexualidade nova do Brasil: Fafá de Belém, Ney Matogrosso, Simone. (*op. cit.*)

Apesar de já ter iniciado o investimento no *ethos* da sensualidade com *Coração selvagem* (e as canções “Coração selvagem” e “Todo sujo de baton”), a recepção pela crítica do álbum do ano seguinte, *Todos os sentidos*, enfocava negativamente exatamente essa sensualidade. Vejamos abaixo o que diz o texto:

Após o irretocável *Alucinação* (...) Belchior abandonou sua qualidade de refletir sobre sua época. Como quem não tem mais nada a declarar (ou não pode), torna-se excessivamente superficial e subjetivo, enraizando-se na corrente “disco” (...) de resto, unicamente um bom instrumental sob uma voz nasal, apenas um pouco suave, tentando ser sensual. (Revista *Música*, 1978, p. 61)

Como se vê nessa crítica, o lado negativo da sensualidade está diretamente associado ao abandono da reflexão sobre a época. A crítica a Belchior talvez tenha sido mais forte não exatamente pelo investimento no *ethos* sensual e descontraído – como o fazia por exemplo Ney Matogrosso desde o início de suas apresentações com o Secos & Molhados –, mas pela mudança de *ethos*, o que coincide com a mudança de gravadora, da Polygram/Philips para a

Warner, apesar da manutenção do mesmo produtor musical, Mazola, que acompanhava Belchior desde o primeiro disco de 1974. Vimos que, no início da carreira e mais exatamente nos dois primeiros álbuns (*A palo seco* e *Alucinação*), o compositor investiu em um modo de dizer “seco”, mudando radicalmente a partir do terceiro disco, o *Coração selvagem*, o que se manteve no quarto disco, o *Todos os sentidos*. A matéria de setembro de 1977 da Revista *Pop* mostra bem esse comportamento ético variado, que causou estranheza pela crítica, segundo se lê: “Nas suas últimas aparições nos programas de TV, ele tem sido muito criticado por cantar dançando, muito descontraído para quem estava habituado a sua imagem de cantor sério e discreto”.

Aqui, novamente Belchior declarou que essas apresentações eram “tão naturais como eram nos tempos em que ele ia aos programas de calouro, há muitos anos, na TV Ceará” (*op. cit.*). Na resposta se vê claramente a defesa do artista de que não estava sendo influenciado por nenhum fenômeno mundial que acontecia na música, qual seja o da forte sensualização da música *disco*, a qual afetava outros artistas como Gilberto Gil, por exemplo, como analisei na seção referente ao gênero de discurso. Mas enquanto o compositor negava esse forte investimento ético, a materialidade das próprias canções além do modo de interpretá-las mostravam o contrário.

A canção mais emblemática do *ethos* da sensualidade em Belchior foi sintomaticamente intitulada de “Sensual”. É digno de nota que durante a mixagem do LP *Todos os sentidos*, nos Estados Unidos, Belchior encontrou com Ney Matogrosso, que também viajara para mixar seu disco *Feitiço*, onde incluiu justamente a canção “Sensual” do compositor cearense, as duas interpretações lançadas no mesmo ano. Na letra da canção³⁵² metadiscursiva, o *ethos* da sensualidade é empregado como base pelo compositor para abordar o discurso musical, especificamente a relação entre o artista e o público no momento do *show*. E para isso, investe naturalmente na *cenografia do artista no palco*, fazendo referência à sua performance como cantor exposta à apreciação do público. Em termos de cenografia primária e secundária, estratégia retórica bastante utilizada na produção musical de Belchior, na canção “Sensual”, como foi analisado em minha dissertação, o enunciador encontra-se inserido numa cenografia principal, na qual projeta/imagina uma cena que seria realizada no futuro.

³⁵² Quando eu cantar / quero ficar molhado de suor. / E por favor não vá pensar / que é só a luz do refletor. // Será minha alma que sua / sob um sol negro de dor; / outro corpo, a pele nua, / carne, músculo e suor. / Como um cão que uiva pra lua / contra seu dono e feitor; / uma fera-animal ferido / no dia do caçador; / humaníssimo gemido / raro e comum como o amor. (BIS) // Quando eu cantar / quero lhe deixar / molhada em bom humor. / E por favor não vá pensar / que é só a noite ou o calor // Quero ver você ser / inteiramente tocada / pelo licor da saliva, / a língua, o beijo, a palavra. / Minha voz quer ser um dedo / na tua chaga sagrada. / Uma frase feita de espinho, / espora em teus membros cansados: / sensual como o espírito / ou como o verbo encarnado (BIS)

Essa projeção é indicada logo no início da canção com o uso da forma verbal *cantar* no futuro do subjuntivo (*quando eu cantar*). É exatamente essa construção verbal que provoca um efeito de sentido de incerteza, de dúvida, de hipótese. Mas, ao longo da canção, vemos claramente que aquilo que o enunciador faz é hipotetizar uma situação que ele deseja que ocorra no futuro. Essa hipotetização também pode ser comprovada nos trechos (*Como um cão que uiva pra lua contra seu dono e feitor / não vá pensar que é só a noite ou o calor / Sensual como o espírito ou como o verbo encarnado*), nos quais o enunciador usa as conjunções *como* e *ou*, comparativa e alternativa, respectivamente. A primeira estabelece uma comparação entre a personalidade do sujeito que enuncia e a de um cão ou um lobo. Esse sujeito, na cenografia primária, imagina um possível modo de ação que seria concretizado na cena desejada por ele (cenografia secundária), que é o agir com atitudes de cão. (CARLOS, 2007a, p. 250 e 251)

Em seu investimento cenográfico o orador emprega explicitamente a *cena validada de uma relação sexual e sensual*, o que faz com que o auditório seja ao mesmo tempo visto como a mulher parceira do ato sexual e o público ouvinte da canção. Considerando que o principal objetivo retórico é seduzir o ouvinte, recorrer à sedução sexual nesse caso demonstra um forte envolvimento (“raro e comum como o amor”) entre o artista e o seu público.

Logo depois de ter composto em parceria com Belchior, Gil também lança duas canções que investem na *cenografia do palco*. Vejamos. A primeira delas, “Palco”, escrita por Gil em 1980, surge no momento em que o artista estava decidido a abandonar a carreira. A música fala do palco como um lugar sagrado e do ato de estar no palco como um ritual religioso. A letra de “Plateia”, de 1983, o segundo caso, cuja música não gravada e escrita para Maria Bethânia foi perdida, aborda não somente o olhar do cancionista sobre ele mesmo, como é mostrado em “Palco” (enunciado em primeira pessoa), mas a posição da plateia e do auditório na representação cênica e discursiva do momento do *show*. Na letra, um terceiro espectador é quem narra a *actio* do orador e do auditório na topografia do palco. Do mesmo LP de “Palco”, *A gente precisa ver o luar*, lançado em 1981, a composição “Marcha da tietagem”, composta um ano antes, uma das mais representativas, no cancionário brasileiro, da imagem do auditório particular dos cancionistas, apresenta um enunciador *tiete*, que dialoga com o ser admirado (tietado) numa espécie de discurso explicativo do ato de *tietar*: Você sabe o que é tiete? / Tiete é uma espécie de admirador / Atrás de um bocadinho só do seu amor / Afins de estar pertinho, afins do seu calor. O termo “tiete” é atribuído desde o final da década de 70 e se generalizou como sinônimo de fã/admirador de alguém, particularmente de um artista. Registra-se que a palavra surgiu a partir do hipocorístico Tiete, uma admiradora do intérprete Ney Matogrosso, que estava presente em todas as apresentações do artista.

Dez anos depois de “Sensual”, o bolero “De primeira grandeza”³⁵³ reflete novamente sobre a condição não apenas do cantor/compositor, mas de todos os artistas que se apresentam nos palcos. Ao falar da canção, o mesmo Belchior, que sempre explicita o caráter autobiográfico de sua obra, mostra claramente que entende a diferença entre artista/compositor e pessoa do mundo, como lemos a seguir: “Essa canção é sobre o artista no palco, o artista em cena, onde nós perdemos todos os medos, onde nós, como diz o Fernando Pessoa, nós fingimos ser aquele outro que sempre quisemos ser” (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*)³⁵⁴. Para evidenciar essa diferença entre o que de fato se é e aquilo que se mostra no palco ao público, o orador institui na letra da canção uma cenografia difusa onde não se sabe ao certo qual o sexo do enunciador, o eu que está *sob as luzes*. Assim, ora o sujeito do texto apresenta-se como “musa, deusa, mulher, cantora e bailarina”, ora como “anjo, herói, Prometeu, poeta e dançarino”. Nos dois casos, as estrelas de primeira grandeza, a exemplo da canção “Sensual”, interagem com o coenunciador de forma erotizada. *Ela* é atraída pela força masculina; para *ele* existe a glória feminina que não se fez em vão. De um lado e do outro, o orador espera então, com o uso dessa estratégia retórica, captar a adesão de todos os públicos, homens e mulheres que vão incorporar aquele discurso.

Em Chico Buarque, apesar de não utilizar a cenografia do palco, também se encontra essa relação amorosa/sexual entre o enunciador compositor e o coenunciador, que se estende então para o papel de ouvinte. Na canção “Amor barato” de 1981, o sujeito, descrito como um cantor, quer ser amado pelo interlocutor, como lemos no trecho *Eu queria ser / Um tipo de compositor / Capaz de cantar nosso amor / Modesto // Um tipo de amor / Que é de mendigar cafuné / Que é pobre e às vezes nem é / Honesto // (...) // Vem cá, meu amor / Aguenta o teu cantador*.

Pela análise das letras de Belchior e de Gil, apesar de a cenografia ser a mesma, a relação entre o orador e o auditório no baiano é configurada de modo diferente. Mas todas

³⁵³ Quando eu estou sob as luzes / não tenho medo de nada / e a face oculta da lua – que é a minha! / aparece iluminada. / Sou o que escondo – sendo uma mulher / igual à tua namorada / mais o que vês quando me mostro – estrela / de grandeza inesperada. // Musa, deusa, mulher, cantora e bailarina! / A força masculina atrai, não é só ilusão! / A mais que a história fez e faz o homem se destina / a ser maior que Deus por ser filho de Adão. // Anjo, herói, Prometeu, poeta e dançarino! / A glória feminina existe e não se fez em vão! / E se destina à vida, ao gozo, a mais do que imagina / o louco que pensou a vida sem paixão. // Musa, deusa, mulher, cantora e bailarina! / A força masculina atrai, não é só ilusão! / A mais que a história fez e faz o homem se destina / a ser maior que Deus por ser filho de Adão. // Anjo, herói, Prometeu, poeta e dançarino! / A glória feminina existe e não se fez em vão! / E se destina à vida, ao gozo, a mais do que imagina / o louco que pensou a vida sem paixão.

³⁵⁴ A mesma consciência de separação entre os papéis da *pessoa* (sujeito empírico), do *compositor* (sujeito social) e do *enunciador* (sujeito discursivo) é demonstrada por Belchior na canção polifônica “Rock-romance de um robô goliardo”: Alô, rapaziada! Alô, gente fina! Alô, moçada! / Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus... / E ele deu. / Muito que bem! Por isso espero tudo de vocês. // Mas não confiem em mim: Eu não existo! / Sou apenas o personagem que diz isto. (...) Robô GOLIARDO deste tempo, narro a minha vida começando pelo fim. / É bem melhor assim. Vou contar para vocês a vida que eu inventei pra mim. (...)

elas (inclusive a de Chico) demonstram a preocupação dos cancionistas em persuadir e mobilizar o *pathos* do auditório, que ao ser o objeto/tema da canção dos cancionistas vai se sentir sensivelmente atraído a aderir o seu discurso. Nesse sentido, quanto mais o espectador da polêmica entre os cancionistas se identificar com o discurso de um deles, mais ele passará a compor o conjunto do auditório particular de apoiadores de seus posicionamentos individuais.

Em 1979, no LP *Era uma vez um homem e o seu tempo - Medo de avião*, Belchior passa a ter como produtor Guti, que virá a produzir os discos de 1980 (*Objeto direto*) e 1982 (*Paraíso*), ambos trazendo apenas resquícios do *ethos* da sensualidade (as canções “Medo de avião II”, em parceria com Gil, e “Brasileiramente linda”). Mas aqui o auditório é abordado de uma outra forma. Nessa época, um ano depois de sair da Warner, Belchior faz uma reflexão sobre o processo de seu trabalho musical que explica bem o seu comportamento diante da dinâmica midiática e do seu auditório. O compositor avalia:

O meu trabalho tem muita continuidade nesse sentido de que a cada disco eu vou tentando completar aquilo que está cantado anteriormente. Naturalmente que tudo isso é acrescido de comportamentos criativos novos, da tentativa de descobrir novas formas de cantar, de dizer, de pensar o ato de fazer música, de apresentar essa nordestinidade nova, essa cearensidade aberta para o mundo. E meu trabalho todo, mais recente, vem tentando isso dum modo muito amplo no sentido de abrir essa perspectiva para o mundo todo, de tal forma que meu trabalho possa ser ouvido e possa ser interpretado como um trabalho de plena contemporaneidade. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

Um exemplo que mostra um desses comportamentos criativos novos é o apresentado no álbum *Objeto direto*. O 6º disco de Belchior, seu “álbum branco”, trouxe uma novidade que mobilizou a interação passional (de *pathos*) do auditório. Junto com o LP, dentro do encarte, o ouvinte encontrava quatro adesivos, como reproduzo abaixo, com imagens diferentes de Belchior para que pudesse colar ele mesmo na parte central branca da capa.

Imagem 9 - Fotografias do LP *Objeto direto* de 1980

Fonte: Montagem feita pela pesquisadora

Depois de cumprida a resposta prática do auditório, sob um fundo branco, aparecia a imagem de Belchior dentro de um círculo, como é recorrente nas capas dos outros álbuns, junto a seu nome em caixa alta, logo acima da capa, e abaixo o nome do disco em letras minúsculas. Como observei em minha dissertação, “esse é o primeiro disco em que Belchior surge de corpo inteiro: aqui, o foco não é mais em seu rosto [como tinha sido nos discos anteriores e se manteve nos seguintes]; a corporalidade é a de um sujeito com chapéu de palha, na praia [(imagem 3)], numa representação do sertanejo que vai ver o mar, percurso que ele mesmo seguiu. Na imagem 2 aparece o mesmo sertanejo acendendo um cachimbo, com chapéu de palha na cabeça e vestido com uma roupa surrada. Nas outras duas [(imagem 1 e 4)], somente o rosto de Belchior” (CARLOS, 2007a, p. 225).

Como foi analisado na seção referente à cena genérica, no que concerne ao *ethos* na interpretação das canções, o canto de Belchior é caracterizado por um modo quase falado e incisivamente expressivo, que se assemelha a outros modos de interpretar, já empregados por cancionistas como Zé Ramalho e Raul Seixas.

No que concerne às opções vocais de Belchior, acreditamos que estejam relacionadas à própria cenografia das canções, que instauram espaços urbanos, abertos. Essa topografia exige uma forma de cantar gritante,

clamorosa, que incomoda o ouvinte. Com relação às influências do *rock*, que reforçam a construção desse *ethos*, Belchior afirma que o *rock* o atrai como um tipo de produção voltada para a modernidade: “Eu sou muito ligado ao *rock*, por isso gosto dele. Mas o *rock* que me interessa é aquele barra-pesada, aquele que mantém as características de linguagem humana, que se identifica com o grito de rebeldia da população marginalizada das grandes cidades”. (CARLOS, 2007a, p. 203)

Vê-se aí que o compositor valida a sua construção ética de “marginal” exatamente pelo investimento retórico no modo de cantar e no gênero musical *rock*.

Com relação à sua interpretação vocal, observou-se que ao refletir sobre a avaliação negativa por parte da crítica musical, Belchior coloca-se com um sentimento corporativista e não polêmico, segundo se lê abaixo:

Não que eu cante mal, canto diferente, dentro das limitações que tenho. Canto não convencionalmente. O fato de cantar vem da minha decisão de me identificar com um trovador da era eletrônica. Faço e canto minhas próprias canções, como quase todos os participantes da minha geração. A crítica diz que Erasmo Carlos canta mal, que João Gilberto canta mal, que Tom Jobim canta mal... Para mim, o que interessa não é o bem e o mal, e sim a eficácia. Nesse sentido, Chico Buarque é um cantor extraordinário. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 10)

Belchior, nesse depoimento, que reflete nitidamente um momento de acordo em que a polêmica está acalmada, assim como em outra ocasião comparou à sua prioridade dada à letra em detrimento da música com Chico Buarque, nessa o cancionista cearense opera o mesmo movimento relacionando as formas de cantar dos artistas. Com isso, ao contrário do que acontece em “Baihuno”, o argumento de *comparação* entre os investimentos vocais de Erasmo Carlos, João Gilberto, Tom Jobim e Chico Buarque, em vez de desqualificar as características dos compositores, invoca essas características para se legitimar positivamente. Assim, se em “Baihuno” o argumento de *comparação* é associado ao argumento *ad hominem*, na fala de Belchior, o argumento de *comparação* é também um de *autoridade*.

No entanto, apesar do acordo aqui, esse mesmo investimento vocal foi empregado de forma polêmica. Para Belchior, a voz fanhosa e desagradável tem uma importância vital em sua música. Ela é usada como arma cortante para atingir seus oponentes, tese condensada pelo próprio artista no verso Sons, palavras são navalhas e E eu quero é que esse canto torto / Feito faca, corte a carne de vocês, das duas *canções-identidade* “Apenas um rapaz latino-americano” e “A palo seco”, respectivamente. A conotação da palavra “cortante”, como *navalha*, vem de João Cabral de Melo Neto e da Escola das Facas, e aparece em muitos momentos da produção musical de Belchior. Pode-se dizer inclusive que o poeta constitui-se

um dos arqui-enunciadores do cancionário do cearense, empregado retoricamente também pelo sujeito-agente Belchior como adjuvante na polêmica com os outros cancionistas. O próprio título da canção “A palo seco” faz remissão explícita ao poema homônimo do pernambucano³⁵⁵, considerando que a temática dos dois textos é aproximada.

Se atentarmos para o sentido da expressão de origem ibérica “a palo seco”, como se referindo ao uso da voz que vem direto da garganta, pode-se considerá-la assim como representante direta do *ethos* da voz vibrante e enérgica de Belchior. No entanto, outros sentidos discursivos podem ser tirados desse epíteto. O “seco”, entendido como “sem cortesia”, “grosseiro”, “severo”, “rígido” e “rigoroso”, associa-se nesse caso ao próprio contradiscurso implementado pelo compositor na música brasileira. Se nos prendemos ao sentido de “seco” como “esgotado”, “sedento”, a própria capa do álbum, em vermelho cor de sangue e azul-escuro, aponta para essas acepções. O LP mostra os dois lados da face de Belchior: na capa a face direita do rosto junto com os títulos das canções; na contra-capas a face esquerda junto com as letras das músicas. Vemos nas duas imagens, como no primeiro disco, um rosto de olhos fechados, segurando um violão e com um aspecto de cansaço e sofrimento, iconografia que legitima e testemunha o próprio contexto de produção do disco. Se se interpreta “a palo seco” como canto solitário, sem acompanhamentos musicais, “só a lâmina da voz / sem a arma do braço”, pode-se pensar na própria estratégia retórica adotada por Belchior, que inclui sobretudo o investimento em um trabalho individual. “A palo seco” indicaria então tanto o ato de não ter parceiros musicais e de não gravar canções de outros intérpretes, por exemplo, como a atitude de enfrentar sozinho os posicionamentos dominadores da música brasileira.

Há muitos outros momentos de diálogo entre Belchior e João Cabral, como analisei na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 201 e 202). Para exemplificar essa forte relação entre o cearense e o poeta, citarei somente dois exemplos. No primeiro verso da canção metadiscursiva “Humano hum”³⁵⁶, Belchior, na voz do enunciador, refere-se captativamente à forma de compor do pernambucano. Observe-se que, aqui, o diálogo com o autor da literatura

³⁵⁵ Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada; // se diz a palo seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino. // O cante a palo seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; // é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha. // O cante a palo seco / é um cante desarmado: / só a lâmina da voz / sem a arma do braço; / que o cante a palo seco / sem tempero ou ajuda / tem de abrir o silêncio / com sua chama nua. (...) A palo seco existem / situações e objetos: / Graciliano Ramos, / desenho de arquiteto, // as paredes caiadas, / a elegância dos pregos, / a cidade de Córdoba, / o arame dos insetos. // Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente.

In: Melo Neto (1994).

³⁵⁶ (Lavrar a palavra a pá, / como quem prepara um pão). / Quando o mar virar sertão, / nossa palavra será / tão humana como o pão. / E o canto que soar um palavrão / se mostrará como é: / anjo de espada na mão.

vem indicado ao auditório da música pelo uso dos parênteses. Além do sinal de pontuação, a filiação do enunciador – e também do orador cancionista – à obra de Melo Neto é marcada musicalmente, pois no início da canção o trecho pastichado, em vez de ser cantado, é falado, somente acompanhado por um piano elétrico *fender rhodes* e por um teclado com registro de sintetizador de vozes e cordas (oberheim). A recitação é dita em tom solene, como se saísse da boca de um retirante de “Morte e vida Severina” (1954-1955), um Alto de Natal pernambucano e o texto mais conhecido de João Cabral. Apenas depois de terminada essa frase é que inicia a música propriamente dita. Nessa canção, a sonoridade da fala em oposição à sonoridade do canto é usada exatamente para marcar os limites entre a voz do enunciador do texto de João de Cabral e a voz do enunciador simulada por Belchior.

Já nos *rocks* “Galos, noites e quintais”³⁵⁷ e “Se você tivesse aparecido”³⁵⁸, Belchior se apropria do personagem principal já utilizado por João Cabral no poema “Tecendo a manhã”³⁵⁹. Pode-se dizer ainda que essas canções dialogam polemicamente com a canção “Eles”, de Veloso e Gil, e o verso E há só um galo em cada galinheiro. Mas também com “Clara”³⁶⁰. Do álbum anterior, “Velha roupa colorida”³⁶¹ nomeia o elemento *pássaro preto* de três formas diferentes, **corvo (raven)**, **assum preto** e **blackbird**, utilizando essa ave como elemento figurativo da canção. Aqui, Belchior também dialoga, aparentemente de forma captativa, com o Caetano de “Clara”, pois nas duas letras o pássaro preto é retratado como uma alegoria do sentimento de dor, de perda, de saudade (*op. cit.*).

Além de Belchior, o primeiro músico popular analisado na tese a se aproximar da literatura de João Cabral de Melo Neto parece ter sido Chico Buarque, que em seu trabalho para o teatro musicou em 1965 trechos do poema narrativo “Morte e vida Severina”. Segundo se sabe, João Cabral ficara bastante tocado com a interpretação musical dada por Chico, visto que esse, na opinião do autor, teria respeitado a integridade do poema em sua totalidade. Mas Chico não foi o único. Antes mesmo que a dos concretistas, Caetano Veloso também teve acesso à obra de João Cabral. O artista conta que, depois de um susto inicial e da crença na

³⁵⁷ (...) eu era alegre como um rio, / um bicho, um bando de pardais; / como um galo, quando havia... (quando a via), / quando havia galos, noites e quintais. (...)

³⁵⁸ (...) Oh! cara, onde o galo canta aí janta: é assim (...)

³⁵⁹ Um *galo* sozinho não tece uma manhã: / Ele precisará sempre de outros *galos* (...) / Que com muitos outros *galos* se cruzem / Os fios de sol de seus gritos de *galo* / Para que a manhã, desde uma teia tênue / Se vá tecendo, entre todos os *galos* (...)

³⁶⁰ (...) A moça chamava Clara / Água / Alma / Lava / Alva cambráia no sol / *Galo cantando* / Cor e cor / *Pássaro preto* / Dor e dor / O marinheiro amor / Distante amor / Que a moça sonha só / O marinheiro sob o sol / Onde andar o meu amor (...)

³⁶¹ (...) Eu pergunto ao passarinho: - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?” / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / E revem-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / Assum preto, passo preto, Blackbird, me responde: - “Tudo já ficou atrás” / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / E raven-never-raven-never-raven-never, raven, never, raven / Blackbird, assum preto, passo preto, me responde: - “O passado nunca mais” (...)

aparente dificuldade, achou que aquela obra “era o máximo em poesia”³⁶². O estilo de composição do poeta parece ter influenciado consideravelmente o processo cancional de Caetano, sendo o uso de *rimas toantes* (também chamadas de imperfeitas, são aquelas que apresentam sons semelhantes e exclusivamente nas vogais tônicas) por parte do compositor um dos casos que mostra essa relação. Em “Paisagem pelo telefone”³⁶³, por exemplo, João Cabral investe na rima toante em “i” e “a”, dando origem aos termos “diria”, “invadida”, “oferecia”, “marinha”, “meio-dia”, “nordestina”; “falavas”, “sala”, “praia”, “Piedade”. Em Caetano um exemplo de adoção desse mesmo recurso é a canção “Alegria, alegria”, redondilha maior, que numa enumeração caótica apresenta conjuntos rítmicos com “i” (“crimes”, “guerrilhas”, “bonitas”, “Brigitte”, “revista”, “preguiça”, “notícia”) e “o” (“fotos”, “nomes”, “olhos”, “cores”, “amores”).

Na esfera da canção brasileira esse recurso configurou-se como uma inovação, mas é importante que se diga que, tanto no caso da língua como da canção espanhola, o mesmo procedimento já era bastante corrente, como acontece por exemplo em Federico García Lorca e suas *canciones*³⁶⁴ e na composição dos irmãos Virgilio e Homero Expósito. No poema de Lorca “En el Instituto y en la Universidad”, encontramos um padrão rímico em “i”: “conoci”, “si”, “dime”, “dice”, “fria”, “triste”, “reirme”; e na canção argentina “Vete de mi”³⁶⁵, gravada por Caetano no álbum *Fina estampa*, rimas em “juventud”, “trasluz”, “azul”. A rima toante também é encontrada na poesia e na canção inglesa e americanas, das quais são utilizadores Emily Dickisson, Robert Johnson, Chuck Berry, Bob Dylan e John Lennon. Voltando para o Brasil, Chico Buarque também se apropriou desse tipo de rima, como se comprova na canção “A história de Lily Braun”³⁶⁶, uma parceria com Edu Lobo de 1982, que rima grupos em “o”: “como”, “homem”, “sonhos”, “só”, “olhos”, “zoom”.

Por todos esses exemplos de estratégias argumentativas, fica evidente a relação arquienuciativa de João Cabral no campo da música brasileira, fundada/validada inicialmente por Buarque e Veloso. Se Buarque respeitou a natureza da obra, Belchior por outro lado incorporou de tal modo a obra do poeta que “tomou” o título de seu poema para identificar seu próprio posicionamento individual, fazendo de “A palo seco” o texto fundador de seu discurso e ao mesmo tempo seu autorretrato. Já Caetano, dezesseis anos depois da canção de Belchior, apresenta um “Outro retrato” e assume: *Minha música vem da / Música da poesia de um poeta João que / Não gosta de música / (...) / Meu outro*

³⁶² No texto “Onde medra a magia”, depoimento a Luiz Tenório de Lima publicado em Veloso (1977, p. 185).

³⁶³ Do livro *Uma faca só lâmina* de 1955.

³⁶⁴ *Canciones* (1921-1924). Madrid: Alianza, 1982. 193 p.

³⁶⁵ Composta em 1958.

³⁶⁶ Para o balé *O grande circo místico*.

retrato. Na medida em que Belchior também o adota como fonte legitimante de seu contradiscurso, ele põe ao mesmo tempo em questão o trabalho já feito pelos dois cancionistas ao dialogar com Melo Neto. Nesse sentido, a própria aplicação do argumento de *autoridade* por Belchior pode ser entendida como um argumento *ad hominem* no estabelecimento das relações polêmicas com os outros cancionistas. Mas esse é o ponto principal do subcapítulo 3.1.

2.2.2 Código de linguagem

Passemos agora à análise do investimento no código de linguagem, que especifica no contexto da tese dois aspectos, quais sejam: a) a maneira pela qual o posicionamento de Belchior mobiliza a língua a depender das significações que pretende dar ao seu discurso e à sua identidade; e b) os efeitos retórico-argumentativos desse trabalho com a linguagem verbal. Parto do pressuposto de que a língua refere-se não simplesmente às palavras que circulam socialmente, mas a um meio material que faz circular e funda os valores da vida dos sujeitos.

Com relação à operacionalização da interlíngua que gera o código de linguagem das canções de Belchior, o compositor trabalha tanto com o *plurilinguismo externo* quanto com o *interno*, não havendo no seu cancionário uma primazia de qualquer uma dessas modalidades, mas, ao contrário, em cada canção é bastante comum a mistura dos dois aspectos. Em “Os derradeiros moicanos”, por exemplo, em uma mesma estrofe o cancionista explora termos ligados a um *estrato social* em meio a uma *palavra de língua inglesa usada no domínio da moda* (Peris, Cecis, Guaranis - um glamour de índios de Chateaubriand); usa também a mistura de vocábulos ligados à *esfera tecnológica* (tambores tão bons, uns quantos radares, antenas da raça tantã.) e do *espetáculo* seja *futebolístico*, *carnavalesco* ou *religioso* (Voz de palmas: palmeiras batidas! Dançar ao som de uma só mão! / Pra nós da geral - macacos geniais! - fora do Carnaval não há salvação!).

Além do inglês, essa canção explora sobretudo a língua francesa, pois faz parte de sua cenografia a comparação entre o cenário brasileiro e o francês, ao refletir sobre a situação dos moradores do Brasil desde os seus primeiros habitantes até os torcedores contemporâneos das arquibancadas de futebol. Assim como na história do livro *O último dos moicanos* (1826) de James Fenimore Cooper, que narra no contexto da América do Norte a guerra entre franceses e índios, no século XVIII, a canção de Belchior atualiza com base nessa cena fundadora os conflitos/contatos dessa vez entre brasileiros e franceses. Para concretizar essa cena no

interior do texto, o enunciador emprega termos, expressões e nomes de personagens históricos do mundo brasileiro e francês, como lemos abaixo:

(...) E nesses Brasis - um Paris tropical! - Henri Salvador de Martinique! / Dans l'esprit de la dance une chance! Vive La France Antarctique! // (...) // Uns brancos de alma negra... Des masques cubistes, africaines, décor... / (...) / verão (do verbo ver!) o verão (estação!) que, quem vier, viverá / dans les tristes tropiques, dans les beaux pays de lá-bas / E nesses Brasis - um Paris tropical! Le maracatu atomique! / Dans l'esprit de la dance une chance! Vive la France Antarctique! // (...) // Alanvatú, nossa gangue! A quadrilha do sangue dance lá en arrière / que sonhamos, nos campos, Duchamp, Picasso e Rimbaudelaire. / Canibales tropicales en parade autour de la Tour Eiffel! / Dans mon ile – tabaco de Cuba pour Monsieur Le Colonel / Domingos Sivuca Gonzaga no acordeon, nossos clochards! / Brilhe o Belga Jacques Brel, já que Bel nisso não é de brilhar. / E nesses Brasis - um Paris tropical! tous les voix de l'Afrique! / Dans l'esprit de la dance une chance. Vive la France Antarctique! (...)

Essa recorrência de termos franceses na letra faz-nos ainda pressupor que na verdade o termo “glamour”, apesar da origem etimológica, não concretiza aí nada do mundo inglês americano, mas sim o uso dessa palavra “lida” na tradição cultural francesa, a qual reproduz em várias esferas a ideia de “glamour”. De modo geral, esse emprego variado de termos de universos linguísticos e sociais tão diversos – filiação legitimada pelo próprio gênero musical escolhido, uma *marcha carnavalesca*, e pelo emprego da *cena validada da quadrilha* – demanda um auditório ouvinte de dois tipos: aquele que vai aderir ao discurso do orador Belchior porque se identifica com qualquer um dos mundos representados e aquele sujeito que possui um conhecimento enciclopédico que domina todos (ou muitos) (d)esses mundos (de Baudelaire a Caymmi; de Claude Lévi-Strauss a José de Alencar; de Henri Salvador a Jorge Mautner), não necessariamente por participar deles, mas por reconhecê-los. Assim, a utilização variada de registros do plurilinguismo interno e externo é uma estratégia retórica que ao mesmo tempo quer atingir o *pathos* do auditório particular e universal.

Para falar somente do plurilinguismo interno, vejamos alguns casos: a canção “Divina comédia humana” explora tanto o registro associado à *situação de comunicação médica* (Aí um analista amigo meu disse que, desse jeito, não vou ser feliz direito) quanto à literária (“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,”); em “Na hora do almoço” constata-se a *variedade usada no âmbito familiar* (minha avó reclama – é hora do almoço / Eeeeei, mooço); em “Mote e glosa” e “Senhor dono da casa”, o *uso ligado a uma estratificação social (popular)* ou de *ordem geográfica (regional)* (nosso sinhô! que vontade... / meu deus! ai! / que légua... / eh! mundão... / me larguei nessa viagem e que homens são esses / que andam guerreando / de noite e de dia / padrinosso avemaria, respectivamente). Nesse caso, os

comentários feitos acima com relação à incorporação pelo auditório desse código de linguagem e, conseqüentemente, posicionamento são igualmente válidos.

Depois desse panorama que mostrou como o compositor cearense maneja a interlíngua, passarei ao ponto principal da pesquisa, que analisa os usos polêmicos do código de linguagem investido por Belchior em confronto com o de outros compositores. Minha análise irá restringir-se ao plurilinguismo externo, ou seja, à relação que esses compositores mantêm com outros idiomas. Pretendo assim verificar no interior das canções se ocorre a primazia de alguma língua estrangeira ou a presença simultânea de diversos registros. Como investigo as relações polêmicas entre os compositores, meu objetivo aqui é comentar o uso da língua por Belchior em dois movimentos, que abrangem ao mesmo tempo a *instituição de sua identidade* e a *desqualificação dos discursos dos outros compositores*, especialmente de Caetano Veloso. Mas como observam Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 149 e 150), a linguagem é um “instrumento de ação sobre as mentes”, um importante meio de persuasão sobre o auditório. “Os valores aceitos pelo auditório, o prestígio do orador, a própria língua de que se serve, todos esses elementos ficam em constante interação quando se trata de ganhar a adesão dos espíritos” (*op. cit.*, p. 150). Isso acarreta que na análise desses dois modos de funcionamento do discurso do orador Belchior, o que está em jogo é sobretudo a conquista e convencimento do público para a aceitação de seu posicionamento individual.

Antes de iniciar a análise propriamente dita, é necessário deixar claros alguns pontos que dizem respeito às relações entre a língua portuguesa e as outras línguas estrangeiras. O termo “tradução” é utilizado no âmbito deste trabalho em três sentidos: a) associado ao conceito “tradução polêmica”; b) como sinônimo de interpretação e compreensão; c) relativo ao processo de se converter uma língua em outra. Entretanto, usarei também o termo “versão”, além do de “tradução”, como *palavra genérica para abarcar qualquer transposição de uma língua para outra, não importando a língua primeira* (do português para outras línguas e vice-versa). Mas falo aqui do contexto específico do gênero canção, o que implica que o *gesto retórico de traduzir ou verter* envolve as próprias coerções da cena enunciativa da canção, que abrange a melodia, o tempo de uma música etc.

Os resultados da análise mostraram que a obra de Belchior ultrapassa as fronteiras do Brasil, tanto no que diz respeito às letras das canções em si mesmas quanto à difusão dessas canções seja no que se refere à realização de *shows*, seja no que concerne à gravação de suas músicas em outras línguas. Somando-se aos *shows* realizados no País, Belchior fez ao longo da carreira apresentações na América Latina, nos Estados Unidos e na Europa (Portugal, Espanha e Itália, principalmente). O próprio artista nos conta: “Eu passo cerca de 10 meses na

estrada. Tem um pouco de Brasil, EUA, Itália, Uruguai, Argentina... De forma que estas andanças valem por uma revelação e descoberta do Brasil”³⁶⁷. Nessa declaração, ele já fala de sua relação com o Uruguai, para onde migrou em seu momento de autoexílio. Além disso, o cancionista do compositor foi gravado em italiano, inglês e espanhol³⁶⁸. Todos esses gestos retóricos comprovam que o “rapaz latino-americano e vindo do interior”, apesar dessa cristalização ética, investiu em muitos outros discursos que não o limitam de nenhuma forma a essa imagem ético-geográfica, o que é anunciado pelo próprio Belchior quando diz que faz uma música que abarca os elementos brasileiros imbricados aos estrangeiros, como foi comentado no subcapítulo 1.2. Vejamos então como essa estratégia retórica evidencia-se pelo código linguageiro do compositor em comparação a Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

Abaixo, veremos mais especificamente a relação que Belchior e Caetano Veloso mantêm com a língua *francesa*, a *latina*, a *italiana*, a *inglesa* e a *espanhola*, mas em diálogo com os usos linguísticos feitos por Gilberto Gil e Chico Buarque. Vimos acima no tópico 2.1.2 que a cenografia do exílio investida por Belchior coloca em cena o país francês e consequentemente o seu idioma, o que também foi demonstrado pela canção “Os derradeiros moicanos”. O francês aparece em vários outros momentos da obra de Belchior. Na canção “Do mar, do céu, do campo”³⁶⁹ cita de forma marcada, com o uso da letra em caixa-alta, título e trecho da canção “La vie en rose”³⁷⁰ de 1942, consagrada na voz de Edith Piaf. Em “Extra cool”³⁷¹ Belchior cita trecho do Hino da França, “La Marseillaise”³⁷², e marca a exterioridade do outro texto ao colocá-lo no refrão de sua canção – repetido várias vezes na interpretação da canção (*actio*), o que se constitui uma citação textual-melódica. “Os profissionais”³⁷³ cita os poemas “Âge d’or”, “Jeunesse” e “Chanson de la plus haute tour”³⁷⁴, bem como faz referência ao autor Arthur Rimbaud, cujo nome aparece também, como vimos acima, na canção “Os derradeiros moicanos”, amalgamado ao nome de Baudelaire. No caso de Veloso, a relação

³⁶⁷ No texto “A palavra cantada chega até nós”, *op. cit.*

³⁶⁸ Consultar essas gravações na seção *Extras* do CD-ROM junto às “Gravações da obra de Belchior”.

³⁶⁹ (...) cantar o mar no céu, LA VIE EN ROSE aqui. (...)

³⁷⁰ Quand il me prend dans ses bras, / Il me parle tout bas / Je vois la vie en rose, (...)

³⁷¹ (...) Desarmement! / Je chant quelle etoile rouge... En passant! / Allons, enfants! Allons enfants! / Allons, enfants! Allons enfants! / Desarmement! Allons enfants! / Desarmement! Allons enfants! / Desarmement! Desarmement! / Desarmement! Desarmement! / Allons enfants! / Desarmement! / Allons enfants! / Desarmement! / Allons enfants! Allons enfants!

³⁷² “La Marseillaise” (Rouget de Lisle)

Allons enfants de la Patrie, / Le jour de gloire est arrivé (...)

Tradução própria do trecho: Avante, filhos da Pátria, / O dia glorioso chegou (...)

O “Canto da Guerra para a armada de Rhin”, composto em Strasbourg no ano de 1792, transformou-se na Marseillaise e foi decretado hino nacional em 1795.

³⁷³ (...) Oh! L’âge d’or de ma jeunesse! / Rimbaud, “par delicatessen / J’ai perdu (também) ma vie!” (...)

³⁷⁴ Em português, com tradução de minha responsabilidade: “Idade de ouro”, “Juventude” e “Canção da mais alta torre”.

com a língua francesa, aprendida desde a infância na escola, é registrada basicamente pela gravação no álbum de 1981, *Outras palavras*, de “Dans mon île”³⁷⁵ composta por Henri Salvador e M. Pon, canção igualmente citada por Belchior em “Os derradeiros moicanos”; e pela interpretação de algumas canções francesas nos *shows* como “Ne me quittes pas” e “Tu te laisses aller”, de Jacques Brel e Aznavour, respectivamente.

Já Gilberto Gil, a partir de 1985, tanto compõe canções inteiras em francês, dentre elas “Touche pas à mon pote”, “Mardi diz mars”, “Mon tiers monde” e “La lune de Gorée”, com Capinan; quanto usa palavras francesas em títulos de canções como “Clichê do clichê”, parceria com Vinícius Cantuária. Sobre a relação com a língua, Gil declara que, apesar de dominar melhor o inglês, ficou satisfeito com os resultados das canções em francês, as quais exigiram “um tratamento sofisticado e uma performance inevitavelmente boa”. Sobre compor em francês, “a língua dos escritores”, o cantor revela ainda: “Isso também dava ao desafio um sabor especial, e eu comecei a enfrentá-lo como um preito de gratidão a um público com o qual eu desenvolvia uma intensa relação afetiva” (GIL, 2003, p. 395). Já Chico Buarque, que quando voltou do exílio, em 1972, foi “obrigado” a compor com nomes falsos, por causa da censura, passou a fazer nessa fase sobretudo música para teatro e cinema. Foi nesse contexto que surgiu “Joana francesa”, composta para o filme homônimo, de Carlos Diegues, que marca a estreia de Chico na composição de canções que imbricam num só texto o português e o francês. O mesmo acontece na parceria com Francis Hime, “Quadrilha”, de 1975, feita para o filme *A noiva da cidade* de Alex Viany, a qual para legitimar a *cena validada da quadrilha* usa uma expressão na língua original do país em que surgiu a dança. Em “Tantas palavras” de 1983 o compositor também mescla expressões em francês (“C’est fini”) a outras em inglês (“Give a kiss, darling” e “Play it again”). E na inédita “Dis-mois comment”, de 1994, Chico chega ao ponto de aproximação máxima com a língua, ao escrever uma canção inteira junto com Tom Jobim empregando o idioma. Acerca dessa relação com o francês levada para o discurso verbomusical, o compositor de “Samba de Orly” e “Canção de Pedra”³⁷⁶, que fazem referência a cenários validados e personagens da França, dá uma declaração que resume todo o contato de Belchior, Veloso, Buarque e Gil com a língua. Vejamos:

No currículo escolar, inclusive, tinha o francês. E a literatura francesa aí ocupava um papel fundamental. A literatura francesa, desde a literatura clássica, o pensamento humanista, até a literatura moderna, o existencialismo, Sartre e mais: Camus, Céline... tudo isso... E isso ficou, isso

³⁷⁵ Dans Mon île / Ah comme on est bien / Dans mon île (...)

³⁷⁶ Na primeira Chico emprega como topografia específica um dos aeroportos franceses; e na segunda, na cenografia secundária, faz referências às “luzes de Paris”, a “Toulouse Lautrec”, ao “Louvre”, ao “Rive Gauche” e à “Champs-Élysées”.

marcou, acho que a minha geração inteira ficou muito marcada pela formação francesa. (BUARQUE em entrevista para o DVD *Chico ou o país da delicadeza perdida*, op. cit.)

De modo geral, esse investimento linguístico agrega aos posicionamentos dos compositores todo o ideário positivo e sofisticado que há por trás da língua francesa. Vejamos então como se dá esse movimento com relação ao latim. Como observei no primeiro capítulo da análise, desde os anos de adolescência o compositor Belchior é estudioso de latim (e também do grego). “Ainda hoje leio os textos religiosos tradicionais – Bíblia, São Tomás de Aquino, Santo Agostinho – em latim”, revelou o compositor na entrevista para *O Pasquim* de 1982 (p. 08). Além de ser apreciador pessoal da língua, o artista a materializa no interior de suas canções, segundo já foi analisado em minha dissertação (CARLOS, 2007a, p. 210). A seguir descrevo alguns casos concretos dessa utilização.

Se no LP *Coração selvagem* usa o latim apenas para nomear a canção “Populus”, no LP *Todos os sentidos* Belchior grava em “latim puro”³⁷⁷ a música “Corpos terrestres”³⁷⁸, inspirada em trechos da Bíblia, e cujo gênero *discothèque*, aliado à participação do conjunto musical Frenéticas, subverte a materialidade verbal, pelo componente antissacro, já anunciado ao auditório pelo adjetivo presente no título da canção. À época do lançamento, essa canção foi divulgada pela imprensa como a maior ousadia e inovação do disco, apesar de o investimento em músicas que se valem do latim já ter sido aplicado por outros cancionistas brasileiros. Nesse mesmo disco o artista usa novamente o latim para intitular o cantochão *Humano hum*. Ainda nesse contexto do emprego de gêneros musicais que dialogam interdiscursivamente com a estética gregoriana, Belchior canta em 1996 no CD *Vício elegante* o tradicional “Panis angelicus”. Além desses dois procedimentos argumentativos, Belchior também utiliza citações de ditados latinos, como acontece no *rock* “Objeto direto”³⁷⁹ que menciona a máxima³⁸⁰ latina do escritor romano Plínio el Viejo, o “In vino veritas!”. Para mencionar exemplos que comprovam a filiação do compositor ao grego, temos “Brasileiramente linda”³⁸¹ e “Balada de madame frigidaire”³⁸², as quais se referem ao texto clássico *Édipo Rei* de Sófocles.

³⁷⁷ Entrevista à Revista *Pop* em 1978.

³⁷⁸ Um exemplo é o verso seguinte: (...) Indica mihi, quem diligit anima mea (...). O trecho dialoga também com o poema “Anima mea”, do livro de Álvares de Azevedo *Lira dos vinte anos*.

³⁷⁹ (...) A verdade está no vinho: / (IN VINO VERITAS)! (...)

³⁸⁰ Na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 113), investiguei os textos com valor de ditado ou provérbio (máximas ou sentenças comuns a todo um grupo social), utilizados por Belchior. A intertextualidade e remissão a um *hiperenunciador* (MAINGUENEAU, 2006a, p. 91-110), nesse caso, é marcada pela mudança na entonação (do canto *cantado* para o canto *falado*) usada na maior parte da canção.

³⁸¹ (...) Eu não vou querer o amor somente: é tão banal! / Busco a paixão fundamental, (edípica vulgar) (...)

³⁸² (...) Como Édipo-Rei Momo como, e tomo tudo dela... Deleites da frigidez! (...)

Como afirmei, o código de linguagem latino já tinha sido investido anteriormente por outros compositores de música popular no Brasil, como Caetano Veloso. Em seu disco de estreia de 1968, o compositor baiano grava a canção “Ave Maria”, toda em latim. No mesmo ano, o LP coletivo *Tropicália ou panis et circencis* traz duas músicas com títulos latinos: “Miserere nobis”³⁸³ e “Panis et circensis”³⁸⁴, a primeira de Capinan e Gil, interpretada por esse; e a segunda, de Caetano Veloso e Gil, cantada pelos Mutantes. Mais recentemente, em 2002, Caetano repete o gesto e grava com letra de Jorge Mautner “Urge dracon”³⁸⁵, no disco *Eu não peço desculpa* (em parceria com Mautner).

Enquanto Belchior sempre ratifica o empenho em ler e continuar estudando a língua, Veloso assume seu desleixo em revelar ao público o contexto de produção de “Panis et circensis” ou o seu “mau latim”, como lemos abaixo:

Eu tinha feito e dado para Gil musicar uma letra a que pus o nome de “Panis et circensis”. Pensei em usar isso como subtítulo do disco que se chamaria – assumindo o título usurpado pela canção à obra de Oiticica como nome geral do movimento (mas, naturalmente, rejeitando o ismo) – Tropicália. Não fui verificar (àquela altura nem saberia onde) se a expressão “panis et circensis” estava na forma latina correta. Eu tinha uma vaga lembrança de uma conversa com Wanderlino Nogueira Neto, que foi quem, no curso clássico, me ensinou a famosa expressão, em que julguei ter aprendido que se tratava de dois substantivos no genitivo com função partitiva (como no francês “du pain et du cirque”). Tenho uma memória vívida desse solilóquio silencioso no 2002 e muitas vezes me envergonhei mais com essa lembrança do que com a constatação do erro em si. (Na verdade, a forma em que a expressão se fez famosa é “panis et circenses”, esta última palavra sendo um adjetivo que, no plural, substantiva-se no significado de “coisas de circo”). Afinal, em meio à iconoclastia tropicalista, a reverência às letras clássicas era a última das exigências a ocorrer a alguém. Mas o reconhecimento íntimo de que a intenção seria a de sobrepor à colagem *pop* de uma letra de música banal – e, agora, de um disco de canções pop – uma citação latina (ademais

³⁸³ Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Já não somos como na chegada / Calados e magros, esperando o jantar / Na borda do prato se limita a janta / As espinhas do peixe de volta pro mar // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Tomara que um dia de um dia seja / Para todos e sempre a mesma cerveja / Tomara que um dia de um dia não / Para todos e sempre metade do pão // Tomara que um dia de um dia seja / Que seja de linho a toalha da mesa / Tomara que um dia de um dia não / Na mesa da gente tem banana e feijão // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Já não somos como na chegada / O sol já é claro nas águas quietas do mangue / Derramemos vinho no linho da mesa / Molhada de vinho e manchada de sangue // Miserere-re nobis / Ora, ora pro nobis / É no sempre será, ô, iaiá / É no sempre, sempre serão // Bê, rê, a – Bra / Zê, i, lê – zil / Fê, u – fu / Zê, i, lê – zil / Cê, a – ca / Nê, agá, a, o, til – ao // Ora pro nobis

³⁸⁴ Eu quis cantar / Minha canção iluminada de som / Soltei os panos sobre os mastros no ar / Soltei os tigres e os leões nos quintais / Mas as pessoas na sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer // Mandei fazer / De puro aço luminoso um punhal / Para matar o meu amor e matei / Às cinco horas na avenida central / Mas as pessoas da sala de jantar / São ocupadas em nascer e morrer // Mandei plantar / Folhas de sonhos no jardim do solar / As folhas sabem procurar pelo sol / E as raízes procurar, procurar / Mas as pessoas da sala de jantar (...)

³⁸⁵ Urge dracon / Ave César / Urge dracon / Ave César // Magnificus, supremus, augustus / Divinus, superbus, vitalicius / Professor, diktator, imperator / Professor, diktator, imperator / Evoé colofé // Salve o nosso guia / Pro que der e o que vier / Salve o nosso guia / Jorge Mautner // Ou o mundo se brasilifica / Ou vira nazista / Jesus de Nazaré / E os tambores do candomblé

muitíssimo conhecida) cuja correção deveria contribuir para o efeito de contraste, empresta uma dimensão de atroz ridículo ao momento de reflexão devotado à questão. *Havia, no entanto, orgulho nesse desleixo. Sempre cri numa espécie de organicidade da assimilação de informações, e faço questão de tratar com naturalidade a acumulação de cultura, retendo dos livros, das aulas, das canções, somente o que me for congenial, e transmitindo somente o que já estiver por mim incorporado.* (VELOSO, 1997, p. 278 e 279, com destaques de minha responsabilidade)

Nesse sentido, o *gesto retórico* de Belchior *em adotar constantemente o latim* na composição das canções pode ser lido como uma semelhança com a produção musical de Veloso e mais do que isso como uma espécie de revisionismo, em termos de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, do processo de composição de Caetano no trabalho com a língua latina levado para a canção popular no Brasil. Porém, reforçando a polêmica, na declaração de Veloso também se escuta de forma velada uma crítica ao empenho de se usar a “forma correta” de uma língua, ou seja, exatamente aquele demonstrado pelo compositor cearense de acordo com suas declarações públicas; e por isso a argumentação do baiano é avaliada como *ad hominem* e *ad personam*. Nesse embate linguístico-ideológico também atua aí a argumentação por *dissociação nocional*, pois cada um dos compositores representa a defesa posicional do “mau latim” e do “bom latim”. Se Caetano assume e corrobora anos mais tarde a sua iconoclastia com relação a essa reverência, Belchior demonstra desde o início uma forte devoção às línguas clássicas. Assim, enquanto o primeiro quer destruir o patrimônio adorado, o segundo retoma o latim exatamente para fazer reviver o idioma.

Na esteira da defesa do latim, outra língua neolatina investida por Belchior é o italiano. Além de vir dedicando-se nos últimos anos à feitura da tradução para o português do clássico *Divina comédia*, do poeta de Florença Dante Alighieri, junto à elaboração de uma iconografia da obra com três mil imagens (mil para cada um dos cânticos), Belchior também usa o italiano para compor canções. A filiação do artista ao idioma, que se iniciara desde os anos de adolescência em Sobral, começa a ser explicitada ao auditório pelo uso do título do livro de Dante para nomear uma canção (1978), que mais tarde também é empregado para intitular um disco (1991). Alguns anos depois Belchior usou de forma incidental na sua “Beijo molhado”, de 1984, o clássico “Al di là”³⁸⁶ (Mongol e C. Donida), gravada na coletânea *Apenas um rapaz latino-americano* (s/d) e no CD *Auto-retrato* (1999)³⁸⁷. Somando-se a esses casos de diálogo, Belchior também tem composições em parcerias com músicos da Itália,

³⁸⁶ (...) Al di là delle cose più belle, / Al di là delle stelle (...) Ci sei tu per me, per me (...)

³⁸⁷ A gravação de “Beijo molhado” com a música incidental “Al di là” pode ser ouvida no CD interativo, ao lado de sua gravação original, em 1984 (*Cenas do próximo capítulo*).

como por exemplo “Frutaflor matutina”³⁸⁸, canção em português, em parceria com Sérgio Bardotti, Tozzi e Bigazzi; e “Parallele”³⁸⁹, em italiano, assinada por Belchior e Bardotti, as duas gravadas pela cantora italiana Gigliola Cinquetti no LP *Pensieri di donna* de 1978.

No último ano da década de 90, Caetano também se aproxima do idioma. O artista gravou canções italianas por ocasião do álbum *Omaggio a Federico e Giulietta*, entre elas “Luna rossa” de V. de Crescenzo e A. Vian; “Le notte de Cabiria” de Nino Rota; “Come prima” de M. Panzeri, S. di Paola e S. Taccani; e “Gelsomina” de Nino Rota e M. Galdieri, além da versão que fez de “Come tu mi vuoi” de Nino Rota e T. Amurri, em português “Que não se vê”. Na interpretação dessa canção, Caetano canta uma estrofe do idioma original de “Come tu mi vuoi” de Amurri. Já em “Gelsomina”, sua interpretação dá ênfase à melodia, mas ele canta uma estrofe com as palavras de Galdieri. No álbum de 1999, Caetano também gravou a versão em português de Ademar Muharran para o tango em espanhol “Nada” de José Dames e Horacio Sanguinetti. Veloso explica que gravou essa canção nesse disco porque “dentro dele” havia uma relação entre “Nada” e “La strada” de Fellini, motivado pelo fato de que, quando Caetano assistiu ao filme, lembrou da música que ouvira saída de dentro do alto-falante de um artista do circo na Bahia. Nesse mesmo disco, Caetano gravou também, com versão em português de A. Bourges, o clássico cubano de Damaso Peres Prado, “Patricia”. A motivação da gravação se deveu a dois fatos: essa canção, depois do sucesso mundial após o seu lançamento em 1958, foi utilizada em 1960 como música do filme de Federico Fellini, *La dolce vita*; a canção “estava em todos os bailes do Ginásio Teodoro Sampaio, em Santo Amaro”³⁹⁰, terra natal de Caetano. Nessa época, o idioma italiano impregnou de tal forma a produção do artista baiano que no ano seguinte ele grava de sua autoria a canção “Michelangelo Antonioni”. Se compararmos as duas aproximações dos cancionistas em 1999 com o idioma, é significativo o fato de Belchior ter retomado em disco o emprego do italiano justamente no mesmo ano em que Veloso começara a investir nele. Coincidência ou não, mais

³⁸⁸ Em mim, você / É a voz do meu canto, o corpo da alma / A mão com que planto a árvore nova / No canto, uma trova. // Em mim, você / É o que eu sou de melhor / A voz dos sentidos, vergonha e temor / Se guarde por mim, respire por mim / O sol sangrando me alucina / A carne humana de menina. // Em mim, você / É a imagem mais fina, café da manhã / Frutaflor matutina, em mim masculina / Em mim feminina. // Eu te perdi, não tem um ano / Você ainda requebrando em mim / O frio na cama, o escuro, o cigarro / O ar puro e a chama / Cachorro na rua uivando pra lua.

³⁸⁹ Tu dentro l’auto sul raccordo a centoventi / amore mio, hai solamente / le carezze del motore / e nello studio in cui lavori e fai i soldi / quanto più fai bene i conti / tanto meno arrivi a me. // Ogni fanale di mercurio prende luce agli occhi tuoi / questo è uno strano viadotto / vuoi tornare ma non puoi / ma non puoi / ma non puoi. // Sui manifesti ogni ragazza son io / la ballerina sesso e neon / ma sì, son io / Com’è perversa questa giovinezza che io porto in me / che esiste solo / quando brucia e / quando è in croce. // Le parallele delle gomme sul bagnato / son due rotaie nude su cui fuggi anche da te / io da lassù, dal sesto piano, a vetri aperti grido / grido all’auto che si perde: / “Il tuo infinito son io / son io, son io...” // Sui manifesti ogni ragazza son io...

³⁹⁰ Caetano Veloso no encarte de *Omaggio a Federico e Giulietta*.

uma vez o auditório particular dos artistas é submetido à tensão entre os dois posicionamentos, no que concerne ao uso da língua italiana.

Sabe-se que o Tropicalismo e as obras de Caetano e Gil são representantes de uma crítica ao “nacionalismo”, ou seja, têm um caráter mais “internacionalista” ou, dizendo de outra forma, discutem o papel do Brasil no cenário mundial. É exatamente esse caráter que faz com que o Movimento invista naturalmente em um idioma estrangeiro, colocado ao lado da língua portuguesa no interior das canções. Assim, o cancionário dos baianos mostra desde as primeiras composições o investimento de Caetano e Gil no mais internacional dos idiomas, o inglês. Com efeito, a relação entre Caetano Veloso, que fora obrigado a permanecer em um país de fala inglesa por dois anos, e o idioma é tema de sua produção musical já a partir de sua ida a São Paulo, como nos conta o próprio compositor no capítulo “Língua” de seu *Verdade tropical*, segundo lemos a seguir:

Em São Paulo, muito antes de imaginar que um dia iria morar em Londres, compus uma marcha bossa-nova com letra em inglês, embora quase não falasse essa língua. Eu o tinha feito porque o inglês tornava-se mais e mais internacional e eu achava que, sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível. (VELOSO, 1997, p. 434)

Em tempos de exílio, Caetano – que no texto presente no encarte de seu segundo LP de 1967 afirmara que a língua *portuguesa* estava o deixando l(r)ouco – faz uma autorreflexão sobre o idioma inglês e sua relação com ele, declarando que a língua *inglesa* o deixava louco, mas dessa vez sem insistir no trocadilho usado antes com relação ao idioma natal. Nessa ocasião, o compositor reforça a ideia de que “é uma loucura escrever letra de música na língua dos outros”. A gente nunca sabe se está dizendo o que está dizendo” (Jornal *O Pasquim*, edição de 26 de março a 01 de abril de 1970), confessou o compositor. Segundo o artista, quando escreve em inglês, o que faz é brincar com as formas que lhe são familiares, dentro do domínio das letras de música americana, misturando-as com uma tradução de suas ideias para a língua inglesa. Ao declarar que tem facilidade de escrever letras em inglês, confessa que o difícil é saber o que elas dizem.

Sobre a implementação de um código de linguagem internacional, em 1986 a fala de um personagem de seu filme *O cinema falado*³⁹¹ diz o seguinte: “A língua inglesa é um

³⁹¹ O cinema é outro ponto comum nas trajetórias artísticas de Veloso e Belchior. Enquanto Caetano dirige filmes, como foi o caso do longa *Cinema falado*, Belchior, assim que chega a São Paulo começa a fazer trilhas para filmes de curtas-metragens. A canção cinematográfica “Aguapé” é um exemplo da influência dessa relação com o cinema. Mais recentemente, Belchior emprestou sua voz ao personagem Záz-Tráz do filme de animação *Garoto cósmico*, lançado em 2007 com direção de Alê Abreu.

assunto importante para quem quer dominar a música porque é a língua da dominação. Eu quero dominar a música mundo”³⁹², declaração que pode representar ou não o próprio posicionamento do diretor do filme e sua postura na esfera verbomusical. De qualquer forma, vejamos então alguns momentos concretos de como se vai forjando esse emprego do idioma nas próprias canções. Em seu primeiro álbum do exílio, Caetano Veloso no disco homônimo de 1971 grava a sua “Maria Bethânia” com letra toda em inglês. A canção ressurgue em *MTV ao vivo Caetano zii e zie* de 2009. Em *Transa*, de 1972, também gravado no exílio, Caetano interpreta de sua autoria as canções “Nine out of ten”, “It’s a long way”, “Neolithic man” e “You don’t know me”, reinterpretada em *Cê ao vivo*. De volta ao Brasil, em 1977 no *Bicho*, Caetano grava de sua autoria “Two naira fifty kobo”, que reaparece em *Noites do Norte ao vivo* de 2001. Aqui, o uso do idioma inglês aparece somente no título, sendo a canção inteiramente em português. Alguns anos depois, Caetano grava no *Velô* de 1984 sua composição “Nine out of ten”, lançada em *Transa*, que reaparece em *Cê ao vivo*. Nesse mesmo álbum de 84, grava com participação de Ritchie sua música “Shy moon”. Em *Totalmente demais* de 1986, registra “Nature boy” de Édén Ahbez. E no mesmo ano, em *Caetano Veloso* grava de Cole Porte a canção “Get out of town”. Também em 1986, grava com Paulo Ricardo “London, London”, que sai no disco *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo* e é regravada em *Cê ao vivo* de 2007.

Em *O estrangeiro* Caetano grava “Jasper”, uma parceria com Arto Lindsay e Peter Sherer. No álbum comemorativo da Tropicália em 1993, Caetano e Gil gravam “Wait until tomorrow”, de Jimi Hendrix. No disco *Livro* de 1997, Caetano grava ineditamente uma canção de seu primeiro filho, Moreno Veloso. Trata-se de “How beautiful could a being be”. Na *Omaggio a Federico e Giulietta* em 1999, grava de Irving Berling “Let’s face the music and dance”. A canção aparece no disco, pois foi escolhida pelo próprio Fellini para tema do filme “Ginger e Fred” de 1986. Em 1981, no disco *Brasil*, Caetano interpreta com os Gilberto (João e Gil) a canção “All off me” de Seymour Simmons e Gerald Marks, na versão em português “Alguém me disse”, feita por Haroldo Barbosa.

Em 2004 o *A foreign sound* representa a obra de Caetano mais voltada para o sentimento da língua e da música em inglês, até mais fortemente marcada que os discos feitos na ocasião da vivência em Londres à época do exílio. No encarte, escrito originalmente em inglês e traduzido depois pelo próprio autor, gesto retórico que indica uma proximidade afetiva forte com o idioma, lemos a seguinte reflexão de Caetano: “Então o mundo começou com um “big-bang”. Não só as criaturas mais estranhas na galáxia mais remota aparecem

³⁹² Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original.

falando inglês nos filmes: o próprio universo surgiu emitindo uma expressão tipicamente inglesa”. Nesse texto de apresentação do disco, que traz exclusivamente canções em inglês de outros compositores, Caetano afirma: “Por todo o mundo há pessoas que gostariam de achar um meio de agradecer à música popular americana por ter enriquecido e embelezado suas vidas. Muitos tentam. É o que eu faço aqui”. O repertório do disco de 23 canções apresenta, assim, músicas de Cole Porter (“So in love” e “Love for sale”), Paul Anka (“Diana”), Kurt Cobain (“Come as you are”), Elvis Presley (“Love me tender”, em parceria com Vera Matson), dentre outras. Além de cantar composições em inglês, o baiano também interpretou canções originais dessa língua traduzidas para o português. Em 1978, no disco que fez ao vivo com a irmã Bethânia, interpretou com ela duas versões: a primeira foi a guarânia “Lejanía” (Hermínio Giménez) de 1937, em português “Meu primeiro amor”, feita por José Fortuna e Pinheirinho Júnior; a outra foi “Doce mistério da vida”, uma versão de Alberto Ribeiro, no original “Ah! Sweet mystery of life - The dream melody”, composta por Victor Herbert e Rida Johnson Young em 1970.

Gilberto Gil, até mais que Caetano, foi influenciado de modo definitivo por outros idiomas, particularmente pelo inglês, certamente também motivado por sua vivência de dois anos em Londres. Dois casos de tradução do inglês para o português são os mais emblemáticos. Em 1979, Gil lança em compacto “Não chore mais”³⁹³, sua versão para “No woman, no cry” de B. Vincent, *canção-ícone* imortalizada por Bob Marley. A composição se tornaria o maior sucesso da carreira do baiano, vendendo cerca de 750 mil cópias e se transformando em um dos hinos da anistia no Brasil. Em 1985, Gil verte “I just called to say I love you” de Stevie Wonder, que se transformou na também emblemática “Só chamei porque te amo”. Gil não só transformou canções inglesas para o português, como fez o contrário. Em 1986, o baiano verteu a composição de Gordurinha e Almira Castilho, “Chiclete com banana”, gerando “Chewing gum with banana”, inédita até hoje.

Como Caetano, o exílio também foi aproveitado por Gil para o investimento da carreira no exterior. Assim, sai em 1971 pela Philips inglesa e logo em seguida no Brasil o álbum *Gilberto Gil*, com canções somente em inglês, algumas em parceria com Jorge Mautner³⁹⁴. O trabalho foi somente o pontapé para que Gil apostasse na carreira internacional, fazendo com que ele em 1978 fosse com toda a família residir durante um ano nos Estados Unidos, na preparação de seu primeiro disco feito exclusivamente para o mercado estrangeiro,

³⁹³ A canção foi regravada no mesmo ano no LP *Realce*.

³⁹⁴ O repertório do disco é constituído por: “Nêga (Photograph blues)”, “Volkswagen blues”, “Mamma” e “One o’clock last morning, 20th april, 1970”, as quatro de Gil; “The three mushrooms”, “Babylon” e “Crazy pop rock”, três parcerias com Jorge Mautner; e “Can’t find my way home” de Steve Windwood.

o *Nightingale*, que teve o lançamento realizado no ano de 1979 em excursão de Gil por várias cidades americanas. A partir desse projeto, Gil inicia um trabalho que envolve a realização frequente de turnês internacionais, que também inclui países da Europa e da América Latina. Só entre 1983 e 1993, o artista realizou anualmente as seguintes temporadas fora do Brasil: maio e junho de 1983; junho e julho de 1984; junho e julho de 1985; junho a agosto de 1986; junho a agosto de 1987; junho e julho de 1988; junho e julho de 1989; junho a agosto de 1990; janeiro e fevereiro de 1991; junho e julho de 1991; março, junho e outubro de 1992; julho e agosto de 1993. As apresentações continuaram nos anos seguintes: em 1987, é gravado para o mercado internacional o álbum *Soy loco por ti, América* e em 1991 o CD *Afoxé (Ernie Watts with Gilberto Gil)*, lançado somente no exterior.

Basicamente, Gilberto Gil lida com o idioma inglês de três formas:

a) Fazendo versões para o inglês de suas próprias canções originalmente em português: “Volkswagen blues”, versão para “Volks-Volkswagen blues”; “Nightingale”, versão para “Rouxinol”, dele com Mautner; “Refarm”, versão para “Refazenda”, “Alapaia (The myth of shango)”, versão com Carol Rogers para “Babá Alapaia”; “Here and now”, versão para “Aqui e agora”; “Goodbye, my girl”, versão para “Do Norte da saudade”, parceria de Gil com Moacir Albuquerque e Perinho Santana; “Hello, Rio, aquele abraço”, versão para “Aquele abraço”, dentre outras;

b) Fazendo versões para o inglês de canções de outros autores originalmente em português: “Chewing gum with banana”, versão de Gil para “Chiclete com banana” de Gordurinha e Almira Castilho, dentre outras;

c) Compondo no próprio idioma inglês, sozinho ou em parceria: “One o’clock last morning, 20th april, 1970”; “The three mushrooms”, “Babylon” e “Crazy pop rock”, com Mautner; “Nega (photograph blues)”, “Brand new dream”, “Move along with me”; “It’s good to be alive”; “The green giant, part I”, com Robert Sadin e Ernie Wats, dentre outras;

d) Fazendo versões de canções do inglês para português: “Não chores mais”, versão de Gil para “No woman, no cry” de B. Vicent, dentre outras.

No caso de Chico Buarque, o uso do idioma é bastante econômico, sendo mais comum o emprego de expressões em inglês no interior das canções, procedimento retórico que reflete o modo como o compositor lida em geral com todas as outras línguas estrangeiras comentadas aqui. Em 1981, por exemplo, a canção “Hollywood”, em parceria com Enriquez e Bardotti, traz as expressões “How do you do”, “I wanna see” e “I wanna buy”. Em 1985, em “Desafio

do malandro” há o verso *Só sei que você vem com five o'clock, very well, my friend*. Nesses dois casos, o uso do inglês tem um efeito retórico de paródia ou de humor, pelo próprio contexto e semântica global dos discos, quais sejam os LPs que registram a trilha sonora dos filmes *Os saltimbancos trapalhões* e *Ópera do malandro*, de 1981 e 1985, respectivamente.

Portanto, dos quatro principais cancionistas analisados na tese, os baianos sem nenhuma dúvida foram os que mais aderiram ao inglês desde as suas primeiras produções cancionais e por causa desse investimento eles eram os alvos perfeitos para o contradiscurso de Belchior, focalizado especialmente em Caetano Veloso. A despeito de declarar que durante uma época de sua vida chegou a se arrepender por ter escrito canções em inglês³⁹⁵, todos os casos comentados mostram com certeza o investimento de Veloso no idioma, o que vai ao mesmo tempo constituindo seu código de linguagem e seu posicionamento individual na música. E é contra esse posicionamento que se manifesta Belchior também no que se refere às escolhas de Veloso a partir da interlíngua.

Nesse sentido, os resultados da análise mostram que se os baianos elegem a língua inglesa para compor suas canções, Belchior logo no primeiro disco institui-se como forte defensor da língua portuguesa, como fica patente na balada-blues “A palo seco”, cuja tese defendida – além da afirmação da América Latina e dos seus gêneros musicais como o tango argentino, por exemplo –, é a afirmação da língua portuguesa, concretizada no verso *Desesperadamente eu grito em Português*, que retoma a tese pessoal expressa no trecho “minha Pátria é a língua portuguesa”. Mais recentemente o compositor nos conta qual a sua posição autodiscursiva sobre esse investimento na língua portuguesa, o que transcrevo abaixo:

Eu sempre tive muita preocupação com esse universo da língua portuguesa (...) porque do ponto de vista do sentimento (...) e até mesmo da informação mais estrutural você poderia dividir hoje a música do mundo todo (...) em duas vertentes: a primeira (...) do universo de língua inglesa e outra de língua latina, em que “desgraçadamente” (...) a língua portuguesa ocupa um lugar resumido, pequeno, apesar do imenso sentimento que ela carrega, por causa da canção brasileira, por causa do sentimento português, por causa do que há de africano na nossa música, por causa da língua portuguesa. Então eu sempre fui muito, muito ocupado no meu ofício em pensar a canção como um espaço de ressonância da língua portuguesa. Daí porque em algumas canções, não apenas nessa, eu enfatizei esse grito desesperado (...) de qualquer coisa que você tivesse querendo gritar, mas em português. (BELCHIOR em entrevista a NETO, *op. cit.*)

³⁹⁵ Em *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 436) e na entrevista a Geneton Moraes Neto de 2006.

Pode-se dizer então que no âmbito da totalidade enunciativa do contradiscurso de Belchior, cujo alvo é o discurso do compositor Caetano Veloso, o português entra também como um importante contra-argumento em defesa de seu posicionamento, o que explica ainda o fato de “A palo seco” ter sido gravada novamente no segundo disco de Belchior, o qual marca o momento máximo da polêmica, gesto retórico de nenhum modo sem importância. Esse mesmo argumento de *dissociação nocional entre português x inglês*, que nos primeiros discos manifesta-se de forma velada, chega às últimas consequências no álbum seguinte no qual a canção-título, “Coração selvagem”, bate de frente com uma canção de Veloso, explicitando a polêmica apesar da cenografia romântica da letra e do gênero musical balada que “acompanha” seu conteúdo. Por esse prisma, o argumento de *dissociação nocional* também é um argumento *ad hominem*.

É assim que “Coração selvagem” critica de forma aparentemente “inocente” o uso por outrem do termo “baby” ((...) meu bem / que outros cantores chamam baby! / que outros cantores chamam baby! / que outros cantores chamam baby! / meu bem...), mas cuja polêmica direta é identificada pelo auditório particular dos dois compositores pelo conhecimento da canção “Baby”³⁹⁶ de Caetano que diz: (...) Você precisa saber de mim // Baby baby / Eu sei que é assim // (...) // Baby baby / Há quanto tempo // (...) // (...) Não sei / Leia na minha camisa // Baby baby / I love you. Mas também pode-se dizer que a música de Belchior polemiza ainda com a canção de Gil “Chuck Berry fields forever”, de 1976³⁹⁷, que também se refere ao coenunciador com o termo “baby”, como lemos a seguir: Tornaram-se os ancestrais, os pais do rock and roll // Rock é o nosso tempo, baby / Rock and roll é isso / Chuck Berry fields forever / Os quatro cavaleiros do após-calipso // O após-calipso // Rock and roll.

Usando a mesma estratégia de repetição da letra de Veloso, na canção de Belchior o vocativo escolhido “meu bem” – e cantado por dezessete vezes no registro original – é um procedimento argumentativo adotado para criticar um posicionamento, qual seja, a atitude tomada pelo compositor da canção “Baby”, o baiano Veloso, ao escolher o idioma inglês para se referir à interlocutora de sua canção. Por essa perspectiva, as expressões “Meu bem” e “Baby” manifestam não só os diferentes códigos de linguagem dos dois compositores que investem no português e no inglês, mas diferentes posições discursivas na música brasileira. Na verdade, o primeiro a relacionar os termos “meu bem” e “baby” na música brasileira pós-

³⁹⁶ Gravada por Gal Costa no álbum solo homônimo da cantora de 1969.

³⁹⁷ O título da canção, apesar de ser em inglês, traz uma letra integralmente em português. No entanto, no ano seguinte, o próprio Gil faz a versão de toda a letra para o inglês, que interpretou por ocasião do Festival de Montreux, apresentação lançada em disco de 1978.

50 parece ter sido mesmo Roberto Carlos, ao gravar em 1963 a canção “Baby, meu bem” (Hélio Justo e Tito Santos), cuja letra reproduzo a seguir:

Baby, meu bem / Sorria para mim, assim que eu sou feliz / Baby, também / Não deixe nosso amor ser infeliz / Ainda somos jovens, sei / O tempo passará vais ver / Com ele nosso amor aumentará / A vida sorrirá então / Os sonhos realidades são / Se temos um amor no coração / Baby, faz bem / Trazer no coração um bem / Trazer no coração um bem / Um bem / Ainda somos jovens, sei / O tempo passará vais ver / Com ele nosso amor aumentará / A vida sorrirá então / Os sonhos realidades são / Se temos um amor no coração / Baby, faz bem / Trazer no coração um bem / Trazer no coração um bem / Um bem

Portanto, o trecho *meu bem* / que outros cantores chamam *baby!* de Belchior também pode ser lido como se dirigindo duplamente tanto a Caetano quanto a Roberto. Ao entender assim, Veloso deixaria de ser a audiência especial do confronto de Belchior. Apesar disso, a canção “Coração selvagem” continuaria polemizando com a posição discursiva dominante da esfera verbomusical brasileira.

Um outro aspecto interessante de “Coração selvagem” é que, na cenografia principal, o enunciador dialoga com o coenunciador a maior parte das vezes sempre o tratando por “meu bem”³⁹⁸; somente no final do texto o enunciador apresenta o ponto de vista dos “outros cantores”, isto é, de Caetano Veloso. Assim, inicialmente o orador demonstra insistentemente sua tese, para somente no final desqualificar a tese adversa. Ou seja, vemos aí o mesmo procedimento retórico-argumentativo comentado na análise da canção “Apenas um rapaz latino-americano” em confronto com “Divino maravilhoso”. Recentemente ao falar de “Baby”, Caetano a avalia como “uma obra-prima do tropicalismo” (VELOSO, 1997, p. 280), apreciação autodiscursiva que torna ainda mais significativo o *gesto retórico* de Belchior ao *escolher* justamente *essa canção* para confrontar o posicionamento do seu autor.

³⁹⁸ Meu bem, / guarde uma frase pra mim dentro da sua canção: / esconda um beijo pra mim sob as dobras do blusão. / Eu quero um gole de cerveja / no seu copo, no seu colo e nesse bar. / Meu bem, / o meu lugar é onde você quer que ele seja. / Não quero o que a cabeça pensa: / eu quero o que a alma deseja. / Arco-Íris, anjo rebelde, eu quero o corpo: / tenho pressa de viver! / Mas quando você me amar / me abraça e me beije bem devagar / que é para eu ter tempo: tempo de me apaixonar, / tempo para ouvir o rádio no carro, / tempo para a turma do outro bairro / ver e saber que eu te amo. / Meu bem, / o mundo inteiro está naquela estrada ali em frente. / Tome um refrigerante, coma um cachorro-quente. / Sim, já é outra viagem / e o meu coração selvagem tem essa pressa de viver. / Meu bem, / mas quando a vida nos violentar / pediremos ao bom Deus que nos ajude. / Falaremos para a vida: “Vida, pisa devagar / meu coração, cuidado, é frágil! / Meu coração é como vidro, como um beijo de novela”. / Meu bem, / talvez você possa compreender a minha solidão, / o meu som, e a minha fúria e esta pressa de viver. / E este jeito de deixar sempre de lado a certeza / e arriscar tudo de novo com paixão: / andar caminho errado pela simples alegria de ser! / Meu bem, / vem viver comigo, vem correr perigo, / vem morrer comigo, meu bem, meu bem, meu bem! / Talvez eu morra jovem: / alguma curva do caminho, algum punhal de amor traído / completará o meu destino. / Oh! Oh! Oh! Meu bem, / vem viver comigo, vem correr perigo, / vem morrer comigo, meu bem, meu bem, meu bem. / meu bem, meu bem, (...)

Porém, se nessas canções do início da carreira Belchior é um defensor da língua portuguesa, em outros momentos o compositor apropria-se exatamente da posição criticada em “Coração selvagem” e, tal qual Caetano Veloso, adota o vocativo “baby” para instituir o diálogo entre enunciador e coenunciador, como acontece na canção “Em resposta à carta de fã”, que emprega o termo no fio do enunciado, conforme lemos a seguir: **Baby, respondo enfim àquela carta de fã / que você mandou pra mim!** Logo, vê-se que “Coração selvagem” e “Em resposta à carta de fã”, de 1977 e 1987, respectivamente, apresentam duas enunciações que caminham em sentidos contrários. Esses dois modos de emprego do termo “baby” por Belchior parecem revelar duas fases distintas de investimento na polêmica: a primeira, correspondente ao ano de 1977, seria uma fase forte da polêmica; por outro lado, a segunda, equivalente ao ano de 1987, exemplifica uma fase fraca da polêmica entre Belchior e Caetano Veloso.

Apesar da crítica ao investimento no inglês pelo Tropicalismo, o cearense igualmente investiu bastante no idioma, procedimento que acompanha tanto uma fase forte como outra de amenização da polêmica. Mas nesse caso, ao empregar a língua inglesa em diversos momentos de sua obra, Belchior, do mesmo modo que trabalha com o francês, o latim e o italiano, coloca em primeiro plano a obra e os autores (Bob Dylan, os Beatles, Edgar Allan Poe, entendidos como arqui-enunciadores do discurso polêmico de Belchior, segundo comentarei também no capítulo 3 a seguir) e menos o idioma no qual essas obras são instituídas. É o que acontece por exemplo na balada com tempero de baião “Ter ou não ter”³⁹⁹, que cita em sua língua de origem, de forma polêmica e marcada pelo uso da caixa-alta, o “To be or not to be”, monólogo de Hamlet, escrito por William Shakespeare: Mas é bom tomar cuidado com quem entende o riscado: / TO BE OR NOT TO BE quer dizer: TER OU NÃO TER.

Do mesmo modo que “Ter ou não ter”, “Lamento do marginal bem sucedido” de 1993 cita “All we need is love!” de John Lennon, de forma explícita ao auditório, marcada pela alteração na entonação da música, usando inclusive a palavra “baby”: (...) Oh! Baby (...) / Mas, pelo sim, pelo não, me dê sua mão, igual a seu coração, / (...) (All we need is love!) (...). Com a presença desse diálogo nesse disco pergunta-se novamente se a relação instituída por Belchior é ambígua, pois o “baby”, criticado em “Coração selvagem”, reaparece na voz do próprio enunciador da canção. No entanto, como a cenografia e o *ethos* da canção investem na ironia, depreende-se que a enunciação nesse caso também é polêmica. Assim, constata-se que, tanto o primeiro disco autoral de Belchior, quanto o último, dialogam

³⁹⁹ Confrontar a análise da canção em Carlos (2007a, p. 123).

polemizando com o mesmo compositor. Com relação à interpretação das canções em que cita textos em inglês de autores (da literatura) e compositores⁴⁰⁰, chama a atenção a dicção dada na *actio* por Belchior ao idioma. Assim, é evidente a ênfase em uma forma “abrasileirada” e “nordestina” de cantar, gesto retórico que coloca mais uma vez em tensão o diálogo entre o português e o inglês, pois o primeiro de modo antropofágico devora as palavras do segundo, mas na singularidade peculiar de sua pronúncia. A valorização mais dos autores do que do idioma inglês explicaria também a forma “aportuguesada”, quase “macarrônica”, com que Belchior canta/fala os textos em inglês.

Indo mais longe, em vez de apenas citar em inglês obras ou textos, seja da literatura ou da música, em 1991 numa fase que antecede o retorno da polêmica com os baianos, Belchior lança duas composições de sua autoria inteiramente escritas em inglês. A canção “Lord Byron blues”⁴⁰¹ (com Michael Kelly e Léo Robinson) e “A juicy kiss”⁴⁰² (com Michael Kelly), gravadas por Léo Robinson no LP-coletânea *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos*, que reúne cantores ainda não conhecidos do grande público interpretando em sua maioria canções já gravadas por Belchior. A única exceção é exatamente as duas canções em inglês. No entanto, o ineditismo aqui é relativo, visto que “A juicy kiss” é uma versão da letra de “Beijo molhado”, mas com outra melodia, sendo somente “Lord Byron blues” completamente inédita.

Voltando ao idioma português, além de esse ser usado como argumento (ou contra-argumento) do posicionamento de Belchior em contestação ao de Veloso, que privilegiaria segundo a tradução que Belchior faz da posição do baiano o emprego da língua inglesa,

⁴⁰⁰ Em minha dissertação, elaborei uma lista exaustiva de todas essas citações.

⁴⁰¹ I ain't the complainin' kind / But I got every reason on this earth to be mad // Why does time now have to be / Dealing me so bad? // Byron wrote: / “Man being reasonable / must get drunk. / Let us have wine and women. / The best of life is but intoxication”. // I might be lucky but they went / and stole my girl from me // I might be wrong but god ain't / what he 'pears to be // Byron wrote: / “Ah happy years! Once more / who would not be a boy? / Let me perish young. / Whom the gods love die young”. // Yet for the devil, man's just a toy. // I don't care much for money / And the far east ain't that far / Throw those pearls to the devil / Bring on whiskey and a fine cigar. // Cause a bluesman is weepin' / (feel the blues) / A bluesman is weepin' / (oh, he's cryin') / A bluesman is weepin' / To his guitar / (ooh, ooh, ooh)

⁴⁰² Stay tuned to our station / For an exciting invitation, / A shocking sensation: / A wet, juicy kiss! // Supermarket stimulation, / Spring sale sophistication, / Japanese imitation, / Transistorized bliss! // Only you, only you got it all. / Only you, only you got it all. / Marilyn, Greta, Marlene, / Goddesses I've loved with my hands / In the blue haze of the movie house: / parkling sexual stardust from never-never lands! / Hey, cutie-pie, such a healthy glow! / FASCINATION... A Hollywood postcard from long ago. // Youthful treasures, Cuba libre / That anti-treasure island / Is just a rum and Coke after the show. // Wo, wo, wo, wo, wo-wo-wo, / Only you. / Wo, wo, wo, wo, wo-wo-wo, / Only you. // Dames, Barbie dolls made of glass – / Dolores, my heart aches... passion! / Oh! Diana! Middle class less, / Your lipstick's almost gone. / Oh! Discotheque goddess, / County fair pinball muse – / My teddy bear made of neon! // Let's take the wheels for an ice cream soda, / The juke at the burger joint's always on. // Only you, only you / Got it right, got it all. / Only you, only you / Bop, bop, bop, bop, bee, bee, bee, bee, bee, bee. // It's way too crazy! / My mind's turning hazy! / A backseat kiss with a wet, juicy touch: / A rock and roll pelvis / To thrill her like Elvis, / A sex assault... You're really too much! / You're really too much! / You're really too much!

constata-se que o compositor cearense também polemiza com Caetano no interior da própria *interlíngua* portuguesa, pois coloca em questão a manifestação do português usado por Caetano Veloso, gesto que se estende a outros baianos. Assim, como já foi observado na dissertação (CARLOS, 2007a, p.208), além das relações textuais propriamente ditas (cujo objeto da intertextualidade é um trecho de um texto maior), Belchior se apropria de palavras e/ou expressões usadas por Caetano no seu cancioneiro. Vejamos alguns casos a seguir.

A canção “Pequeno mapa do tempo”⁴⁰³ traz a expressão “faca de ponta”, a mesma da composição do baiano “Clara”⁴⁰⁴. “Acreditamos que o fato dessa expressão vir posta entre parênteses seja exatamente para marcar visualmente a voz de um e do outro cancionista” (*op. cit.*). “A palo seco”⁴⁰⁵ usa a expressão “olhos abertos”, retomando-a de “Paisagem útil”⁴⁰⁶ – a primeira canção tropicalista de Veloso, composta em 1967 –, diálogo reforçado pelo fato de que na canção “Peças e sinais”⁴⁰⁷ Belchior também dialoga com outro trecho da canção de Veloso, mas aí alterando sua fidelidade⁴⁰⁸. Como vimos no subcapítulo anterior, o “pássaro preto” dessa canção de Caetano transforma-se na “Velha roupa colorida” de Belchior na forma reduzida “passo preto”, mas aqui as injunções da melodia parecem forçar a transformação, fato que não tira o teor polêmico da apropriação. Em “Como se fosse pecado”, os versos *tá qualquer coisa, meu irmão. / Mas use o berro e o coração / que a vida vem no fim do mês*, ao usar a expressão “*tá qualquer coisa*”, ironizam de forma velada com o título, trecho e conteúdo da canção de Veloso de 1975⁴⁰⁹. Em “Ondas tropicais”⁴¹⁰, a expressão retomada por Belchior é “um objeto não identificado”, usada na canção de Veloso “Não identificado”⁴¹¹ de 1969, que em Gil virou um “Objeto semi-identificado”⁴¹², na parceria do mesmo ano com Rogério Duarte e Rogério Duprat. Pode-se acrescentar que em 1980 a “Objeto direto” de Belchior também se insere nesse diálogo entre os “objetos”/temas dos três cancionistas.

⁴⁰³ (...) Apertar o botão: cidade morta. / Placa torta indicando a contramão. / (Faca de ponta e meu punhal que corta / e o fantasma escondido no porão.) (...)

⁴⁰⁴ Quando a manhã madrugava / Calma / Alta / Clara / Clara morria de amor / Faca de ponta / Flor e flor / Cambraia branca sob o sol / Cravina branca amor / Cravina amor (...) Numa onda que quer me levar / Para o mar de água clara / Clara / Clara / Clara / Ouço meu bem me chamar / Faca de ponta / Dor e dor (...)

⁴⁰⁵ (...) de olhos abertos, lhe direi: (...)

⁴⁰⁶ *Olhos abertos* em vento / Sobre o espaço do Aterro (...)

⁴⁰⁷ Nós vamos morar no mais alto andar / daquele edifício que parece voar. (...)

⁴⁰⁸ (...) Os automóveis parecem voar / Os automóveis parecem voar / Mas já se acende e flutua (...)

⁴⁰⁹ Esse papo já *tá qualquer coisa* / Você já tá pra lá de Marraqueshe / Mexe *qualquer coisa* dentro, doida / Já *qualquer coisa* doida, dentro mexe / (...) // Esse papo meu *tá qualquer coisa* e você tá pra lá de Teerã

⁴¹⁰ (...) Como de um objeto não identificado / descia sobre mim aquele feixe de luz. (...)

⁴¹¹ (...) Minha paixão há de brilhar na noite / No céu de uma cidade do interior / *Como um objeto não identificado*

⁴¹² (...) - Entre a palavra e o ato, desce a sombra. *O objeto identificado*, (...) o encoberto, *o objeto semi-identificado* (...)

Vejamos ainda o seguinte trecho de “Lamento do marginal bem sucedido”: Naquele tempo, quem não queria tomar o poder e que mãe não / tomava comprimidos pra dormir? / – “É proibido proibir!”. Pela recorrência dialógica entre Belchior e Caetano, o trecho demarcado pelas aspas e pela mudança na entonação da música, no instante em que Belchior fala o verso da música citada, faz num primeiro momento o auditório particular dos cancionistas se remeter à canção de Veloso “É proibido proibir”⁴¹³, a mesma retomada por Belchior em verso não polêmico de “Apenas um rapaz latino-americano”⁴¹⁴ e de “Meu cordial brasileiro”⁴¹⁵. Entretanto, uma outra leitura possível é a de que Belchior, como fez Caetano, também se aproprie aí do mesmo *slogan* francês utilizado por Caetano para escrever sua canção. Assim, o diálogo dar-se-ia diretamente entre o autor Belchior e todo o discurso libertário ligado ao maio de 1968, sem a mediação da canção de Caetano, gesto retórico que torna mais uma vez polêmica a canção de Belchior dentro da semântica global de *Baihuno*. Nesse contexto de reapropriação de palavras marcadas pela dicção de Veloso, acontece o movimento inverso na canção de 1982 “A outra banda da terra” do baiano, que traz um verso (Face oculta azul do arará) que se assemelha ao já empregado por Belchior em “De primeira grandeza” de 1978: e a face oculta da lua – que é a minha!

Em outro trecho de “Lamento do marginal bem sucedido”⁴¹⁶, a expressão “tudo vai dar pé” nos faz lembrar os repetitivos versos da canção-hino “Não chore mais”⁴¹⁷. Na canção de Belchior, há o lamento irônico do personagem (compartilhado com sua companheira, a *baby*) que, apesar de ser chamado marginal (procurado (...) viralata de mercado), não é excluído pela sociedade. Pelo contrário, é um homem de bons modos e conhecedor de política, que desfruta de prazeres como mulheres, cigarros, bebidas, carros. Por outro lado, o enunciador da música de Gil, um típico personagem à margem da sociedade, a despeito das duras experiências pelas quais passou (Requentar o pão (...) Eu sei a barra de viver), enfrenta a vida de maneira confiante, sentimento reforçado pela alegria do *reggae*, gênero da música.

⁴¹³ (...) Eu digo não ao não / Eu digo / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir (...)

⁴¹⁴ (...) Mas sei que tudo é proibido / (Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido... (...))

⁴¹⁵ O verso de Belchior (...) Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar (...) parece dialogar diretamente com o de Veloso (...) E estava escrito no portão / E o maestro ergueu o dedo / E além da porta / Há o porteiro, sim... (...).

⁴¹⁶ (...) Oh! Baby, tudo vai dar pé... Você sabe, eu também sei... Qual é o problema? (...)

⁴¹⁷ Bem que eu me lembro / Da gente sentado ali / Na grama do aterro, sob o sol / Ob-observando hipócritas / Disfarçados, rodando ao redor // Amigos presos / Amigos sumindo assim / Pra nunca mais / Tais recordações / Retratos do mal em si / Melhor é deixar prá trás // Não, não chore mais / Não, não chore mais / Bem que eu me lembro / Da gente sentado ali / Na grama do aterro, sob o céu / Ob-observando estrelas / Junto à fogueirinha de papel / Quentar o frio / Requentar o pão / E comer com você / Os pés, de manhã, pisar o chão / Eu sei a barra de viver // Mas se Deus quiser / Tudo, tudo, tudo vai dar pé / Tudo, tudo, tudo vai dar pé / Tudo, tudo, tudo vai dar pé / Tudo, tudo, tudo vai dar pé // Não, não chore mais / Não, não chore mais

Logo, a expressão “tudo vai dar pé” funciona aqui como uma espécie de mantra de fé (Mas se Deus quiser / Tudo, tudo, tudo vai dar pé). Outra canção, “Rock-romance de um robô goliardo”⁴¹⁸, utiliza a expressão “parque industrial”, em referência ao título da canção de Tom Zé, gravada em 1968 por Gil, Gal, Caetano e Os mutantes em *Tropicália ou panis et circencis*.

Todos esses casos mostram que na esfera do discurso verbomusical encontra-se um tipo peculiar de polêmica no que se refere às escolhas feitas pelos outros cancionistas no *plurilinguismo interno*. Aqui, a estratégia retórica de Belchior elabora uma espécie de jogo argumentativo com o auditório particular de ambos os cancionistas envolvidos ao exigir que o ouvinte, espectador do discurso polêmico, coteje os diferentes usos feitos por ele e os outros compositores com os mesmos “objetos linguísticos”. Lembrando novamente Courtine (*op. cit.*, p. 209) ao falar das *guerras posicionais*, nesse sentido o inscritor de Belchior não parece querer imitar a *inventio* dos outros cancionistas, mas ao contrário questionar os seus posicionamentos em termos de *dispositio*, *elocutio* e *actio* no trabalho com a língua portuguesa.

No que se refere ao código de linguagem, é preciso enfatizar mais uma vez que no posicionamento de Belchior a defesa da língua portuguesa é instituída no âmbito não do País, mas sobretudo do da América Latina. Vimos na análise que além de a própria identidade artística de Belchior estar diretamente ligada ao ideário latino-americano, gesto testemunhado especialmente pela canção “Apenas um rapaz latino-americano”, o artista faz referências a todo um contexto da América Latina, que inclui também o Brasil. Por esse caminho argumentativo de valorização da América que não fala inglês, a estratégia escolhida pelo compositor foi exatamente investir no idioma mais emblemático da América Latina, qual seja, o espanhol, que se entremeia à menção a personagens importantes falantes dessa língua e à menção e ao uso de gêneros musicais gestados na região. Vejamos então como se operou esse investimento.

Um dos exemplos é a balada com efeitos de instrumentos caribenhos “Ploft”⁴¹⁹, parceria com Jorge Mello, que faz referência à obra *Las venas abiertas de Latino América* de Eduardo Galeano (1970), a qual apresenta a realidade histórica da América Latina, com uma visão do contexto político da América, dando ao leitor a oportunidade de compará-la com outras sociedades, bem como no seu próprio interior com outras culturas latino-americanas. Em “Bucaneira” de 1987 há a referência simultânea a uma das mais célebres canções da música cubana e a seu autor: “Guantanamera” e José Martí. A versão musical de

⁴¹⁸ (...) São mil milhões de habitantes, / neste parque industrial (...)

⁴¹⁹ (...) LAS VENAS ABIERTAS DE LATINO AMÉRICA: mil poetras: primatas que abraçam o E.T. (...)

“Guantanamera” foi feita por Julian Orbón para o poema de José Martí, e cantada inicialmente por José Fernández Dias. Quase dez anos antes, a canção “Bel-prazer”⁴²⁰ já havia citado um verso do texto de Martí, cujo trecho transcrevo: Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma. A referência ao grande mártir da Independência de Cuba em relação à Espanha, o filósofo e literato José Martí, que desde a mocidade demonstrou uma inquietude cívica e simpatia pelas ideias revolucionárias cubanas⁴²¹, é construída retoricamente no posicionamento de Belchior como um argumento de *autoridade* em favor da instituição da identidade de Belchior também como defensor do ideário revolucionário.

Mais um argumento de *autoridade* usado por Belchior é a referência a outro grande revolucionário de nosso tempo, Che Guevara, mostrada ao auditório ouvinte no interior das canções, nos títulos e nas capas dos discos. O título do LP *Era uma vez um homem e seu tempo - Mêdo de avião* (1979) faz na capa e contracapa – que traz somente o rosto de Belchior em destaque e seu nome – um pastiche à famosa pintura de Che Guevara, feita pelo artista plástico estadunidense Jim Fitzpatrick, a partir da foto tirada por Alberto Koda, que se tornou a segunda imagem mais difundida da era contemporânea, atrás apenas de uma imagem de Jesus Cristo. Como foi comentado na dissertação, há uma forte relação entre o título, a capa, as canções e a interdiscursividade com o discurso revolucionário do latino-americano.

A capa de *Mêdo de avião* funciona como uma ligação entre as ideias pregadas pelo revolucionário Ernesto Guevara de la Serna e o conteúdo utópico latino-americano das canções, principalmente de “Retórica sentimental”, “Pequeno perfil de um cidadão comum”, “Meu cordial brasileiro” e “Voz da América”. O *ethos* expresso nessas canções é o de um homem jovem, politizado, “antenado” com as questões sociais e principalmente com um projeto utópico revolucionário; homem esclarecido, consciente da sua forma de cantar agressiva e ferina que reflete uma realidade injusta e atual. O nome de Che aparece mais uma vez no baião estilizado “Baihuno”⁴²², que faz referência captativa à famosa máxima criada por Che: *Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás*⁴²³. (CARLOS, 2007a, p. 225)

O mesmo Che já havia sido tema para uma canção da produção baiana ainda no final da década de 1960. Em 1967, Caetano pediu a Gilberto Gil e a Capinam para fazerem uma música em homenagem a Che Guevara, na ocasião de seu assassinato, e foi assim que surgiu

⁴²⁰ (...) En la vereda tropical / hay cana y canela e crecen las palmas / y yo soy un hombre sincero / e quero um ombro pra abraçar. (...)

⁴²¹ Confrontar *site* oficial do autor.

⁴²² (...) baiões bárbaros: baihunos, com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che (...)

⁴²³ “Há que endurecer-se, mas sem jamais perder a ternura”. Tradução de minha responsabilidade.

“Soy loco por ti, América”⁴²⁴, gravada por Veloso em seu primeiro álbum individual, de 1968. Reforçando esse ideário, mais recentemente, em seu último álbum, *Abraço* de 2012, Caetano gravou a canção “Um comunista”, em homenagem ao líder guerrilheiro baiano Carlos Mariguella, dirigente da Ação Libertadora Nacional (ALN). Uma outra referência, dessa vez velada, a Mariguella tinha sido feita no texto “Hoje quando eu acordei”, mencionado acima, como transcrevo a seguir:

Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer que tenha querido me aniquilar porque o conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos. Ele está mais vivo do que nós. (VELOSO, 2005, p. 319)

Esse artigo foi escrito após Caetano ver uma foto sua e de Gil, já no exílio, na capa da Revista *Fatos & Fotos*. Na mesma capa, a imagem de Carlos Mariguella, assassinado pela polícia há alguns dias, morto.

No que se refere à relação entre Belchior e a composição de Gil, verifica-se que o processo de composição da canção “Bucaneira”⁴²⁵, mencionada acima, assemelha-se ao de “Soy loco por ti, América”. A canção de Gil, ao homenagear Che Guevara, misturando os

⁴²⁴ Soy loco por ti, América / Yo voy traer una mujer playera / Que su nombre sea Marti / Que su nombre sea Marti / Soy loco por ti de amores / Tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica / Y el cielo como bandera / Y el cielo como bandera // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Sorriso de quase nuvem / Os rios, canções, o medo / O corpo cheio de estrelas / O corpo cheio de estrelas / Como se chama a amante / Desse país sem nome, esse tango, esse rancho, / esse povo, digei-me, arde / O fogo de conhecê-la / O fogo de conhecê-la // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // El nombre del hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quién sabe? / Antes que o dia arrebente / Antes que o dia arrebente / El nombre del hombre muerto / Antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica / El nombre del hombre es pueblo / El nombre del hombre es pueblo // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Espero a manhã que cante / El nombre del hombre muerto / Não sejam palavras tristes / Soy loco por ti de amores / Um poema ainda existe / Com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra, / quem sabe canções do mar / Ai, hasta te comover / Ai, hasta te comover // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores // Estou aqui de passagem / Sei que adiante um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício / De susto, de bala ou vício / Num precipício de luzes / Entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços / nos braços, nos olhos / Nos braços de uma mulher / Nos braços de uma mulher // Mais apaixonado ainda / Dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, / manequim, ai de mim / Nos braços de quem me queira / Nos braços de quem me queira // Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores (...)

⁴²⁵ (...) Alô, alô mozelas que sueltam la papaya! / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! / Jambalaia, eu topo essa vaia! Tomara que caia, / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! // Suando - soando uma salsa Caymi, e sem sair do bem-bom / Um rum, bumbuns... Um hum, hum com Valdir Calmon / Haiti, ai de mim! Suriname, ai de ti! Uma lambada a l'amour! / Botha pra fora - apartheid! Africas do Sul! // Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! / Alá-lá-ô, que calor! Alá-lá-ô! // Bucaneiras e quantameras de José Martí! / Mi corazón guarani, / Peri beija Ceci / Indios, blancos, crio l los (...)

gêneros musicais rumba, cumbia e mambo⁴²⁶, com a letra em português e espanhol, faz ao mesmo tempo uma declaração favorável à revolução comunista/socialista cubana. Do mesmo modo, a salsa merengue “Bucaneira”⁴²⁷ utiliza-se tanto da mesclagem de ritmos, juntando marchinhas carnavalescas (“O que é que a baiana tem?” de Dorival Caymmi, 1938; e “Alá-lá-ô” de Haroldo Lobo e Nássara) à salsa, à lambada e à guantanamera, quanto de trechos da língua hispânica. Pode-se dizer que essa canção de Belchior dialoga com a obra de Gil, pois se a música “A luta contra a lata ou a falência do café”, de 1968, inicia com os versos Alô, mulatas! Alô mulatas!, “Bucaneira transforma esses versos em um só e traduzindo-os para o espanhol, dando origem ao Alô, alô mozuelas, que abre a música.

Nesse processo de instauração de uma identidade latino-americana pelo investimento no espanhol, o momento mais forte entre o compositor Belchior e a língua dá-se pela gravação de dois discos que reúnem canções já conhecidas do cearense traduzidas para o espanhol. São eles o álbum *Eldorado (Belchior em espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero)*, de 1993, e o disco *Belchior (La vida es sueño - canções traduzidas para o espanhol)*, dos anos 2000, que trazem as canções “La vida es sueño”, “Quinientos anos de que?”, “No leve flores”, “Donde está mi corazón”, “Gallos, noches y quintales”, “A la hora del almuerzo” e “Como nuestros padres”, cantadas e tocadas pelos cantores-violonistas uruguaios Eduardo Larbanois e Mario Carrero e pela intérprete Laura Canoura.

No caso de Veloso, a aproximação com o espanhol dá-se ainda numa fase que coincide com o Tropicalismo. No ano de 1968, o artista gravou com Os Mutantes no LP ao vivo a versão de Fernando Cesar para “Marcianita”, de José Imperatore Marconi e Galvarino Vilota Alderete, fonograma que seria reutilizado em 1993 no álbum que ficou denominado com o nome dessa faixa, disco que reúne uma série de cinco músicas gravadas anteriormente em projetos diversos. Em 1971 a canção “La barca”, em parceria com Moacir Albuquerque, é gravada no disco *O carnaval de Caetano* e relançada em 1977 no LP *Muitos carnavais...*⁴²⁸. Em 1973, Veloso grava no *Araçá azul* “Tu me acostubraste” de F. Dominguez. Dois anos depois, no LP *Qualquer coisa*, faz a versão da canção “Drume negrita” de Eliseo Granet, originando a canção de título literal. Em 1986, no *Totalmente demais*, grava “Cuesta abajo” de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera. No mesmo ano, no álbum *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo*, interpreta o clássico “Adíos nonino” de Astor Piazzola. Em 1992, no

⁴²⁶ A rumba é uma dança cubana em compasso binário e ritmo complexo que influenciou e foi incorporado ao Flamenco; a cumbia é hoje o ritmo musical mais popular da Argentina; o mambo é um estilo musical e de dança originária de Cuba.

⁴²⁷ Confrontar a análise em minha dissertação (CARLOS, 2007a, p. 215).

⁴²⁸ Disco composto de fonogramas lançados anteriormente em compactos, à exceção da canção que dá título ao álbum, “Muitos carnavais”, e de “Guarda seu conselho”.

Circuladô vivo grava “Mano a mano” de Carlos Gardel, José Razzano e Esteban Flores. “Volver”, uma outra canção de Gardel, novamente em parceria com Alfredo Le Pera, aparece em 2009 no CD *MTV ao vivo Caetano zii e zie*.

Em 1994 Veloso lança *Fina estampa*, um CD inteiro de releituras de canções latinas (cubanas, argentinas, mexicanas, paraguaias, peruanas, porto-riquenhas e venezuelanas), o qual marca o ponto mais intenso de sua aproximação com o idioma e a chegada de seu primeiro disco de ouro. No ano seguinte, *Fina estampa ao vivo* parece querer compensar a ausência de canções em português do disco anterior. Assim, Caetano coloca lado a lado canções latinas e canções especificamente em língua portuguesa⁴²⁹. Ao gravar as canções de sua autoria “Haiti” (com Gilberto Gil), “O pulsar” (com Augusto de Campos) e “Itapuã”, e as outras de outros compositores brasileiros, como Gilberto Gil e Capinan (“Soy loco por ti América”), João Gilberto e Antonio C. Martins (“Você esteve com meu bem?”), Caetano opera um gesto retórico que diz respeito ao fato de inserir essas canções na mesma tradição das canções dos irmãos latino-americanos, bem como enfatizar que o Brasil também é um país de tradição latina. É interessante constatar que essa postura foi também a de seu maior crítico, adotada em *Eldorado* dois anos antes, pois Belchior da mesma forma gravou junto com as músicas em espanhol as canções “Ouro de tolo” de Raul Seixas, “Beijo molhado”, “Tudo outra vez”, “Comentário a respeito de John” e, as que não poderiam faltar nesse disco, “A palo seco” e “Apenas um rapaz latino-americano”.

Em síntese, a análise do código de linguagem de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil mostrou que a produção de suas canções investe de diversas formas no trabalho com línguas estrangeiras, o que muitas vezes é um sintoma do projeto de inserção dessas obras no mercado internacional que busca a adesão de outros ouvintes, além do auditório particular da língua portuguesa. No caso de Veloso, principalmente no de fala inglesa, italiana e hispânica; no caso de Gil, no de fala inglesa e francesa; no caso de Buarque, no de fala italiana, como comprovam os discos *Chico Buarque de Hollanda na Itália* e *Per un pugno di samba*, a serem comentados no próximo capítulo. É nesse contexto do trabalho desses três grandes compositores com línguas estrangeiras que Belchior dialoga. Parafraseando Harold Bloom, compositor algum, “desde Adão e Satan, falou uma língua livre da língua forjada por seus precursores” (1991, p. 56). Com relação a Belchior, essa reflexão é emblemática, pois seu investimento linguageiro em vários momentos de sua obra, no mesmo instante em que atua como um texto de qualificação do autor-compositor, o sujeito-agente do discurso, retoma polemicamente o investimento feito por outros compositores, os sujeitos-pacientes, estratégia

⁴²⁹ Outra particularidade do disco é que, à exceção de “Vete de mi”, todo o repertório em língua espanhola do álbum ao vivo é diferente do gravado no álbum de 1994.

retórica que se constitui uma das mais marcantes em suas canções, visto que nesse tipo de texto a força da materialidade verbal (da *letra*) é imensamente forte, o que possibilita inclusive classificar esses idiomas como *arqui-idíomas na esfera verbomusical brasileira*, ou seja, como textos que compõem naturalmente a rotina do gênero canção.

Vimos, portanto, que, de modo geral, pelas escolhas que faz na interlíngua, Belchior valoriza ideologicamente os idiomas *francês, latim, italiano, inglês e espanhol*. Mas se Belchior empregou os mesmos idiomas usados por Chico, Gil e Caetano, considerando principalmente que a análise busca identificar os modos pelos quais Belchior polemiza com Veloso pelo investimento que faz no *código de linguagem*, qual foi então a estratégia retórica encontrada pelo cearense para se distinguir desses autores? Um dos procedimentos de singularização empregados por Belchior é a própria escolha das variedades de cada uma dessas línguas, gesto que tende a interferir significativamente na persuasão do orador junto ao auditório. Assim, o compositor não usa simplesmente o francês, o latim, o italiano, o inglês e o espanhol, mas as variedades *padrão, literária e verbomusical* dessas línguas, pois, como vimos, essa utilização está sempre associada a um processo que traz para dentro das canções textos dos autores e compositores de todos esses idiomas. Portanto, no caso específico de Belchior encontra-se o seguinte argumento: o compositor, segundo o acabamento dado em sua obra, investe nos idiomas francês, latim, italiano, inglês e espanhol como língua “de cultura” em contraposição a uma língua comercial ou língua “de mercado”. Encontramos esse argumento de *dissociação nocional*, que contrapõe *idioma cultural x idioma comercial*, por exemplo, com relação ao latim e ao inglês, oposição equivalente também aos estereótipos existentes na sociedade e que segundo o discurso-agente de Belchior associa-se à sua posição e a de Caetano Veloso, respectivamente.

Sabe-se que a língua latina é atualmente uma língua de prestígio, sem nenhum valor comercial, usada especificamente no âmbito da Igreja Católica. Já o inglês tornou-se nas últimas décadas a língua mais falada no mundo e nas instâncias as mais diversas, sejam comerciais, acadêmicas, políticas e culturais. Nesse sentido, escolher o latim, idioma especial não vulgarizado, é uma forma de se autovalorizar e também um contra-argumento que questiona/contesta a hegemonia exercida pelo inglês na contemporaneidade. Analisei acima como exemplares da posição de Belchior e Veloso no que concerne a esse “inglês comercial” as canções “Coração selvagem” e “Baby”. Porém, a música que melhor representa o discurso contestador de Belchior a Veloso chama-se ironicamente “Sorry, baby”, lançada em compacto simples de 1973, que não por acaso acompanha a canção-identidade “A palo seco”. Abaixo

reproduzo as capas desse disco, bem como as letras da *canção-alvo*⁴³⁰ e da canção contestadora, respectivamente:

Imagem 10 - Capa do compacto de Belchior de 1973

Fonte: Fotografia do disco feita pela pesquisadora

<p>“Baby” (Caetano Veloso) - 1968</p> <p>Você precisa saber da piscina / Da margarina / Da Carolina / Da gasolina / Você precisa saber de mim // Baby baby / Eu sei que é assim // Você precisa tomar um sorvete / Na lanchonete / Andar com a gente / Me ver de perto / Ouvir aquela canção do Roberto // Baby baby / Há quanto tempo // <i>Você precisa aprender inglês / Precisa aprender o que eu sei / E o que eu não sei mais / E o que eu não sei mais // Não sei, comigo vai tudo azul / Contigo vai tudo em paz / Vivemos na melhor cidade / Da América do Sul / Da América do Sul // Você precisa / Você precisa / Não sei / Leia na minha camisa // Baby baby / I love you</i></p>	<p>“Sorry, baby” (Belchior) - 1973⁴³¹</p> <p>Sorry, sorry, sorry, sorry, baby / Sorry, sorry, sorry, sorry, baby / Desculpe o inglês que eu aprendi / Nos almanaques de música do mês / Oh, baby, oh, baby, oh, baby, oh, baby, oh, baby, oh, baby, b-baby, // I don't believe in yesterday / Because you told me / Here comes the sun / It's all right, baby / Here comes the sun / It's all right, baby // Oh, I need you / I need you / And you love me / In God we trust / In God we trust / Oh, baby / Sorry, baby // Lá no sertão pros caboco lê / Tem que aprender outro á-bê-cê / É b-á-bá / É b-é-bé / É baby / Oh, baby / É baby / Oh, baby // Jerimum com leite em pó / Mugunzá com dietil / I love you / I love you / I love you / I love you // Rock, moda de viola / Coca-Cola com angu / I love you / I love you / I love you / I love you / I love you // Sorry, baby / In God we trust / In God we trust / I love you / I love you // Bye-bye-bye-bye-bye, baião, baião / Bye-bye-bye-bye-bye, baião, baião / Bye-bye-bye-bye-bye, baião, baião // Baby, baby / I love you / Baby, baby / I love you // In my life</p>
--	---

⁴³⁰ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

⁴³¹ A transcrição da letra é de minha responsabilidade a partir do áudio original. Considero apenas a interpretação de Belchior, sem a participação do *backing vocal* que compõe o arranjo da música.

Pelo cotejo das duas canções, vemos claramente – já a partir do título, o que faz da polêmica aberta –, que o enunciador de Belchior insere-se “na frente” do enunciador de Veloso para refutar a tese defendida em “Baby”, qual seja: a de que o interlocutor do texto “precisa aprender inglês e aprender o que o sujeito que fala sabe”. Isso implica que “Sorry, baby” pode ser resumida como uma canção que contra-argumenta ao argumento “Você precisa aprender inglês”, na qual o enunciador de Belchior, pedindo desculpas, canta e responde que não aprendeu o inglês ordenado no interior da canção de Veloso, estratégia retórica que lança mão de um argumento *ad hominem*. Ao adotar e igualmente criticar o idioma inglês em seu cancioneiro, vê-se portanto que Belchior posiciona-se com relação à língua inglesa da seguinte forma. O orador opera uma divisão do mesmo idioma em dois: aquele inglês que veicula obras literárias (Shakespeare, Edgar Allan Poe) e verbomusicais (Beatles, Bob Dylan, Rolling Stones) e o inglês símbolo do imperialismo americano, posição essa associada ao posicionamento que pretende combater, isto é, o discurso-paciente de Veloso. Ao me referir à “Baby” como canção-alvo, considero que “la cible est, fonctionnellement, un actant de l’énoncé – mais qui peut coïncider substantiellement avec l’un et/ou l’autre des deux actants de l’énonciation”⁴³² (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 18). Nesse caso, o termo “baby” da canção de Belchior refere-se ao termo usado no enunciado da canção de Veloso, mas que na semântica global do posicionamento de Belchior coincide com o próprio discurso do autor da canção-alvo. Portanto, a estratégia retórica empregada aqui pode ser classificada como uma espécie de metonímia às avessas, onde se ataca a obra para se atacar o autor. Em resumo, pode-se afirmar que essa canção de Belchior mostra emblematicamente o movimento identitário do compositor, que vai se instituindo no movimento mesmo em que polemiza com o discurso de Caetano, sendo o gesto de inserir a canção que questiona o posicionamento de Veloso ao lado da sua canção-identidade “A palo seco” um forte indício de que a relação entre Belchior e o seu adversário é constitutiva da própria identidade do seu posicionamento individual.

⁴³² “o alvo é, funcionalmente, um actante do enunciado – mas que pode coincidir substancialmente com um e/ou outro dos dois actantes da enunciação”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

3 Belchior e Caetano Veloso: arquienunciadores e adjuvantes

No capítulo 2, a análise concentrou-se na relação entre os sujeitos essenciais do discurso polêmico, qual seja o sujeito-agente e o sujeito-paciente em interação com o espectador do embate protagonizado principalmente pelos cancionistas Belchior e Caetano Veloso. Agora, detenho-me especificamente na análise de outros sujeitos que também participam desse confronto. Assim, nos dois subcapítulos seguintes abordarei os arquienunciadores e os adjuvantes mobilizados nas relações polêmicas entre Belchior e Veloso. Meu interesse pelo papel exercido por esses sujeitos secundários deve-se a dois fatores principais: a) o fato de que recorrer a arquienunciadores e a adjuvantes implica na autoridade incorporada ao posicionamento dos cancionistas, ou seja, esses sujeitos também são fortes influenciadores da identidade formada por Belchior e Caetano na esfera verbomusical brasileira e sua presença é avaliada como um *argumento de autoridade*; b) o fato de que esses sujeitos desempenham importante função nas relações polêmicas, contribuindo muitas vezes para o seu acirramento ou abrandamento. Com relação ao público que assume as normas do debate e se posiciona no interior da rivalidade, é importante destacar que o auditório particular dos arquienunciadores e adjuvantes é um público em potencial do sujeito do discurso (Belchior e Veloso) que utiliza esses modelos e aliados. Dizendo de outra forma, se o auditório de arquienunciadores e adjuvantes adere ao discurso desses, há uma tendência de que eles passem a aderir igualmente ao posicionamento dos cancionistas analisados.

Para falar sobre os conceitos de *arquienunciador* e *adjuvante*, inicio com uma reflexão sobre uma noção mais ou menos semelhante, a de *precursor*. Jorge Luis Borges, em uma “premeditação” assumida, no texto “Kafka e seus precursores”, escrito em Buenos Aires em 1951⁴³³, enumera seis exemplos sobre aqueles que seriam escritores precursores de Kafka, por “reconhecer sua voz, ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas”. Ao finalizar sua hipótese, Borges declara:

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. O poema “Fears and scruples”, de

⁴³³ O texto foi lançado em livro originalmente na coletânea *Otras inquisiciones* de 1952 (traduzido em português em 2007), que reúne ensaios e pequenas ficções publicados em revistas e jornais da Argentina entre 1937 e 1952. O livro, em espanhol, foi agrupado também ao volume II das *Obras completas* de Borges, fonte que citarei aqui considerando a edição de 1996, da Editora Emecé.

Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia como agora nós o lemos.⁴³⁴ (BORGES, 1996, p. 89 e 90)

E resume: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (*op. cit.*)⁴³⁵. Sintetizando Borges, a relação entre artistas e seus precursores na música brasileira pode ser dita assim: as obras e artistas precursores assemelhadas a um artista “x” não necessariamente se parecem entre si. Três casos exemplares que confirmam a formulação do escritor argentino são os nomes de alguns precursores “criados” por Caetano: Bob Dylan, João Gilberto e João Cabral de Melo Neto. Vou citá-los aqui de dois em dois: Bob Dylan e João Gilberto realmente não se parecem; João Gilberto e João Cabral de Melo Neto, do mesmo modo, não teriam semelhanças pelo menos aparentes. Sabe-se que o poeta renegava a palavra e a ideia da “flor” e adotava em seu lugar a palavra “fezes”⁴³⁶. Somente esse fato pode ser mencionado como uma recusa por parte de João Cabral a todo o ideário do compositor de Juazeiro. No âmbito da esfera verbomusical, um caso que mostra exemplarmente a modificação do passado e do futuro de uma obra e artista é, por exemplo, o lugar ocupado na música brasileira por Luiz Gonzaga⁴³⁷, que, apesar do sucesso de público na década de 40, só começou a ter prestígio com a crítica musical a partir da década de 60, pois artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a afirmar a importância fundadora do “rei do baião” em suas produções. Nesse caso, o trabalho dos baianos e mais tarde de outros cancionistas, como Raul Seixas e o próprio Belchior, modificou a posição de Gonzaga no campo discursivo da música brasileira. Esse processo dá-se ainda por meio da gravação de canções de Gonzagão, aliada à ênfase pelos artistas no discurso da influência que tiveram do artista de Exu.

Nesse percurso de mobilização identitária de Luiz Gonzaga, Caetano por exemplo grava a parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, “Asa-branca”, no LP *Caetano Veloso* de 1971. É sintomático o fato de que a canção é a única que aparece no disco escrita por um terceiro compositor, à exceção de “In the hot sun of a christmas day”, parceria com Gil, nesse

⁴³⁴ Ao lermos as palavras de Borges, é evidente ainda a relação entre o que fala um dos maiores escritores de língua espanhola e as ideias postuladas pelo Círculo de Bakhtin, particularmente aquelas agrupadas sob o conceito *dialogismo*. Nas duas postulações, a obra ou o posicionamento de um autor sempre nasce como um ponto que se liga necessariamente aos outros que vieram antes deles.

⁴³⁵ Esse artigo de Borges também serviu de inspiração ao americano Harold Bloom, que em 1973 publicou sua *Angústia da influência*, cujo conteúdo será discutido no capítulo final da tese. Os dois autores, por não privilegiarem necessariamente a polêmica entre o “precursor” e o “sucessor” parecem caminhar em um mesmo sentido ao defender suas teses sobre essa relação.

⁴³⁶ Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo / que é fezes. Fezes / como qualquer, // gerando cogumelos / (raros, frágeis cogu- / melos) no úmido / calor de nossa boca. (...)

In: *Obra completa* (1994, p. 101).

⁴³⁷ Sobre a posição de Gonzagão na esfera verbomusical brasileira, consultar a obra de Dreyfus (1997).

disco da temporada londrina de Caetano. Ao gravar a *canção do exílio* nesse contexto, Veloso opera uma comparação entre o sofrimento dos nordestinos e o dos brasileiros longe da terra natal. Em Gonzaga, os retirantes; e em Caetano, os exilados da ditadura militar. Ainda em Londres, “Asa-branca”, junto a canções exclusivamente em inglês, é a única canção cantada em português, no *show* do Royal Festival Hall, do qual participaram Caetano e Gil. Vindo de Londres, Caetano declara que não gosta do primeiro disco gravado na Inglaterra, por ser “um disco contraído, que não se move, que não anda” e explica que seu sentimento se deve ao contexto de produção do álbum: uma época em que estava “triste, sem gosto, frio”. Mas chama a atenção que a única música da qual gosta é “Asa-branca”⁴³⁸. Nessa época, a audição de Gonzaga é revelada por Caetano em artigo do Jornal *O Pasquim*, no qual o baiano afirma continuar “ouvindo e aprendendo” o velho Lua (edição de 04 a 10 de junho de 1970, in: VELOSO, 1977, p. 67). Mais do que isso, Caetano observa na ocasião que Luiz Gonzaga foi o artista de seu tempo que mais soube explorar a riqueza dos novos meios, além de ter tido uma atitude vanguardista: “Ele inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone”. E por tudo isso, merece, para o baiano, assim como Roberto Carlos, a coroa de rei (Jornal *O Pasquim*, edição de 25 de junho a 01 de julho de 1970, in: *op. cit.*, p. 69). Em 1986 uma outra música de Humberto Teixeira é gravada por Caetano, “Kalu”, registrada em *Totalmente demais*. Anos antes, em 1978, no disco *Muito...*, a canção “Terra” homenageara Gonzaga no verso Mando um abraço prá ti, pequenina / Como se eu fosse o saudoso poeta / E fosses a Paraíba, que repete verso da canção de Luiz Gonzaga “Paraíba” e menciona seu autor.

Dois outros compositores que gravaram canção de Gonzaga foram Gilberto Gil e Belchior. Gil em 1986 compõe, baseado em música instrumental do próprio Gonzaga, uma letra para a canção “13 de dezembro”, lançada somente em 2002 no álbum *It's good to be alive* (anos 90). Dois anos antes, Belchior havia registrado a música “Forró no escuro”, no álbum *Cenas do próximo capítulo*, e em outros momentos fez referências intertextuais a canções de Gonzaga e dos parceiros Zé Dantas e Humberto Teixeira. “Fotografia 3x4”, por exemplo, faz referência à “Légua tirana”⁴³⁹ de Gonzaga e Teixeira. Nesse caso, a canção que, ao narrar o exílio de um nordestino que chega na cidade, aposta no argumento pelo *sacrifício* junto ao argumento de *comparação*, interpelando o auditório (Eu me lembro muito bem do

⁴³⁸ “Quem é o Caretano” de 1972, in: Veloso (1977, p. 118 e 119).

⁴³⁹ Oh, que estrada mais comprida / Oh, que légua tão tirana / Ai, se eu tivesse asa / Inda hoje eu via a Ana // Quando o sol tostou as fôia / E bebeu o riachão / Fui inté o Juazeiro / Pra fazer uma oração // Tô vortando estrupiado / Mas alegre o coração / Padim Cicho ouviu minha prece / Fez chovê no meu sertão // Vareí mais de vinte serra / De alpercata e pé no chão / Mesmo assim inda farta / Pra chegá no meu rincão // Trago um têço pra Das Dores / Pra Reimundo um violão / E pra ela, e pra ela / Trago eu e o coração.

dia que eu cheguei: / Jovem que desce no Norte pra cidade grande / Os pés cansados e feridos de andar légua tirana... (...) Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você, que me ouve agora), capta também o mesmo percurso de *nordestino migrante* vivido por Luiz Gonzaga (a pessoa e o artista), também experienciado por Belchior.

A canção “Notícia de terra civilizada”⁴⁴⁰, por exemplo, pela destacabilidade do título, já indica de modo marcado ao auditório a relação intertextual com verso de “Riacho do navio”⁴⁴¹ de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. “Brincando com a vida”⁴⁴² também usa trecho de Luiz Gonzaga, marcando o outro autor com aspas, travessão e com a mudança na entonação da música – Belchior para de cantar e fala o verso de Gonzaga, que diz: *Se continuar escrevendo bonito desse jeito, entro pra sua igreja. Deus te guie, zelação!*. Outra canção, “Meu cordial brasileiro”⁴⁴³, junta num só verso as clássicas canções “Asa-branca” e “Assum preto”⁴⁴⁴.

Em resumo, nesse movimento de comunicação entre artistas “novos” e “velhos”, Borges, segundo a reflexão de “Kafka e seus precursores”, focaliza o caráter indispensável do conceito⁴⁴⁵ de “precursor” na arte da crítica; porém ressalva que se deveria tentar “purificar” o conceito “de toda conotação de polêmica ou de rivalidade”, relação que se explicita no caso dos compositores brasileiros ao registrar as canções de Luiz Gonzaga. Dando outra complexidade à reflexão de Borges, o termo “precursor” nesta tese é visto em suas múltiplas facetas, pois o modo como o artista, na instituição de sua obra, relaciona-se com os seus precursores caminha no mínimo em três sentidos, quais sejam: a) ele pode criar seu precursor, tornando-o um *arquienunciador*; b) ele pode se aliar a outros artistas contemporâneos ou não, tornando-o um *adjuvante*; e, por último, c) ele pode entrar em embate com os artistas que o precederam ou com os contemporâneos, o que os tornam *antagonistas*. Nos dois primeiros casos, a relação entre um artista e outros dá-se de modo harmônico. E no último, a relação é de rivalidade. No entanto, atuam em todos eles os fenômenos da intertextualidade e/ou da interdiscursividade. A seguir, vejamos então como se articulam todos esses papéis.

⁴⁴⁰ Era uma vez um cara do interior... / Que vida boa, água fresca e tudo mais. / Rádio e notícia de terra civilizada / entram no ar, da passarada (...)

⁴⁴¹ Riacho do Navio, corre pro Pajeú / O Rio Pajeú vai despejar no São Francisco (...) Dormir ao som do chocalho / E acordar co’ a passarada / Sem rádio, sem notícia das terra civilizada / Sem rádio, sem notícia das terra civilizada

⁴⁴² (...) Se eu vejo correr uma estrela no céu / eu digo: – “Deus te guie, zelação! / Amanhã vou ser feliz” (...)

⁴⁴³ (...) Menina, asa branca, assum preto. Sertão não virou mar. (...)

⁴⁴⁴ No filme *O homem que engarrafava nuvens* de 2009, que documenta a trajetória de Humberto Teixeira (parceiro de Gonzagão), Belchior, Caetano Veloso e Gilberto Gil registram em depoimentos a relevância da obra dos inventores do baião em suas carreiras.

⁴⁴⁵ Na verdade, no texto original em espanhol, Borges usa o termo “palabra” (1996, p. 89), mantido na tradução em língua portuguesa do Brasil. Portanto, o termo “conceito” é de minha inteira responsabilidade.

3.1 Arquienunciadores

Como foi comentado acima, para falar dos predecessores dos dois artistas principais desta tese foi preciso analisar seus arquitextos. E o que se comprovou é que ambos os cancionistas instituem a posição de não só criar seus precursores como também de exibí-los aos seus auditórios. Portanto, pode-se dizer que existe uma forte ligação entre Caetano e Belchior no que concerne à escolha dos precursores. É de interesse deste subcapítulo analisar apenas algumas fontes legitimantes comuns tanto à obra de Caetano Veloso quanto à de Belchior. Mas é preciso deixar claro que minhas escolhas eliminam muitas outras. Por exemplo, se falasse conjuntamente dos arquienunciadores de Belchior e Chico Buarque, não poderia deixar de fora o poeta Carlos Drummond de Andrade, que exerce forte influência nas duas obras. Para destacar apenas um exemplo de influência em cada compositor, pode-se citar a canção “Flor da idade” de 1975 (Carlos que amava Dora / (...) / Carlos amava Dora / (...) / a filha que amava Carlos que amava Dora que amava toda a quadrilha), em que Chico retoma o poema “Quadrilha” de Drummond, além de mencionar textualmente como personagens da “história da canção” o próprio homem Carlos, a sua filha única Maria Julieta e a bailarina Dora Vivacqua (Luz del Fuego), musa do poeta neste texto. No caso de Belchior, o artista opera em dois movimentos com relação a Drummond: no interior das canções alude a outros textos drummondianos⁴⁴⁶ e no âmbito do discurso autoverbomusical sempre declara que desde os tempos de escola em Fortaleza tem uma profunda admiração pela produção literária modernista do mineiro (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*).

Além de todas essas referências textuais nas canções de Belchior à obra de Drummond, o compositor pintou mais de 50 retratos dele, nas técnicas mais variadas: lápis, lápis de cor, gauche, nanquim. Boa parte dos seus desenhos foi vista pessoalmente por Drummond, o qual, inclusive, chegou a enviar-lhe correspondência. (CARLOS, 2007a, p. 153)

Toda essa apreciação de Belchior por Drummond foi reconhecida pelos auditórios particulares do cancionista e do poeta por meio do lançamento do trabalho intitulado *As várias caras de Drummond*, em que o compositor musica⁴⁴⁷ 31 poemas e desenha 31 gravuras do itabirano, gesto suficiente para mostrar essa forte relação entre os dois artistas. Outro gesto interessante que aproxima Drummond e Belchior é a ligação com os Beatles, pois o poeta

⁴⁴⁶ As canções “Conheço o meu lugar” ((...) Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve! / não! eu não sou do lugar dos esquecidos! (...)), “Baihuno” ((...) Há Minas? Outros destinos? (...)) e “Arte final” ((...) E lá vem chegando os bárbaros, os arrivistas, os consumistas, os mercadores / Minas, homens não há mais? (...)) aludem ao mesmo trecho do poema “José” ((...) quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora? (...)).

⁴⁴⁷ Sobre a musicalização de textos da esfera poética, sugiro a leitura de minha dissertação.

traduziu seis letras de canções da banda inglesa: “Ob-la-di, ob-la-da”, “Piggies, why don’t we do it on the road”, “I will”, “Blackbird” e “Happiness is a warm gun”⁴⁴⁸, todas do *álbum branco*.

Com relação aos arquiênunciadores de Caetano Veloso e Belchior, minha análise deste capítulo excluirá ainda outras produções autorais, como por exemplo a do poeta João Cabral de Melo Neto (cuja relação já foi comentada na análise do investimento ético). Fernando Pessoa também se constitui uma fonte fundamental na produção dos dois artistas. No caso de Belchior, o poeta aparece desde seu primeiro trabalho. “Todo sujo de baton”⁴⁴⁹, por exemplo, cita título e trecho do poema “Entre o sono e sonho”⁴⁵⁰. No disco seguinte, “Fotografia 3x4”⁴⁵¹ traz trecho de “O rio da minha aldeia”⁴⁵², do heterônimo Alberto Caeiro, além de referir-se nominalmente ao seu autor. Do mesmo modo, “Conheço o meu lugar”⁴⁵³ refere-se a trecho famoso da *obra poética* pessoana⁴⁵⁴ e ao escritor. No álbum de 1980, a canção “Ypê”⁴⁵⁵ cita novamente “O rio da minha aldeia”. Já no último disco autoral de Belchior, a “Balada do amor perverso”⁴⁵⁶ faz referência ao trecho do célebre poema “Autopsicografia”⁴⁵⁷, que tematiza o fazer poético⁴⁵⁸.

Essa presença constante de Fernando Pessoa na carreira musical de Belchior pode ser observada tanto nas letras de suas canções quanto nas entrevistas que concede, pois Pessoa é frequentemente mencionado nas declarações do compositor acerca do seu processo criativo. Portanto, o cearense está sempre ou citando ou se referindo à obra do português, como já foi mostrado em depoimento descrito neste trabalho. A ligação entre o compositor e Pessoa ultrapassa os limites de sua própria obra autoral. Em 1986, Belchior participou da gravação do LP *Mensagem*, o qual reúne poemas do livro homônimo de Fernando Pessoa – o único publicado em vida – musicados por André Luiz Oliveira. Integram a coletânea, que tem arranjos de Francis Hime, diversos intérpretes da música brasileira, entre os quais Ney

⁴⁴⁸ As traduções foram publicadas na edição de março de 1969 da Revista *Realidade*.

⁴⁴⁹ (...) desses dez anos passados (presentes) / vividos entre o sonho e o som. (...)

⁴⁵⁰ Entre o sono e sonho, / Entre mim e o que em mim (...)

⁴⁵¹ (...) E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana (...) São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana: / Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei... (...)

⁴⁵² O Tejo é mais belo que o *rio que corre* pela minha aldeia, / Mas o Tejo não é mais belo que o *rio que corre* pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o *rio que corre* pela minha aldeia. (...)

⁴⁵³ (...) pois sou uma pessoa. / Esta é minha canoa: eu nela embarco.

EU SOU PESSOA!

(A palavra “PESSOA” hoje não soa bem – pouco me importa!) (...)

⁴⁵⁴ Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: “Navegar é preciso; viver não é preciso”. Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar com o que eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. (...)

⁴⁵⁵ Contemplo o rio que corre parado (...)

⁴⁵⁶ (...) Ah! Eu nasci perdedor. / Pra que mentir de fingidor / de dores tão reais? (...)

⁴⁵⁷ O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente (...)

⁴⁵⁸ Confrontar a análise de Carlos (2007a, p. 254 e 255).

Matogrosso, Elba e Zé Ramalho, Elizeth Cardoso, Moraes Moreira, Gal Costa, Gilberto Gil e Caetano Veloso. A gravação desse álbum é importante também, pois se constitui como um dos poucos trabalhos musicais que reuniram num mesmo projeto os compositores Belchior e Caetano Veloso na esfera verbomusical brasileira.

O fato de Caetano estar presente nessa obra também é um indício de sua filiação ao autor Fernando Pessoa, o qual se manifesta também em canções, como “Luz do sol”⁴⁵⁹ e “Ele me deu um beijo na boca”⁴⁶⁰, que retomam “O rio da minha aldeia”; a música “Os argonautas” cita o “Navegar é preciso; viver não é preciso”; e “Língua”⁴⁶¹ refere-se diretamente ao apreço do sujeito do enunciado pela obra do português e cita trecho do *Livro do desassossego*. Essa inscrição de Veloso na obra de Pessoa também foi ressaltada no texto “Objeto sim”, que apresenta o livro *O mundo não é chato*, no qual Eucanaã Ferraz enuncia Veloso como “o cantor-compositor-poeta atravessado por João Gilberto e Fernando Pessoa” (FERRAZ, in: VELOSO, 2005, p. 15).

Como minha análise objetiva investigar as relações polêmicas do discurso verbomusical brasileiro, privilegio a seguir os arqui-enunciadores do interior do próprio campo, mas enfatizo que a relação arqui-enunciativa forjada pelos cancionistas trabalhados na tese é fortemente fundada no campo da literatura brasileira e internacional, segundo analisei em minha dissertação de mestrado. É seguindo esse critério que abordarei a seguir exclusivamente a influência do compositor Bob Dylan e da banda inglesa Beatles como principais arqui-enunciadores da obra de Veloso e Belchior. Para falar da ligação entre os brasileiros e seus arqui-enunciadores, adoto de forma geral uma medida cronológica, levando em conta que a relação entre Caetano Veloso e os seus arqui-enunciadores na música inicia antes da de Belchior.

3.1.1 Bob Dylan

“A influência de Bob Dylan na música popular é incalculável”⁴⁶². De fato, a frase do biógrafo Brian Hinton sobre o compositor americano, quase contemporâneo dos Beatles – que abre seu livro no qual comenta a integralidade da discografia de Bob Dylan –, é plenamente verificável na esfera da comunidade discursiva verbomusical brasileira, pois Dylan é uma das

⁴⁵⁹ Gravada no LP *A arte maior de Caetano Veloso* de 1982:

(...) Reza, reza o rio / Córrego pro rio e o rio pro mar / Reza a correnteza (...)

⁴⁶⁰ (...) Eu sei que o mundo / É um fluxo sem leito e é só no oco do seu peito / Que corre um rio (...)

⁴⁶¹ (...) Gosto do Pessoa na pessoa / (...) / “Minha pátria é minha língua” (...)

⁴⁶² Confrontar orelha de Hinton (2006).

maiores referências na obra de muitos dos compositores que alcançaram repercussão nacional no Brasil (Zé Ramalho, Raul Seixas, dentre outros), o que reflete o mesmo fenômeno encontrado em várias outras partes do mundo. No caso de Caetano Veloso, apenas três anos separam os primeiros registros fonográficos dos dois compositores. E essa pequena diferença temporal fez com que o baiano, ao mesmo tempo em que compunha o público ouvinte de Dylan, também incorporasse muitas das informações produzidas pelo artista à sua produção inicial que se gestava. No *Verdade tropical*, Veloso relata as suas primeiras experiências com o músico, como lemos a seguir:

Bob Dylan não era um fenômeno comercial como os Beatles, mas, de certa forma era mais conhecido do que os Rolling Stones no Brasil quando essas novidades nos foram apresentadas. Os Stones podiam ter tido “Satisfaction” nas paradas, mas Dylan já tinha admiradores seletos havia muito mais tempo. Lembro mesmo de ouvir um lado inteiro de um LP seu com Toquinho (...) Toquinho queria minha opinião, pois lhe parecia demasiadamente enfadonho um disco – segundo lembro de ouvi-lo frisar – com todas as músicas cantadas e tocadas no mesmo tom. Achei curiosa a voz fanha e o jeito sujo de tocar violão e gaita. Não entendia nada das letras e terminei por me aborrecer também. Agora, o tropicalismo estabelecido, eu ouvia e reouvava maravilhado *Bringing it all back home*, que Peticov me recomendara. Até hoje, esse é o disco de Dylan que mais me emociona. Eu continuava a não entender quase nada das letras, mas a atmosfera a emissão vocal, o bem captado desleixo, o timbre geral de seu trabalho me enriqueciam com sugestões inqualificáveis. O que mais me ficava era a impressão de riqueza de textura, de sofisticação alcançada sem o esforço de elaboração dos Beatles. Lembro de muitas vezes ter entendido erradamente o texto das canções e, sabendo que ele não estava dizendo o que eu supunha ouvir, ter chegado a frases e ideias que me soavam maravilhosas, algumas das quais eu talvez tenha usado como sugestão para letras de minhas próprias canções. (VELOSO, 1997, p. 271 e 272)

Vejamos então como essa experiência de audição de Dylan repercutiu concretamente na obra de Caetano. Em 1975, no “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa”, Veloso usa a frase “bob dylan live”, junto aos nomes de outros artistas como Maria Bethânia, Elis Regina, Jorge Mautner e Gilberto Gil. Em *Bicho*, de dois anos depois, compõe “Tigresa”, que seria, segundo o compositor, sua primeira canção parecida com Bob Dylan. Em 1984, a música “Ele me deu um beijo na boca” traz o verso *Você é fã do donato e não nos interessa a tripe cristã / De Dilan Zimmerman*, que menciona, ao lado do sobrenome artístico do cantor (mas escrito com “i”), o verdadeiro sobrenome do artista, nascido Robert Allen Zimmerman⁴⁶³. Em 1991, um verso dylaniano pode ser encontrado na canção “Fora da ordem”: *E o cano da*

⁴⁶³ O sobrenome artístico de Dylan também aparece citado na obra de Gil, na canção “De Bob Dylan a Bob Marley – um samba provocação” do disco *O eterno deus Mu dança* (Warner), de 1989.

pistola que as crianças mordem / Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita / E muito mais intensa do que no cartão-postal. No ano seguinte, as *referências nominais* e *influências formais* dão lugar ao registro de uma canção de Bob Dylan por Caetano: é o caso de “Jokerman”, gravada no álbum *Circuladô vivo*. Esse gesto retórico só voltaria a se repetir em 2004, quando Caetano grava no *A foreign sound*, seu disco de homenagem pessoal à música americana, “It’s alright, ma (I’m only bleeding)” do LP de Bob Dylan *Bringing it all back home*, referido na declaração de Veloso acima.

Além de ter Bob Dylan como fonte legitimante de seu discurso, Caetano também compara sua própria trajetória individual (pessoal e artística) à de Bob Dylan. No final de 2012, Veloso, por ocasião do lançamento de seu disco mais recente, o *Abraço*, conta-nos:

Depois que eu saí da prisão, uma menina americana me contou em Salvador: “Mas isso aconteceu com Bob Dylan”. Porque eu fui contar a ela (...) porque eu fui preso, eu tentei explicar, contei tudo, aí contei que no entanto a esquerda reagia. Mas aí ela disse: “Isso daí é a história do Bob Dylan”. Como Bob Dylan! Eu não sabia! Aí eu vi que aquilo tinha acontecido com o Bob Dylan. Foi igual. Por causa das guitarras elétricas. Ela disse: “Por causa das guitarras elétricas. Ele botou uma banda de *rock* e a esquerda reagiu, o pessoal que gostava de *folk*”. (VELOSO em entrevista ao *site UOL entretenimento*, 2012)

E ao falar sobre o que tem de *popstar* e de intelectual, Caetano analisa:

Muita coisa. (...) Então, nessa geração apareceram, não só no Brasil, músicos populares que vinham da universidade, como Mick Jagger, eu, Chico Buarque, Gilberto Gil, até mesmo Bob Dylan que, embora não tenha vindo da universidade, era um homem que lia poetas, filósofos e escritores. (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 26)

Nos depoimentos de Caetano, testemunha-se plenamente que ao usar o percurso bio/gráfico de Dylan como argumento de *autoridade* através do argumento de *comparação*, o orador busca ser legitimado pelo posicionamento do compositor, estratégia retórica que já é reforçada pela referência ao autor e obra dentro de suas canções e pelo *gesto retórico de interpretação* das canções de Dylan. Assim, o movimento argumentativo de Caetano, ao trazer para o seu posicionamento a obra do músico consagrado, valida ao mesmo tempo o seu próprio posicionamento associando-o a essa consagração.

No que se concerne à sua ligação com Bob Dylan, chama a atenção o fato de que algumas vezes Caetano Veloso tenha se referido ao compositor ao lado de seu principal arqui-enunciador, o músico baiano João Gilberto. Em 1989, na canção “O estrangeiro”, por exemplo, encontra-se no final da letra o seguinte trecho: (“Some may like a soft Brazilian

singer / But I've given up all attempts at perfection")⁴⁶⁴, que se trata de uma citação de Bob Dylan referindo-se a João Gilberto, também mencionada por Caetano no encarte do CD *A foreign sound*. A canção “A bossa nova é foda”, do CD *Abraço* de 2012, também cita Bob Dylan, pela relação entre o cantor americano e a Bossa Nova, reportando-se a ele como “o bardo judeu romântico de Minnesota”. Mais recentemente, outro comentário de Dylan sobre os artistas bossa-novistas feito em sua autobiografia comprova que de fato o compositor americano esteve atento à produção brasileira da década de 1950, como lemos abaixo:

Artistas latinos também estavam quebrando as regras. Artistas como João Gilberto, Roberto Menescal e Carlos Lyra estavam libertando-se do samba infestado de percussão e criando uma nova forma de música brasileira com modulações melódicas. Eles a chamavam de bossa nova. (DYLAN, 2005, p. 79)

No texto “Caetano e seus precursores”, que faz uma apreciação crítica da canção “A bossa nova é foda”, o colunista Carlos Gomes, parafraseando o clássico texto de Borges, também analisa tanto a presença da obra de Dylan em Veloso, quanto a similaridade entre as duas produções. O autor afirma:

Bob Dylan empresta a Caetano a verborragia poética, a metáfora indecifrável, o enigma da canção, a poesia das letras, o intertexto e suas máscaras. Tanto Caetano quanto Dylan modelaram – com sua criatividade – uma tradição, sempre muito imposta na canção popular. Caetano precisou revirar a Bossa Nova do avesso com os álbuns tropicalistas, e Dylan incorporou o *folk* de Woody Guthrie, até também revirá-lo. Ambas atitudes agressivas em face de uma tradição que não deseja ser destruída, mas traduzida criticamente. É esse o papel que Caetano vem exercendo durante todo esse tempo. Pôr o passado criticamente em xeque. A Banda Cê põe em pauta todas as outras bandas que ele montou. *Abraço* (2012) impõe uma nova leitura de Cê (2006) e *Zii e zie* (2009). (GOMES, 2013)

Ao abordar Dylan e João Gilberto como precursores de Caetano, Gomes parece considerar uma relação harmônica entre os dois compositores na constituição da obra de Veloso. No nosso caso, o que está em questão é o procedimento retórico fundado por Caetano, no qual o orador posiciona seu arqui-enunciador Dylan como uma espécie de também discípulo de seu mais fundamental arqui-enunciador, João Gilberto. Assim, Caetano instaura uma comparação polêmica que dá pesos diferentes a dois dos modelos que ele incorpora. Nesse sentido, em vez de polemizar com um dos dois, o orador cria um jogo no qual são os dois arqui-enunciadores que polemizam entre si. De qualquer forma, ao posicionar Dylan

⁴⁶⁴ Tradução própria: (“Talvez algumas pessoas gostem da suavidade de um cantor brasileiro. Mas eu já desisti de fazer qualquer tentativa de alcançar a perfeição”).

como o *cancionista que não conseguiu alcançar a perfeição de João Gilberto*, Veloso dá ao seu contrerrâneo um estatuto quase religioso: o de autor cuja posição não pode de nenhum modo ser questionada.

No tocante a Belchior, segundo a imprensa o cearense “despontou, em 1974, com a versão brasileira de Bob Dylan” (Jornal *O Estado de S.Paulo*, de 03 de outubro de 1986). O artista é ainda nomeado como “o Bob Dylan do Nordeste” (*op. cit.*). O próprio Belchior aponta semelhanças entre a trajetória de Dylan e a sua, entre as quais o fato de fazer desenhos e a ligação com os poetas românticos ingleses, como Lord Byron: “É, no começo da carreira o pessoal me comparava com ele. Era uma honra estupenda! E acho que tem algo de verdade nisso sim, não só nessa vontade de fazer poemas para a música pop” (BELCHIOR em entrevista a MOURA, 2005), atesta o compositor. Na declaração dada por Belchior passados dez anos do início de sua carreira, ele já havia relatado essa comparação, conforme transcrevo: “Teve um crítico que me chamou de “Humphrey Bogart do subúrbio”, e outro que disse que eu era uma mistura de Waldick Soriano e Bob Dylan, o que até me agrada” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 10). Com efeito, pode-se dizer que o principal modelo utilizado pelo cancionista em sua obra é o do também cantor Bob Dylan, segundo veremos a seguir.

No que diz respeito à dimensão estrutural da canção, são investidas formas que se referem ao uso de harmonias simples, tocadas principalmente ao som do violão e com um andamento compassado, ao não uso do refrão e à extensão da letra, o que dá às canções o caráter discursivo semelhante ao investimento operado por Bob Dylan. Sobre essa última característica, Belchior declara que seu trabalho e a feitura de sua música e, sobretudo, das letras está associado a um “imenso artesanato”. E conta que o grande comprimento de seus textos deve-se à sua formação da música gregoriana, mas também do samba de breque do Brasil. Diz ainda que tudo isso provém do desejo de produzir “marcadamente uma música coloquial do ponto de vista sonoro, uma música mais falada”. Nesse ponto, o artista fala da relação entre as duas dimensões da canção – a letra e a música – segundo sua perspectiva:

E tudo isso com uma economia melódica que é evidente na música, por conta da precaridade dos meios que eu uso, ou seja, a minha melodia normalmente é um *superapoio* (“super” no sentido de “por cima”) para a informação letrística, cuja densidade eu creio que é o ponto focal da minha música. Não que eu valorize mais a letra do que a melodia. Mas eu acho que o ponto focal, o que o artista pretende com a sua música é chamar a atenção imediatamente praquilo. Porque eu acho que a música popular tem também essa função. A música pode ser, e no meu caso é, uma extensão da palavra, uma supervalorização da sonoridade da palavra. (BELCHIOR em entrevista a NETO, *op. cit.*)

E finaliza a reflexão dizendo que esse artesanato é que o leva a um texto longo. Mesmo sem citar o nome de Bob Dylan nessa entrevista, as longas canções de Belchior, quando o tempo médio de uma composição é de três minutos, são claramente influenciadas por todo o trabalho de Bob Dylan no gênero canção (na letra, na melodia e no canto), em termos internacionais.

Falando exclusivamente da semiose verbal, a referência à obra de Dylan aparece já nos primeiros discos de Belchior. Na balada leve e compassada à moda de Bob Dylan “Velha roupa colorida”⁴⁶⁵, o cearense cita título e trecho da canção “Like a rolling stone”⁴⁶⁶. (O conteúdo da canção de Dylan⁴⁶⁷, que sugere uma pessoa sem localização determinada e que não se fixa durante muito tempo em nenhum lugar, coincide curiosamente com a situação de Belchior de 2006 para cá⁴⁶⁸). Em 1978, a mesma canção de Dylan gravada por Caetano em 1992, “It’s alright, ma (I’m only bleeding)”⁴⁶⁹, tivera título e trecho referidos – de forma marcada no encarte pelo discurso direto e pela mudança na entonação da música (do canto *cantado* para o canto *falado*); no momento em que Belchior insere na canção o verso da

⁴⁶⁵ (...) E meteu o pé na estrada “like a Rolling Stone...” (...)

⁴⁶⁶ “Like a rolling stone”: (...) How does it feel, how does it feel? / To be on your own, without a home / Like a complete unknown, *like a rolling stone*? (...)

Tradução própria do título: “Como uma pedra que rola”

⁴⁶⁷ Tradução integral da letra: Era uma vez, você vestia-se tão bem / Dava esmola aos mendigos quando estavas na maior / Não foi? / As pessoas chamavam, dizendo “Cuidado boneca / Você está arriscando-se a cair” / Você achou que todos eles estavam brincando com você / Você costumava rir de todos os que andavam a vadiar / Agora você não fala tão alto / Agora você não parece tão orgulhosa / De ter que lutar pela sua próxima refeição / *Como se sente? / Como se sente? / Por estar sem um lar? / Como uma completa estranha? / Como uma pedra que rola?* / Você frequentou a melhor escola / Muito bem, Senhorita Solitária / Mas você sabe que você apenas estava lá a fazer de corpo presente / E ninguém jamais lhe ensinou / Como viver nas ruas / E agora você descobre (que) / Você vai ter que se acostumar com isso / Você dizia que jamais condescenderia / Com o vagabundo misterioso, mas agora você percebe / Que ele não tinha álibis / Enquanto você olha fixamente para o vácuo dos seus olhos / E pergunta, quer fazer negócio? / *Como se sente? / Como se sente? / Por estar por sua conta? / Sem nenhuma direção para casa / Como uma estranha? / Como uma pedra que rola?* / Você nunca se virou para ver as carrancas / Dos equilibristas e dos palhaços / Enquanto todos eles chegavam / E faziam truques para você / Você jamais entendeu que isso não é bom / Você não deveria deixar as outras pessoas / Divertir-se no seu lugar / Você antigamente cavalgava o cavalo cromado / Com o seu diplomata / Que carregava no ombro um gato siamês / Não é difícil quando você descobre que / Ele realmente não era tudo que aparentava ser / Depois que ele levou de você tudo o que podia roubar? / *Como se sente? / Como se sente? / Por estar por sua conta? / Sem nenhuma direção para casa / Como uma completa estranha? / Como uma pedra que rola?* / Princesa no campanário e todas as pessoas bonitas / Estão todas bebendo e pensando que estão por cima / Trocando presentes caros e coisas / Mas é melhor você surripiar o seu anel de brilhante / É melhor você penhorá-lo, / Você antigamente era tão divertida / Com o Napoleão de trapos e a linguagem que ele usava / Vá para ele agora, ele a chama, você não pode recusar / Quando você não tem nada, você não tem nada a perder / Você está invisível agora / Você não tem mais segredos a ocultar.

⁴⁶⁸ “*Rolling stone* significa *pedra que rola*; vem da expressão ‘uma pedra que rola não carrega limo’ (*a rolling stone carries no moss*). Uma vez que o limo somente se dá em local sedimentado, nessa frase a metáfora sugere uma pessoa que não tem paradeiro certo e que geralmente não fica muito tempo em lugar algum. Em português, costuma-se dizer que uma pessoa assim ‘não tem raiz’, substituindo a metáfora da pedra pela da planta” (CARLOS, 2007a, p. 121 e 122).

⁴⁶⁹ (...) *It’s alright, Ma, I’m only sighing.* (...) *And it’s alright, Ma, I can make it.* (...) *But it’s alright, Ma, if I can’t please him.* (...)

Tradução própria do título: “Está tudo bem, mãe (Eu estou apenas sangrando)”

música citada, ele para de cantar e fala o trecho – por Belchior na sua “Corpos terrestres”⁴⁷⁰. Em 1988, o *rock* “Lira dos vinte anos”⁴⁷¹ menciona o nome do compositor, quatro anos depois do gesto de Veloso e um ano antes do de Gil, como lemos a seguir: Os filhos de Bob Dylan, / Clientes da Coca-Cola; / Os que fugimos da escola, / Voltamos todos pra casa. / Um queria mandar brasa; / Outro ser pedra que rola... / Daí o Money entra em cena e arrasa / E adeus, caras bons de bola! (...). Em 1993, a “Vício elegante”⁴⁷² de Belchior cita a “Lay lady lay”⁴⁷³ de Bob Dylan, de 1969.

Em 1999, o título do primeiro álbum duplo de Belchior, *Auto-retrato*, lançado pela BMG do Brasil – cuja capa mostra o compositor de costas e de perfil, olhando para uma parede de autorretratos –, dialoga com o segundo disco duplo lançado por Dylan, *Self portrait*, de 1970. *Auto-retrato* foi lançado seis anos depois do último disco autoral de Belchior e é composto apenas de releituras de canções antigas (do mesmo modo do LP de Dylan que contém basicamente regravações de canções *folk* e *pop* já lançadas), com arranjos, dentre outros, dos músicos André Abujamra, Sérgio Zurawski, Ruriá Duprat e Rogério Duprat, um velho conhecido dos ex-tropicalistas. (Foi com o maestro Duprat – depois de esse ter trocado a música erudita pela popular – que Gilberto Gil compôs em 1969 a canção “Objeto semi-identificado”, parceria também com Rogério Duarte; mas a parceria mais importante do arranjador com os baianos Gil, Caetano, Gal, Toz Zé, além dos Mutantes, sem dúvida foi a realização do álbum *Tropicália ou panis et circencis* de 1968.).

O CD *Auto-retrato* contém 25 canções do repertório de sucessos de Belchior, entre as quais “Apenas um rapaz latino-americano”, “Fotografia 3x4”, “Todo sujo de baton”, “Mêdo de avião”, “Paralelas”, “Divina comédia humana”, “Coração selvagem”, “Alucinação”, “Na hora do almoço”, “Como nossos pais”, “Mucuripe”, “Galos, noites e quintais”, “A palo seco”, “Comentário a respeito de John” e “Velha roupa colorida”. O disco duplo se divide em dois CDs, sendo que o primeiro é intitulado *Pequeno perfil de um cidadão comum* e o segundo, *Pequeno mapa do tempo*. Belchior explica que “essa divisão é bastante lógica do ponto de vista da proposta do artista. As canções que estão enfileiradas sob o título *Pequeno perfil de um cidadão comum* procuram falar do universo mais íntimo do artista. E o *Pequeno mapa do tempo*, do universo mais exterior” (BELCHIOR em entrevista a NETO, *op. cit.*). Como vimos

⁴⁷⁰ (...) – It’s alright, Ma! (I’m only bleeding) (...)

⁴⁷¹ Confrontar o relato de Belchior sobre o surgimento da música “Lira dos vinte anos” em Carlos (2007a, p. 207).

⁴⁷² (...) Vou mandar-te um lay lady lay. (...)

⁴⁷³ Lay, lady, lay, lay across my big brass bed (...)

Tradução própria do título e trecho: “Deite mulher, deite”
Deite mulher, deite, deite-se na minha cama imensa (...)

no subcapítulo dedicado ao *ethos*, ao instituir a imagem do cidadão comum, Belchior funda a própria natureza do posicionamento que defende.

Nesse álbum há forte ligação entre o título, a capa, as canções e o gesto de fazer releituras “modernas” de canções já clássicas no cancioneiro brasileiro. Os autorretratos usados nas capas e encarte do LP de Belchior⁴⁷⁴ foram pintados por ele mesmo, além da feitura da caligrafia presente no encarte, gesto retórico semelhante ao de Dylan em seu *Self portrait*. Abaixo reproduzo as capas de cada um dos CDs de Belchior e a capa do disco de Bob Dylan:

Imagem 11 - Autorretratos feitos por Belchior usados na capa e contracapa do encarte do CD *Auto-retrato* (1999) e autorretrato feito por Bob Dylan usado na capa do LP *Self portrait* (1970)

Fonte: Reprodução do site de Belchior e do site de Bob Dylan

O álbum de Dylan de 1970 foi muito criticado pela mídia exatamente pela proposta de regravar suas músicas. Provando que crítica e público podem ter opiniões diferentes, o disco teve boa vendagem, ficando em quarto lugar nos Estados Unidos e primeiro no Reino Unido. Essas mesmas reações de crítica e de público aconteceram no Brasil com Belchior no que concerne ao *Auto-retrato* (1999), o disco de releitura de sua obra autoral. Falemos então sobre o *gesto retórico da repetição na música*. Muitas outras vezes, em sua vida de cancionista, Belchior sofreu esse tipo de crítica, por não gravar discos de carreira, especialmente entre os anos 1980-1982, 1982-1984, 1984-1987, 1987-1993, quando gravou seu último disco inteiramente autoral, e particularmente depois de 1993, quando gravou o disco de intérprete *Vício elegante* (1996). Uma dessas críticas se deu por ocasião do lançamento em 1993 do CD *Eldorado*, no qual Belchior interpreta, ao lado dos cantores-violonistas uruguaios Eduardo Larbanois e Mario Carrero e da intérprete Laura Canoura, versões de suas próprias músicas

⁴⁷⁴ Outros autorretratos de Belchior podem ser vistos em minha dissertação (CARLOS, 2007a, p. 85).

em espanhol. Na reportagem *Tudo outra vez*, de título crítico-irônico e que se refere à canção de 1979 “Tudo outra vez”, o jornalista Luciano Almeida Filho avalia duramente o trabalho, conforme lemos em seguida: “Belchior volta a gravar mais uma vez seus velhos sucessos. Ele pode viver se explicando, mas a cada novo disco fica difícil entender porque esta insistência em estar sempre gravando seus sucessos consagrados” (*Jornal Diário do Nordeste*, de 09 de janeiro de 1993).

Logo depois da matéria, é lançado o CD *Baihuno*, em resposta ao crítico e como brinde ao público. Nesse período em que não gravou discos autorais, Belchior, além da realização de *shows* pelo Brasil, América Latina e Europa, participou de discos coletivos e de álbuns de outros intérpretes, bem como realizou edições de álbuns especiais⁴⁷⁵. No entanto, a crítica negativa à obra de Belchior destaca principalmente uma suposta inércia do artista, o que seria sinalizado pela gravação de uma grande quantidade de coletâneas. De 1979 até 2005, saíram em média trinta álbuns nesse formato. Sobre a questão, Belchior declara que a edição de coletâneas é de responsabilidade das gravadoras e editoras de suas canções, e por isso o artista não teria controle sobre seus fonogramas. No entanto, como foi observado no trabalho de dissertação (CARLOS, 2007a, p. 239 e 240), além das coletâneas “normais” – que usam em outros discos fonogramas já conhecidos e pertencentes aos álbuns já lançados –, é comum o gesto retórico por parte de Belchior de ele próprio gravar um mesmo repertório de suas músicas de forma diferente da original e diferentes entre si a cada interpretação gravada. O próprio artista cria uma distinção para essas duas formas de lidar com suas canções já registradas, fazendo uma diferença entre “regravar” e “relançar”. Em entrevista ao *Jornal Diário do Nordeste*, ao falar de seu álbum *Auto-retrato*, composto de canções já conhecidas do auditório, Belchior afirma: “O *Auto-retrato* é um relançamento de minhas músicas. (...) Ao invés de simplesmente regravar as músicas, preferi fazer um relançamento mesmo, gravá-las como se fosse a primeira vez” (BELCHIOR em entrevista ao *Jornal Diário do Nordeste*, de 18 de agosto de 2000).

No caso de *Auto-retrato*, o disco teve alta vendagem, percorreu mais de 200 cidades brasileiras, em dois anos de uma turnê que chegou a ir a Alemanha, alcançando sucesso de público e também de crítica⁴⁷⁶, apesar das reações negativas. Tudo isso foi além da expectativa do artista Belchior, o qual declarou ter se surpreendido com a crítica, exatamente por se tratar de um trabalho de natureza “exaustivamente” experimental. A recepção positiva ao disco-coletânea de Belchior pode ser explicada consequentemente por essa nova estratégia discursiva de não “simplesmente” regravar as músicas, mas de relançá-las.

⁴⁷⁵ Ver “Discografia completa de Belchior” na seção *Extras* do CD-ROM que acompanha a tese.

⁴⁷⁶ Matéria “Belchior canta seu ‘Auto-retrato’”, da *Folha de S.Paulo*, em 23 de maio de 2002.

Soma-se ainda o fato de que em outros momentos, intérpretes outros também gravaram canções do cearense. De modo geral, com relação às regravações das canções de Belchior, essas segundas gravações, seja pelo autor, seja por intérpretes diferentes, podem ser organizadas da seguinte forma, considerando os discos nos quais foram registradas (CARLOS, 2007a, p. 239 e 240):

a) Discos que reúnem canções já conhecidas, vertidas ou traduzidas para uma nova língua, como o álbum *Eldorado* (Belchior em espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero) e *Belchior La vida es sueño* (canções traduzidas para o espanhol), que trazem as canções “No leve flores”, “Donde está mi corazón”, “Gallos, noches y quintales”, “A la hora del almuerzo”, entre outras, interpretadas por cantores estrangeiros;

b) Discos que reúnem canções já conhecidas, com novas versões e arranjos, todas interpretadas por Belchior, como o CD *Auto-retrato* (*Pequeno perfil de um cidadão comum e Pequeno mapa do tempo*) e *Belchior 25 anos de sonho, de sangue e de América do Sul*;

c) Discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas de modo acústico por Belchior, como os CDs *Um concerto a palo seco* e *Belchior Acústico*;

d) Discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas ao vivo por Belchior, durante shows, entre os quais os CDs *Acústico* (*Um concerto bárbaro*) e *Belchior ao vivo acústico* (*Um concerto bárbaro*)⁴⁷⁷;

e) Discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas por outros cantores, como o LP *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos* e o CD *Cancioneiro geral*;

f) Discos que reúnem canções já conhecidas, interpretadas por outros cantores, utilizando outros arranjos e gênero musical como o CD *Belchior Blues*.

Com relação a Caetano Veloso, que semelhantemente a Belchior e a outros artistas consagrados da música mundial, também possui uma diversidade de coletâneas no mercado como *A arte de Caetano Veloso* (1972), *A arte maior de Caetano Veloso* (1982) e *Personalidades - Caetano Veloso* (1987), só para citar três, além de discos com canções já gravadas e/ou relidas pelo próprio autor, como o álbum gravado em Nova York *Caetano Veloso*⁴⁷⁸ e o CD duplo *Noites do Norte ao vivo*⁴⁷⁹, de nenhum modo recai sobre ele a crítica

⁴⁷⁷ 1995a e 1995b, respectivamente.

⁴⁷⁸ No *site* de Caetano, as coletâneas figuram na mesma seção dos discos de carreira, não havendo uma distinção entre os trabalhos, como o álbum *Caetano Veloso*, da Casa Nonesuch, gravado em setembro de 1985 e lançado no ano seguinte.

negativa de estar fazendo coletâneas, pois o compositor, com raras exceções, nunca deixou de frequentar a grande mídia nacional. Assim, o fato de haver coletâneas de Caetano é visto como mais um trabalho do artista, diferentemente de Belchior, que por não frequentar a grande mídia, é considerado como artista não produtivo, visto que só gravaria coletâneas. Porém, os dois compositores acreditam ser importante revisitar seus repertórios e reiterar seus estilos musicais, como só o *gesto retórico de regravar uma música* anteriormente gravada possibilita.

A repetição também está presente na própria materialidade de novas canções, que se referem a canções anteriores, o que foi analisado em Carlos (2007a) quando se investigou o fenômeno da *autotextualidade*. Na dissertação (*op. cit.*, p. 235), observei que todos os versos da balada agalopada e de título revelador “Recitanda”⁴⁸⁰, gravada em 1988 no LP *Elogio da loucura* e regravada em 1990 na Coletânea *Trilhas sonoras*, são retirados de outras canções de Belchior registradas no período de 1976 a 1982, o que a torna uma canção emblemática do procedimento autotextual investido por ele⁴⁸¹. Na letra, o verso (Meu lance de dez no acaso do sucesso!), que repete o verso da canção “Bela” de *Paraíso*, é particularmente importante na medida em que faz um registro do sucesso vivido pelo compositor em 1982⁴⁸², que havia dois anos tinha retornado à gravadora Polygram/Philips (e portanto retomado o sucesso), fundamental no sucesso de sua carreira, em 1976. A canção repete justamente os versos de “Coração selvagem” que polemizam com a canção “Baby” de Caetano Veloso, assim como volta a polemizar com a canção de Roberto e Erasmo “O show já terminou”, já referida em “Meu cordial brasileiro” de 1979. Finalmente retoma “É proibido proibir” de Caetano Veloso e ao final sentencia: “Viver é melhor que sonhar!”⁴⁸³. Aqui se efetua o terceiro tipo de polêmica observado por Krieg-Planque (2010, p. 107), que se refere ao fato de o enunciador querer substituir uma palavra nomeada equivocadamente por outra. Enquanto o

⁴⁷⁹ Segundo Veloso, a “característica central desse disco é a exaustividade do registro: mais de duas horas num CD duplo, retomando as canções gravadas em estúdio, com novas versões de velhos temas próprios” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 27), formato que o faz ser bastante semelhante ao *Auto-retrato* de Belchior.

⁴⁸⁰ Graças a Deus, eu perco sempre o Juízo / (Meu lance de dez no acaso do sucesso!) / Meu paraíso é a palavra paraíso (é lá!) / Mensagem de amor à votação no Congresso / Vem viver comigo! / Vem correr perigo! / Vem, meu bem, meu bem / Que outros cantores chamam: Baby! // Vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação / E sinto tudo na ferida viva do meu coração. / Olhe! O show já começou, é bom não se atrasar! / Viver é melhor que sonhar! / E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza? / Sem deixar o meu cigarro se apagar pela tristeza / É proibida a entrada, mas eu quero falar! / “Viver é melhor que sonhar!” / “Viver é melhor que sonhar!”

⁴⁸¹ O título de “Recitanda” também é metadiscursivo, pois se refere à própria interpretação da música, de forma recitada (lida em voz alta e clara, pronunciada, declamada), como um poema cantado.

⁴⁸² Nas duas enunciações, a frase de Belchior estaria se referindo a seus dez anos de carreira artística. Em “Bela”, gravado no álbum *Paraíso* (1982), a efeméride é contada a partir da sua ida para o Sudeste (1972), ano em que Belchior começou a se dedicar profissionalmente à música. Em “Recitanda” (1988), a data é computada a partir do lançamento de *Alucinação* (1976), o primeiro disco de Belchior de sucesso.

⁴⁸³ Nesse ponto de associação entre a proibição e o ato de sonhar, pode-se trazer para o diálogo o poema de Drummond “Sentimental” usado como argumento de *autoridade*, que diz: “(...) Eu estava sonhando... / E há em todas as consciências um cartaz amarelo: / ‘Neste país é proibido sonhar’”.

orador defende a palavra “viver”, ele refuta e desqualifica a palavra “sonhar”, atribuída segundo o discurso-agente de Belchior à posição defendida por outros cancionistas, dentre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, como venho comentado ao longo da análise.

O gesto retórico da repetição na obra de Belchior também está associado ao repertório escolhido na realização de *shows*. De 1999 a 2006, em todos os *shows* aos quais assisti, Belchior sempre cantava as mesmas canções, entre elas as mais emblemáticas de sua carreira: “Apenas um rapaz latino-americano”, “A palo seco”, “Velha roupa colorida”, “Mêdo de avião” e “Como nossos pais”, o que possibilita entender a declaração dada por Belchior de que “cada show é um momento único”, a mesma concepção que defende seu arquiênunciador, Bob Dylan, que, na definição de Brian Hinton, a cada *show* reinterpreta seu próprio cânone (2009, p. 11)⁴⁸⁴. Falando em termos de “prática musical”,

no que diz respeito ao modo como lida com sua própria obra e com o discurso musical em geral, Belchior revela uma consciência rara com relação ao papel exercido por ele enquanto cancionista no interior de sua prática discursiva. O compositor mostra que compreende o processo de funcionamento de suas canções, bem como sua inscrição em contextos diferentes. (CARLOS, 2007a, p. 258)

Nesse sentido, segundo Belchior, o gesto de cantar constantemente as mesmas canções (seja nos *shows*, seja nos discos) é o que explica por exemplo o fato da forte penetração de suas músicas no público jovem, sempre presente nas apresentações públicas do artista. O que chama a atenção é que já em 1977 e 1978, o compositor avalia o aspecto da repetição na sua obra, como lemos nas duas declarações a seguir:

Eu me repito na medida em que a grande arte se repete, em me repito na medida em que os pintores pintam sempre os mesmos quadros, na medida em que os poetas escrevem as mesmas poesias, então eu me repito na medida em que o humano se repete e eu não tenho nenhum problema com repetição principalmente quando as pessoas estão surdas e não estão ouvindo o que você está dizendo então nessas horas é sempre bom repetir. (BELCHIOR em entrevista a WOLFENSON, *op. cit.*)

A originalidade é a repetição contínua de si mesmo. (BELCHIOR em entrevista à ECHEVERRIA, 1978)

Vistas todas essas formas da manifestação da repetição no discurso verbomusical, coloca-se uma pergunta: Qual o sentido de se autogravar, de citar os próprios textos, de cantar sempre as mesmas músicas? Como resposta, pode-se dizer que o fato de regravar e de cantar

⁴⁸⁴ Em concerto realizado por Bob Dylan em Paris, no dia 17 de outubro de 2011, pude constatar a reinterpretação de Dylan das suas clássicas composições como “Like a rolling stone” e “Blowin’ in the wind”.

diversas vezes, de modo diferente, as mesmas canções, bem como a prática da autotextualidade, contribui para o *estatuto de estabilidade* pretendido pelos discursos artísticos, promovido pela necessidade da arte, que envolve sempre uma autolegitimação. Considerando que uma nova encenação constitui uma nova obra, a repetição de fato constitui-se um gesto de mobilidade artística e, de nenhum modo, de falta de criatividade.

A relação entre Belchior e o poeta Arthur Rimbaud parece também ter sido influenciada pela ligação entre Bob Dylan e o autor francês. Rimbaud, pioneiro da poesia moderna, autor maldito que cunhou o célebre verso “Je est un autre”⁴⁸⁵, é o grande ídolo de Bob Dylan. E a influência de Rimbaud em Dylan reverberou na obra de Belchior, como pode ser vista na canção “Os profissionais”, que cita o escritor Arthur Rimbaud e seus poemas “Âge d’or”, “Jeunesse” e “Chanson de la plus haute tour”⁴⁸⁶; e em “Tudo outra vez”, que repete o verso *Sentado à beira do caminho* do poema “Ma bohème (fantasie)” de Rimbaud. Além da citação textual ao ídolo de Dylan em sua canção, Belchior não por acaso, no momento da *dispositio*, investe no gênero *folk* para compor a música “Os profissionais”. Assim, a relação com Bob Dylan se dá duplamente pelo gênero musical e pela menção ao arquienciador dylaniano. Na canção de Belchior, a estratégia retórica de colocar em uma mesma enunciação dois arquienciadores gera um efeito contrário daquele ocorrido na canção de Veloso que cita Dylan e João Gilberto. Aqui se dá um movimento mútuo no qual usar Rimbaud valoriza o posicionamento de Dylan, que ao mesmo tempo valoriza o de Rimbaud, gerando assim a legitimação do posicionamento de Belchior.

No que refere à “imitação” de um gênero propriamente musical ou à dimensão melódica das canções, Belchior tem fortes referências do gênero *country* e de Bob Dylan, um dos mais importantes representantes dessa forma musical no mundo. Assim, são as músicas “Não leve flores”, “Conheço o meu lugar”, “Ypê”, “Até mais ver”, “Antes do fim” e “Onde jaz meu coração”. “Antes do fim” exemplifica bem o modo como Belchior opera as influências de Bob Dylan. Nela, o uso de violas e da gaita cria toda uma referência captativa ao estilo difundido pelo autor de “Blowin’ in the wind”, “Shooting star” e “Desolation row”. Aqui, sua maneira de dedilhar o violão, agressiva e vigorosa, condiz com o conteúdo mesmo expresso na canção. Já em “Onde jaz meu coração”⁴⁸⁷, a referência captativa ao gênero musical é reforçada pela intertextualidade com a música “Mr. tambourine man”⁴⁸⁸ de Bob Dylan. Um dos exemplos mais marcantes da presença do som de Dylan num disco inteiro de

⁴⁸⁵ Em português, como em francês, a tradução aparentemente paradoxal seria: “Eu é um outro”. A fórmula foi escrita numa carta a Paul Demery em 15 de maio de 1871.

⁴⁸⁶ Ver análise da intertextualidade entre Rimbaud e Belchior em Carlos (2007a, p. 131 e 132).

⁴⁸⁷ Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim! (...)

⁴⁸⁸ Hey! Mr. Tambourine Man, play a song for me, (...)

Belchior deu-se em 1992, no lançamento do CD-coletânea, pela Movie Play, *Divina comédia humana*, no qual as músicas que se apresentam ao público trazem uma sonoridade bastante diferente das gravações originais (com guitarra, baixo, bateria, teclado etc.). A singularidade do disco se deve ao trabalho dos instrumentistas Luiz Bueno e Fernando Melo (Duofel), que fazem uma releitura das canções baseadas em um tratamento acústico, com inclinações de *blues*, toques *countries* e elementos jazzísticos, onde a topografia de New Orleans e a presença do estilo Bob Dylan destacam-se⁴⁸⁹.

Além da adesão ao gênero *country*, a influência de Bob Dylan em Belchior deu-se fortemente pelo *investimento vocal* arranhado e gutural do artista cearense, ponto negativo observado por muitos críticos no início de sua carreira, como comentei acima. Tal qual Dylan, Belchior incorpora um jeito peculiar de interpretar⁴⁹⁰, que chama a atenção pelo seu canto nasalado e fanhoso, condizente com o próprio posicionamento paratópico estabelecido pelo cancionista na esfera verbomusical brasileira. Se pensarmos no nível temático das canções, constata-se que Belchior também procurou incorporar ao longo de toda sua produção as narrativas libertárias, confessionais e alucinatórias de Dylan.

Do mesmo modo que Caetano Veloso, Belchior também se relaciona com Bob Dylan de duas formas: *incorporando sua produção como fonte legitimante de seu posicionamento e comparando o percurso do americano na música ao seu*. Em entrevista ao *Jornal Diário do Nordeste* na segunda metade da década de 2000, ao falar dos trabalhos mais recentes de Dylan, Belchior avalia:

Eu não acho que sejam piores. Acontece que algumas músicas do Dylan viraram hinos, do ponto de vista popular, como “Blowin’ in the wind”, que pode se incorporar ao cancionário de hinos americanos. (...) Mas gosto muito dos discos mais recentes, como o “Time out of mind” e o “Love and theft”, acho que são momentos preciosos. Acontece é que agora as músicas de Dylan são absolutamente marginais, fora de foco. E agora representam, na sua estupenda grandeza, a impossibilidade de uma sociedade como essa absorver, readquirir aquele caráter revolucionário do começo. Esse momento é de obscurantismo mesmo, as pessoas não entendem. Não vamos nem falar do Brasil, que aí a pasmaceira é geral. Mas internacionalmente, como é que você vai prestar atenção a Bob Dylan, se a Madonna tá ali? Agora, isso pra mim só aumenta o caráter revolucionário do que ele tá fazendo agora. Se a gente comparar os três últimos discos dele com as coisas antigas, vai ver que os novos têm o mesmo sabor, humor, acidez. E talvez uma versatilidade musical maior. Ele continua fazendo música para os dylanmaníacos, não pro grande público. Não foi Dylan quem mudou, foi o público que piorou. *Eu também me sinto assim a todo momento, em relação à minha obra e à dos*

⁴⁸⁹ Ver matéria “Sonoridade intimista em coletânea de Belchior”, do *Jornal Tribuna do Ceará*, de 08 de setembro de 1992.

⁴⁹⁰ Na dissertação (CARLOS, 2007a), a referência captativa ao estilo de Bob Dylan foi classificada como pastiche.

companheiros. (BELCHIOR em entrevista a MOURA, op. cit., com destaques de minha responsabilidade)

Para ilustrar a força da influência de Dylan na constituição do posicionamento individual de Belchior (em termos verbais, melódicos, de interpretação e temáticos), o melhor exemplo sem nenhuma dúvida é o da canção-identidade “Onde jaz meu coração” –

Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim! / Aqui, Nordeste! – um país de esquecidos, / Humilhados, ofendidos / e sem direito ao porvir. / Aqui, Nordeste! – Sul América do sono... / no Reino do abandono / não há lugar pra onde ir. // De Nashville pro sertão (se engane não!) / tem muito chão! tem, meu irmão, muito Baião. / E, em New Orleans, Bandos de negros afins / Tocam em Bandas, Banjos, Bandolins... / Onde jaz meu coração? // Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! / Cante um cantar, forme um repente pra mim! / Aqui, Nordeste! – um país de esquecidos, / Humilhados, ofendidos / e sem direito ao porvir. / Aqui, Nordeste! – Sul América do sono... / no Reino do abandono / não há lugar pra onde ir. // Em mim, desse Canto daqui – Lugar comum – / Como no assum, azul de preto, / o canto é que faz cantar. / Cresce e aparece em minha vida e EU me renovo / no canto – o pio do povo. Pio. É preciso piar. // Ah! Minha voz – rara taquara rachada – / vem, soul-blues, do pó da estrada e Canta o que a vida convém! / Vem, direitinha, da garganta desbocada / mastigando...in-nham....in-nham. / Cheinha de nhém, nhém, nhém.

– cuja cenografia aponta a todo momento, na letra, na música e no canto, para o *ethos* de Bob Dylan, *hiperenunciador* incorporado por Belchior (as duas vozes que sustentam o texto). Nessa canção, todos os elementos *cenográficos* e *éticos* de construção da imagem do personagem, ou seja, a referência ao “Nordeste”, ao “sertão”, ao “baião”, à voz de “taquara rachada e cheinha de nhém, nhém, nhém”, vão se fundindo com a do próprio artista, marcando e instituindo seu posicionamento individual na música brasileira. Essa fusão de *ethé* entre Bob Dylan e Belchior é também manifestada na declaração do cearense de que Dylan “era apenas um rapaz americano vindo do interior” (*op. cit.*), na qual Belchior qualifica seu arqui-enunciador com o mesmo *ethos* instituído por ele no campo musical, formatando “borgeanamente” a imagem de seu precursor. Essa fusão entre as duas identidades é explicitada em seu maior grau no depoimento de Belchior no qual afirma: “Eu gostaria de ser Bob Dylan” (*op. cit.*). O próprio compositor contextualiza essa afirmação:

Quando o pessoal tava com mania de mudar nome, coisa de astrologia, numerologia, que eu nunca fui ligado nisso, teve uma senhora num *show* meu que me disse que eu devia mudar meu nome pra fazer mais sucesso. Eu perguntei se podia escolher e disse que só queria mudar se fosse pra Bob Dylan. Não ia mudar uma letra só não. Pra fazer sucesso, seria logo Bob Dylan. É verdade! (*op. cit.*)

Passemos agora à análise da presença arquitetural dos Beatles na comunidade verbomusical brasileira.

3.1.2 Beatles

Nove entre dez artistas da música nacional e internacional declaram-se influenciados pela banda de Liverpool. No Brasil, os mais importantes compositores da fase de modernização da música brasileira, sejam os ligados ao *rock*, sejam os ligados à MPB, repercutiram de uma forma ou de outra em suas obras individuais a produção dos Beatles. Raul Seixas, por exemplo, sem deixar de enfatizar sua atitude individual criadora, afirmava:

Eu completei com os Beatles a canalização das minhas ideias dentro da música. Utilizando todo o meu *background* musical e soltando, aprendendo, jogando minhas ideias. Influenciado por eles eu comecei a compor, mas no início as músicas eram um tanto esquisitas (...). Até que um dia resolvi abordar uma experiência própria, como os Beatles faziam. (In: BAHIANA, 1980, p. 91)⁴⁹¹

No caso da música brasileira de inspiração bossa-novista, Calado (2008, p. 152 e 138) comenta as assumidas influências que os roqueiros britânicos exerceram nos baianos. E relata que Caetano ficou bastante interessado pelo disco *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* dos Beatles, do mesmo ano do surgimento do Tropicalismo, chegando a traduzir e a comentar com os outros músicos uma a uma as canções do álbum. O pesquisador chega inclusive a comparar as cenas de tietagem a Caetano no auge do Tropicalismo com as ocorridas com os Beatles pelo mundo afora (*op. cit.*, p. 152). Em seu livro de memórias, o próprio Veloso conta: “Muitos me perguntam em que medida a música inglesa me influenciou nesses anos londrinos. O fato é que a mais funda influência do *pop* inglês se dera antes de eu sonhar em ir a Londres: os Beatles no pré-tropicalismo” (VELOSO, 1997, p. 438 e 439). Nessa fase, a ideologia do canibalismo cultural reapropriada pelos tropicalistas “como uma luva”, fazia com que os artistas “comessem” com vontade semelhante tanto Bob Dylan quanto os Beatles (VELOSO, 1997, p. 247). E da mesma forma que aconteceu com a produção de Dylan, a escuta da obra dos Beatles teve consequências imediatas no cancionário dos baianos. No entanto, Veloso relata dois momentos diferentes de diálogo. No primeiro, nos anos 60, pode-se dizer que Caetano e Gil foram influenciados pelo próprio posicionamento ideológico da

⁴⁹¹ Publicado originalmente no *Informativo Phonogram* de 20 de março de 1975.

banda; já nos anos 70, começaram a parodiar propositadamente as canções da dupla Lennon/McCartney, de acordo com o que transcrevo a seguir:

(Nos anos 70, tanto eu quanto Gil viemos a compor pelo menos uma canção cada um com as características óbvias do estilo de composição de Lennon & McCartney. Essas músicas se identificam – não sem uma gota de ironia de nossa parte – com os pastiches de Beatles que proliferaram mundo afora na forma de temas de abertura de programas de TV. “O sítio do pica-pau amarelo” de Gil, com efeito, foi composta para a série televisiva do mesmo nome, um programa para crianças baseado na obra de Monteiro Lobato (...). A minha “O leãozinho” é uma canção de ternura por um rapaz bonito do signo de Leão que toca contrabaixo em bandas de *rock’n’roll* desde menino – e que era menino quando os Beatles estavam no auge. Mas essas canções são brincadeiras leves sobre o que já tinha se tornado lugar-comum, muito diferente do caso das composições de 66, 67, quando ouvíamos nos Beatles algo representativo do que nós próprios ambicionávamos fazer. (VELOSO, 1997, p. 170)

Essa aproximação com os Beatles, cuja audiência por Caetano começou desde o início da banda, manteve-se por toda a década de 70. Na ocasião, Caetano declara não apenas a influência dos ingleses em suas canções, mas a vontade de também interpretar as canções dos Beatles, consoante lemos: “Acho mesmo que o som deles abriu todo um espaço. É uma coisa linda. Eu me sinto atraído a um ponto de querer cantar as coisas dos Beatles. Nem para dar uma interpretação nova, mas só para cantar” (VELOSO, 1977, p. 181). Vejamos então como se deram esses dois tipos de relação entre Veloso e os Beatles, qual seja, a que envolve a *incorporação do estilo Beatles de compor na obra (cancional e intelectual) de Caetano* e a que abrange o próprio *registro por Caetano das canções dos Beatles*.

O título da canção de Lennon “Happiness is a warm gun” e, mais especificamente, sua tradução em português foi utilizado por Caetano um ano depois de seu lançamento no *álbum branco*, em texto dO *Pasquim* (edição de 18 a 20 de setembro de 1969), publicado durante o exílio, no qual ele inicia com: “A felicidade é uma arma quente. Veja como as coisas traduzidas são” (VELOSO, 1977, p. 41). Na mesma época, outra canção que também tocou profundamente Caetano Veloso foi “Here comes the sun”. Em dezembro de 1969, após três meses do lançamento do *Abbey road*, Caetano testemunha aos leitores dO *Pasquim* (edição de 06 a 12 de novembro): “Estou gostando muito do LP novo dos Beatles. (...) Agora que eu tenho ouvido muito, estou gostando cada vez mais. ‘Here comes the sun’ é maravilhoso. E o resto também. Além disso eles estão cantando em conjunto melhor do que nunca” (VELOSO, 1977, p. 49).

Apesar do significativo interesse pela banda nos tempos que passou em Londres, Caetano só começa a registrar canções dos ingleses três anos depois da chegada ao Brasil,

quando em 1975 grava pela primeira vez músicas da dupla Lennon e McCartney. Foi assim que nos discos *Joia* registrou a canção “Help” e em *Qualquer coisa* interpretou “Eleanor Rigby”, “For no one” e “Lady Madonna”. Essa “demora” é evidentemente explicada pelo fato de que, no retorno, Veloso só havia gravado um único disco autoral, o *Araçá azul*, que investiu em um trabalho completamente experimental. No ano seguinte, no LP *Doces bárbaros*, gravado por Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil, quem fez homenagem à banda inglesa foi Gil (maior parceiro de Caetano), com a canção de sua autoria “Chuck Berry fields forever” que, como vimos, é uma espécie de paródia ao título de “Strawberry fields forever” (1967) de John Lennon. Em 1978, no disco *Muito...* Caetano grava “Love, love, love”, que repete no título e na letra verso da canção dos Beatles “All you need is love”⁴⁹², uma das mais conhecidas e representativas da carreira da banda e que virou o lema do movimento Flower Power dos anos 60 e 70. Mais recentemente, no LP *Caetano Veloso*, de 1986, o baiano cantou novamente “Eleanor Rigby”. Já em 2001, Caetano grava sua “Sugar cane fields forever”, que dialoga também com a “Strawberry fields forever”.

Gilberto Gil, um confesso apaixonado pela obra dos Beatles, também levou essa influência para suas canções. Em 1978, gravou no *Refeitança* em dueto com Rita Lee “De leve”⁴⁹³, uma versão sua para “Get back”⁴⁹⁴ de Lennon e McCartney. Três anos depois, em 1981, Gil faz uma versão para “Sergeant Pepper’s lonely hearts club band”⁴⁹⁵ de John Lennon

⁴⁹² Love, love, love, love, love, love, love, love. (...) All you need is love, all you need is love, / All you need is love, love, love is all you need. / Love, love, love, love, love, love, love, love. (...)

⁴⁹³ Regravada por Lulu Santos em seu LP de estreia *Tempos modernos*, de 1982:

Jo Jo era um cara que pensava que era / Mas sabia que era não / Saiu de Pelotas, foi atrás da hera / Trepadeira de verão // De leve / De leve / De leve, que é na contramão / De leve / De leve / De leve, que é na contramão // Sweet Loretta Martinica da cuíca / Muito garotão curtiu / Joram que viram Loretta de cueca / Dizem minas lá no Rio // De leve / De leve / De leve, que é na contramão / De leve / De leve / De leve, que é na contramão

⁴⁹⁴ Jo-Jo was a man who thought he was a loner, / But he knew it couldn’t last. / Jo-Jo left his home in Tucson, Arizona, / For some California grass. // Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Jo-Jo. / Go home. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Jo. / Sweet Loretta more than thought she was a woman, / But she was another man. / All the girls around her say she’s got it comin’, / But she gets it while she can. // Oh, get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Get back, Loretta. / Go home // Oh, get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. // Ooh. / Get back, Loretta. / You’re mommy’s waiting for you / Wearing her high-heeled shoes / And a low-neck sweater. / Get back home, Loretta. // Get back. / Get back. / Get back to where you once belonged. / Oh, get back. / Get back. / Get back. / Oh yeah. / Jo-Jo

⁴⁹⁵ It was twenty years ago today / Sergeant Pepper taught the band to play, / They’ve been going in and out of style, / But they’re guaranteed to raise a smile, / So may I introduce to you, / The act you’ve known for all these years, / Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band. // We’re Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band, / We hope you will enjoy the show, / Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band, / Sit back and let the evening go. / Sergeant Pepper’s Lonely / Sergeant Pepper’s Lonely / Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band // It’s wonderful to be here, / It’s certainly a thrill / You’re such a lovely audience, / We’d like to take you home with us, we’d love to take you home. // I don’t really want to stop the show, / But I thought you might like to know, / That the singer’s going to sing a song / And he wants you all to sing along, / So let me introduce to you / The one and only Billy Shears / And Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band.

e Paul McCartney, gravada em junho de 1967, que se transformou em português na “Sargento Pimenta e a banda solidão”⁴⁹⁶, gravada pelo grupo A Cor do Som no disco *Magia tropical*.

Bem antes dessas duas versões, ainda no exílio Gil compôs em 1971 a canção “O sonho acabou”⁴⁹⁷, claramente inspirada no verso de Lennon *the dream is over* da canção “God”⁴⁹⁸. Sobre a música, o próprio compositor afirma que sua canção era discipular, pois ele era completamente louco por Lennon⁴⁹⁹ (GIL, 2003, p. 145). Como o baiano, Belchior também é um dos compositores que refletiram sobre o fim do sonho. Em “Até à manhã” e “Os profissionais”, de 1978 e 1988, respectivamente, o enunciador constata a frustração do sonho nos versos *o sono acabou* e *I have a dream... My dream is over!*, aludindo e referindo-se ao mesmo trecho da canção “God” usado por Gil.

Já no início da carreira, Belchior apresenta seu disco *Alucinação* como “o primeiro momento de autocrítica de tudo isso”. Segundo o artista, “foi o primeiro momento de observação do sonho e foi uma primeira chamada ao despertar, à lucidez completa, ao desespero” (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*). Para Belchior, ele realizou “a crítica mais acre, e ao mesmo tempo, mais realista do sonho brasileiro”⁵⁰⁰. Ao dar essas declarações, Belchior polemiza claramente com o Gilberto Gil de “O sonho acabou”, pois desconsidera que o baiano foi na verdade o primeiro a enunciar em canção aquela constatação – um argumento *ad hominem*, pois silencia a obra de Gil. Todo o disco *Alucinação* para Belchior equivale à frase “O sonho acabou”. E a proposta utópica do álbum, por outro lado é, de acordo com ele: “temos que inventar um novo sonho. Aquele sonho acabou. Qual será o próximo sonho” (*op. cit.*).

Ao ouvir Belchior falar sobre a questão do sonho, o jornalista Ricardo Guilherme provoca-o perguntando se esse sonho finalizado seria o sonho alimentado e disseminado pelo movimento baiano. Mas o artista cearense resiste, aparentemente negando o contradiscurso. Assim, declara:

⁴⁹⁶ Há vinte anos o sargento fez / Sua banda pra tocar pra nós / Hoje já tanto tempo depois / Sempre o mesmo pique e solidez / Agora, aqui, mais uma vez / Apresentamos pra vocês / Sargento Pimenta e a Banda Solidão // Sargento Pimenta e a Solidão / Que todos curtam pra valer / Sargento Pimenta e a Solidão / Até o dia amanhecer / Sargento Pimenta, Sargento Pimenta / Sargento Pimenta e a Banda Solidão // Que maravilha estar aqui / É grande a emoção / Plateia tão bonita assim / Eu até mesmo levaria pra casa, no fim // Mais uma coisa só para avisar / Antes da nossa banda atacar / É que já na primeira canção / Todos devem cantar o refrão / Sem mais cascatas, com vocês / O que arrebatou a multidão: / Sargento Pimenta e a banda Solidão

⁴⁹⁷ *O sonho acabou* / Quem não dormiu no / sleeping-bag nem sequer sonhou (...)

Gil interpreta essa canção somente em 1974 no LP *Temporada de verão ao vivo na Bahia*.

⁴⁹⁸ (...) Just believe in me / (Thast's reality) / *The dream is over* / What can i say / *The dream is over*, / Yesterday (...)

⁴⁹⁹ A gênese da música se relaciona com o amanhecer do dia do fim do esotérico Festival Glastonbury, realizado no interior da Inglaterra. Gil conta: “Olhando as barracas sendo desarmadas e o acampamento abandonado, os restos todos no chão, me veio a sensação de que ‘o sonho acabou’. Naquele momento, a frase do John Lennon estava no ar. ‘O sonho acabou’ diz respeito à minha identificação com ele” (Confrontar *site* oficial de Gil).

⁵⁰⁰ Entrevista publicada no *site* do artista com o título “A palavra cantada chega até nós”, *op. cit.*

Não! É o sonho geral da juventude do mundo inteiro que o movimento baiano participou. Ele participou com uma visão brasileira, uma visão tropical daquilo que tava acontecendo com Beatles, com Rolling Stones, com a música americana, com a música inglesa, com a música europeia de modo geral. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

Aqui, mais uma vez polemiza veladamente com os artistas da geração “passada” da música brasileira ou mais especificamente com os baianos. Nesse momento, Belchior constata o fim do sonho, mas acredita que sua geração (a dos cearenses? a dos nordestinos?) já está tentando descobrir um novo sonho (*op. cit.*).

Para além da temática controversa do sonho, pode-se dizer que a influência dos Beatles constitui-se uma similaridade entre as obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Belchior, pois o cearense, assim como seus companheiros de região, dialogou intensamente com a produção verbomusical da banda inglesa. Em 1990, numa série de programas da Rádio Universitária FM de Fortaleza⁵⁰¹, cujo objetivo era abordar a influência dos Beatles na formação musical e na criação dos artistas brasileiros, Belchior falou detalhadamente da sua relação com os músicos: o primeiro contato, as canções que mais marcaram e como a banda o inspirou. Belchior fala, assim, da gênese dessa proximidade, segundo se lê abaixo:

Eu fui pessoalmente completamente envolvido pela música dos Beatles no momento do surgimento do conjunto, no momento do sucesso internacional, não só do ponto de vista artístico, mas também do ponto de vista pessoal. Quer dizer, eu acho que a parte emocional do envolvimento com a música dos Beatles é fundamental pra qualquer pessoa, por que naquele momento eu me envolvi com o fato não só de a música dos Beatles ser revolucionária, transformadora, geradora de novos hábitos e costumes.⁵⁰² (BELCHIOR em entrevista a AUGUSTO, 1990)

A ligação entre Belchior e os ingleses começa de forma emblemática. Depois de passar três anos sem poder sair à rua, por causa da experiência religiosa, abandonou a casa em que vivia e, assim que saiu do mosteiro, viu no mesmo dia em uma banca de jornal uma notícia que condenava os quatro rapazes de Liverpool, comentando o aspecto “sujo e repugnante” da roupa e dos cabelos dos artistas. Ao chegar em casa, Belchior logo ouviu no rádio “Love me do” com os Beatles e outras canções da banda traduzidas para o português, cantadas por Márcio Greyck e Ronnie Von. O que chamou inicialmente a atenção de Belchior foi o fato de aquelas músicas terem um viés religioso, como “Eleanor Rigby” do LP *Revolver*

⁵⁰¹ Entrevista de Belchior ao jornalista Nelson Augusto.

⁵⁰² Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

de 1966, que tem arranjos exclusivamente de cordas e à moda gregoriana; uma música muito próxima àquela com a qual o futuro artista estava habituado na Igreja. Então, a experiência do seminário serviu como ponte para o ingresso na música. Como Belchior na época não sabia inglês, o que chamou a sua atenção inicialmente foram as músicas traduzidas; mas também o comoveram as canções originais em inglês, dentre as quais Belchior lembra “Penny Lane”. Logo depois dessa experiência, Belchior conta que comprou um violão e já começou a tocar.

Segundo Belchior, desde esse momento inicial de contato, ele ingressou naquilo que chama de “onda e frequência Beatle”, de modo que seu trabalho que se iniciaria um pouco mais tarde tinha a pretensão de “permanecer naquela emoção”. E por causa dessa relação, surgem naturalmente em suas músicas, do ponto de vista formal, muitas frases e inspirações do trabalho dos Beatles; não daquelas canções de adolescentes, mas principalmente das canções “mais sólidas do ponto de vista letrístico, que são da lavra e espírito de John Lennon” (*op. cit.*), segundo a avaliação do compositor. Vejamos, então, como se manifesta concretamente na obra de Belchior o estímulo musical da produção beatle.

Como foi analisado no trabalho de mestrado (CARLOS, 2007a), Belchior investe intertextualmente e interdiscursivamente na relação com a obra dos ingleses. A primeira música que Belchior consegue traduzir e que mais o tocou emocionalmente foi “She’s leaving home” (do disco *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*) e por isso a decisão de citá-la no seu primeiro LP de sucesso, o *Alucinação*. “Velha roupa colorida”⁵⁰³ cita ao mesmo tempo título e trecho dessa canção de Lennon e McCartney⁵⁰⁴. No nível textual, a cenografia dessa canção cumpre o objetivo de mostrar que, nessa época, toda a juventude estaria presa, ou dentro de casa ou com a impossibilidade de poder circular livremente. E por isso Belchior cita captativamente a canção dos Beatles “She’s leaving home”⁵⁰⁵, para se apropriar dessa cenografia clássica da jovem que não poderia deixar a casa. A citação de “She’s leaving home” também pode ser lida como a revelação de um sentimento de remorso inconsciente da própria pessoa do compositor Belchior. Ele mesmo que, como a jovem da canção dos Beatles, abandonou a casa da família para ser artista. Porém, no nível discursivo, a pergunta feita pelo

⁵⁰³ Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo - hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer // Nunca mais meu pai falou: / - “She’s leaving (living) home” (...)

⁵⁰⁴ (...) We gave her everything money could buy / She’s leaving home after living alone / (...) She’s leaving home, bye, bye

⁵⁰⁵ “Essa canção começa narrando a história de uma jovem que sai escondida da casa dos pais, quarta-feira, às cinco da manhã, deixando apenas um bilhete. Logo após girar silenciosamente a chave da porta dos fundos, pisa do lado de fora e se sente livre. Depois da voz do narrador, entra a voz dos pais, dividida entre a do cantor e a do coro: Ela (nós demos a ela a maior parte de nossas vidas) está saindo (sacrificamos a maior parte de nossas vidas) de casa (nós demos a ela tudo o que o dinheiro podia comprar) (...) Ela (nós nunca pensamos em nós) está saindo (nunca um pensamento pra nós mesmos) de casa (nós batalhamos duro durante toda a vida para sobreviver)” (CARLOS, 2007a, p. 120).

auditório a partir da leitura da letra da canção de Belchior é: seria o mesmo Caetano o alvo da crítica em “Velha roupa colorida”, chamado mais uma vez de antigo, como o fora em “Apenas um rapaz latino-americano”? No ano do lançamento da música, Belchior declarou que achava todos os valores estabelecidos à época “péssimos, inadequados” (BELCHIOR em entrevista à Revista *Veja*, de 23 de junho de 1976, p. 106). De que valores especificamente estaria o artista falando? Pelas análises feitas no capítulo do investimento ético, esses valores também seriam aqueles difundidos pela produção musical de Caetano Veloso.

Em “Velha roupa colorida”⁵⁰⁶, Belchior cita também “Blackbird”⁵⁰⁷ de John Lennon e Paul McCartney, pois essa canção o pareceu muito próxima do universo nordestino, pela referência ao pássaro preto, que remeteria ao “Assum preto”⁵⁰⁸ de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, lançada em 1950, e ao canto do pássaro, ligada à liberdade de voar. No LP *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, há várias citações. A primeira delas o autor considera uma citação “mais emocional, simples e popular”: a da música “I want to hold your hand”⁵⁰⁹ de John Lennon e Paul McCartney, presente em “Mêdo de avião”⁵¹⁰ e “Mêdo de avião II”, e cujo diálogo intertextual é fortemente explicitado ao público ouvinte em “Mêdo de avião”, por meio da mudança na entonação da música, do canto *cantado* para o canto *falado*, no momento da citação e especialmente pelos versos finais que retomam enfaticamente “aquele toque beatle”: Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes. No instante em que Belchior insere na canção o verso da música dos Beatles, ele para de cantar e fala o trecho. Em outro momento da interpretação, Belchior marca a intertextualidade com a inserção do arranjo original (melódico e vocal) da canção de Lennon e McCartney. Belchior reforça ainda que a frase “eu quero segurar a sua mão” é uma frase prototípica da geração. A outra citação está dentro de uma música que é uma homenagem declarada a Lennon, “Comentário a respeito de John”⁵¹¹, que se constituiu posteriormente, assim como a letra do próprio beatle, como premunitória sobre o assassinato de Lennon: “Happiness is a

⁵⁰⁶ (...) Eu pergunto ao passarinho: - “Blackbird, assum preto, o (ou no) que se faz?” (...)

⁵⁰⁷ Blackbird singing in the dead of night (...) Blackbird singing in the dead of night (...) Blackbird fly, Blackbird fly / Into the light of the dark black night. (...)

⁵⁰⁸ Tudo em vorta é só beleza / Sol de Abril e a mata em frô / Mas Assum Preto, cego dos óio (...) Furaro os óio do Assum Preto / Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis) / Assum Preto veve sorto (...)

⁵⁰⁹ Oh yeah, I'll tell you something, / I think you'll understand. / When I'll say that something / I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand, / I wanna hold your hand. // Oh please, say to me / You'll let me be your man / And please, say to me / You'll let me hold your hand. / Now let me hold your hand, / I want to hold your hand. (...)

⁵¹⁰ (...) Foi por medo de avião / que eu segurei pela 1ª vez a tua mão. / Agora ficou fácil. / Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / - “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: - “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes

⁵¹¹ (...) “João, o tempo andou mexendo com a gente, Sim! // John, eu não esqueço (ohno! ohno!) / A felicidade é uma arma quente. Quente, quente!” (...)

warm gun”⁵¹² aparece traduzida literalmente na canção de Belchior⁵¹³ – a canção do brasileiro data de 1979 e John Lennon seria assassinado com um revólver em 08 de dezembro de 1980. Aqui Belchior repete o gesto retórico da tradução feita por Caetano no *Pasquim* de setembro de 1969, como comentei acima.

Na balada “Comentário a respeito de John”, há uma referência clara a um *ethos* incorporado por Yoko Ono, ou seja, ao jeito possessivo da mulher que ficou conhecida na história pelo relacionamento intenso que teve com John Lennon. É no instante mesmo da interpretação da canção [na *actio*] que fica demarcada essa referência. No trecho John, eu não esqueço (ohno! ohno! (...), a aparente expressão interjeitiva que, na escrita, seria traduzida por “Oh não”, transforma-se no canto em uma referência ao segundo nome da companheira de Lennon. Esse comentário a respeito de John não poderia deixar de lado o nome de Yoko, acusada inclusive por ter sido a causadora de diversos desentendimentos entre os componentes dos Beatles e pela consequente desintegração da banda. O Saia do meu caminho! Eu prefiro andar sozinho. Deixem que eu decida a minha vida! que é dito pelo locutor, pois esse “conversa” com o próprio Lennon, refletiria então a própria voz de John falando para um coenunciador, que tanto poderia ser Yoko, quanto poderia ser seus companheiros de grupo Paul, Ringo e George. O interessante é que a letra, que tem um conteúdo rebelde e irônico, é acompanhada por uma melodia leve, em tons de balada. (CARLOS, 2007a, p. 204 e 205)

Na balada romântica “Brasileiramente linda”⁵¹⁴, é citada a canção gravada no *Abbey road*, “Here comes the sun”⁵¹⁵, de George Harrison, seguida da tradução em português, cuja relação intertextual é indicada ao auditório por um excesso de marcas: parênteses, caixa-alta, pela mudança na entonação da música (do canto *cantado* para o canto *falado*) e novamente pelo uso e repetição da expressão “Oh! Yes”, consagrada pelos Beatles, que percorre toda a música⁵¹⁶. No instante em que Belchior insere na canção o verso da música citada, ele para de cantar e fala o trecho. Essa é uma das músicas destacadas por Belchior também sob o ponto

⁵¹² Happiness is a warm gun / Happiness is a warm gun (...) Because happiness is a warm gun / — Yes it is.

Tradução própria do título e trecho: “A felicidade é uma arma quente”

Felicidade é uma arma quente / Felicidade é uma arma quente // (...) Porque, felicidade é uma arma quente, sim (...)

⁵¹³ Na verdade, a primeira canção de Belchior a usar o título da música de Lennon foi “Como se fosse pecado”, de 1978: (...) mas naquela loucura que aventura a estrada / e a estrela do amanhã e aquela felicidade – arma quente (...) // 5. Felicidade – arma quente / (Com coisa quente é que eu brinco: (...)

⁵¹⁴ (...) Antes que algum rouxinol diga que é dia, é de manhã, o sol já vem (HERE COMES THE SUN)/o sol já vem: here comes the sun! (...)

⁵¹⁵ Here comes the sun, here comes the sun, / And I say it’s all right / Little darling, it’s been a long cold lonely winter / Little darling, it feels like years since it’s been here / Here comes the sun, here comes the sun / And I say it’s all right (...)

Tradução própria do título e trecho: “Aqui vem o sol”

Aqui vem o sol, aqui vem o sol, / E eu digo que isto é certo // Queridinha, tem sido um inverno muito frio e solitário / Queridinha, parece que foram anos desde que estive aqui / Aqui vem o sol, aqui vem o sol / E eu digo que isto é certo (...)

⁵¹⁶ Olha-me: / oh! yes! oh! yes! / brasileiroamente linda / oh! yes! oh! yes! / (...) / Envolve-me / oh! yes! oh! yes! / (...) / e beija-me, oh! yes! oh! yes! (...)

de vista emocional, pois foi ouvida pela primeira vez na casa de um amigo que tinha uma discoteca bastante atualizada dentro de tudo o que acontecia na música nacional e internacional. Belchior conta que quando morava em Fortaleza, como tinha pouco acesso aos discos dos Beatles, sempre ouvia os álbuns na residência dos amigos. Assim “Here comes the sun” ficou fortemente marcada na memória e vida do compositor cearense, que, ao lado da versão Beatles⁵¹⁷, ouviria depois a versão de George Benson no disco “The other side of Abbey road”. Belchior diz ainda que cita a canção a cada instante, não só em “Brasileiramente linda”, mas em outros momentos, como por exemplo em “Sorry, baby”, de 1973, e em “Corpos terrestres”⁵¹⁸ de 1984, que cita ainda título e trecho da canção “Another day”⁵¹⁹ de Paul McCartney. Como foi analisado linhas atrás, ao citar “Here comes the sun”⁵²⁰ Belchior usa toda a autoridade dos Beatles para abrir/continuar o diálogo com Caetano Veloso, travado nas canções “Fotografia 3x4” (Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua) e “Alegria, alegria” (O sol é tão bonito / Eu vou).

Versos da canção “Beijo molhado”⁵²¹ de 1984 dialogam com a canção “Only you (And you alone)”⁵²² (Buck Ram e Ande Rand), imortalizada em 1954 pelo conjunto The Platters e gravada vinte anos depois por Ringo Starr, mas principalmente com título e trecho da canção “Diana”⁵²³ de Paul Anka, intertextualidade verbomusical marcada pela inserção do

⁵¹⁷ Anos depois da primeira audição da canção, Belchior viria em 1979 a conhecer seu autor, durante uma entrevista de George Harrison na Warner, por ocasião do lançamento no Brasil do LP *Faster*, terceiro disco solo do ex-beatle.

⁵¹⁸ (...) (But tomorrow is another day anyway) (...)

⁵¹⁹ (...) It's just *another day* (...)

Tradução própria do título e trecho: “Um outro dia” (Paul McCartney)

(...) É apenas *um outro dia* (...)

⁵²⁰ Vimos acima que, bem diferente de Belchior, que conheceu a banda a distância, o baiano teve acesso a essa canção diretamente na capital dos ingleses.

⁵²¹ Um beijo molhado, / escandalizado, / mas sintonizado / em nossa estação. / Um beijo comprado / no supermercado, / transistorizado, / beijo do Japão. / Only you, only you sabe dar! / Only you, only you, only you sabe dar! (...) Ié, ié, ié, ié, ié, ié, ié – only you (bis) (...) Only you, only you saber ser, sabe dar / Only you, only you, tip, tip, tip, tip, trúú (...) Iê, iê, iê, iê, iê, iê, iê – only you (bis) (...) (...) Oh! Diana suburbana, sul-americana, (...) Only you, only you saber ser, sabe dar / Only you, only you, tip, tip, tip, tip, trúú (...) Iê, iê, iê, iê, iê, iê – only you (bis)

⁵²² *Only you*, can make this world seem right / *Only you*, can make the darkness bright / *Only you*, and you alone, can thrill me like you do / And fill my heart with love for *only you* // *Only you*, can make this change in me (...) my one and only you // *Only you*, can make this change in me (...) the magic that you do / You're my dream come true / my one and *only you* // One and *only you*....

⁵²³ I'm so young and you're so old / This, my darling, I've been told / I don't care just what they say / 'Cause forever I will pray / You and I will be as free / As the birds up in the trees / Oh, please stay by me, Diana // Thrills I get when you hold me close / Oh, my darling, you're the most / I love you but do you love me / Oh, Diana, can't you see / I love you with all my heart / And I hope we will never part / Oh, please stay with me, Diana // Oh, my darlin', oh, my lover / Tell me that there is no other / I love you with my heart / Oh-oh, oh-oh, oh-oh / Only you can take my heart / Only you can tear it apart / When you hold me in your loving arms / I can feel you giving all your charms / Hold me, darling, ho-ho hold me tight / Squeeze me baby with-a all you might / Oh, please stay by me, Diana / Oh, please, Diana / Oh, please, Diana / Oh, please, Diana

Versão para o português do compositor Fred Jorge:

Não se esqueça meu amor / Que quem mais te amou foi eu / Sempre foi o teu calor / Que minha alma aqueceu / E num sonho para dois / Viveremos a cantar / A cantar o amor Diana / Nos teus braços sem querer / Quase

arranjo melódico e vocal da canção citada. No vocal final de sua canção, Belchior imita os usados nas canções dos anos 60, recursos idênticos aos também explorados pelo Tropicalismo. A mesma referência tinha sido realizada no disco *Tropicália ou panis et circencis*, na gravação da canção “Baby”, que termina com a intervenção de Caetano Veloso ao fundo, cantando a balada-*rock* de grande sucesso dos anos 1950 “Diana”, em contraponto com a voz de Gal Costa, que canta o refrão de “Baby”. Essa versão é exatamente a mesma publicada no álbum solo da cantora, *Gal Costa*, de 1969. Outras canções destacadas por Belchior como fundamentais para a sua obra são “With a little help from my friends”, “Something” e “The long and winding road”, que segundo Belchior é “umas das músicas mais emocionantes que arrepiam qualquer criatura que se interessa por música” (*op. cit.*).

Além de se relacionar com a obra dos Beatles como apreciador e autor de canções, Belchior chegou a produzir um disco do grupo Dollar Company de São Paulo, com um conjunto de canções da banda inglesa em estilo sertanejo, arranjos pelo conjunto. O LP de 1984 se chamou *Country Beatles - Beatles hits in country style by Dollar Co.* O compositor cearense declarou que produziu o disco “por emoção e por pretender estar de alguma forma incluso nesse universo maravilhoso, emocionante e transformador dos Beatles” (*op. cit.*).

Todos os exemplos citados mostram de forma incontestável o estatuto de arquiênunciador de Bob Dylan, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr junto à obra dos cancionistas Caetano Veloso e Belchior. No entanto, o fato de os dois terem construído percursos tão diferentes indica que o trabalho com esses modelos foi absolutamente singular. Falarei então de algumas dessas particularidades. De um lado, Belchior declara: “Os meus grandes autores são Bob Dylan e o Lennon definitivamente”⁵²⁴. Já Caetano, apesar da admiração por esses artistas, não menciona suas obras com a exclusividade dada por Belchior, como mostra a declaração a seguir do baiano: “O cinema de Godard me despertou um interesse muito grande, me influenciou muito, mais do que Bob Dylan, mais do que Beatles. Eu fui mais influenciado por Glauber e por Godard do que por Bob Dylan e os Beatles. E ainda mais pelos Beatles do que por Bob Dylan” (Texto “Quem é o Caretano” de 1972, in: VELOSO, 1977, p. 123). Talvez por isso, enquanto o baiano grava diversas músicas de Dylan e do quarteto de Liverpool, o cearense apenas cita canções, nunca tendo ousado registrar as composições de seus dois grandes ídolos. Esse ponto é incontornável, pois o *gesto*

sempre vou parar / Não consigo te esquecer / Ó Diana vem sonhar / Que eu te quero meu amor / Vem trazer o teu calor / Vem viver pra mim Diana / Vem querida, minha vida, vem depressa! / Que eu te espero, e eu te quero, com paixão! / Ooo, ooo, ooooo! / Only you vai me fazer feliz / Only you é tudo aquilo que eu quis / Para mim tu és a felicidade / E sem ti eu morrerei de saudade / Vem amor, vem amor, por favor, vem pra mim... / Vem... viver pra mim Diana / Pra mim Diana / Pra mim Diana

⁵²⁴ Entrevista no Programa *Nomes do Nordeste*, de 28 de agosto de 2007.

retórico de Belchior em não registrar em disco as músicas revela o distanciamento natural (e constituinte) existente entre os mestres e os seus discípulos, fronteira essa ultrapassada por Caetano no momento em que ele recria com *sua* dicção as produções não mais *intocáveis* dos seus arquienciadores.

Em seu trabalho como artista plástico, Belchior também expressa essa devoção aos seus dois mestres da música, pois realizou uma série de retratos dos seus artistas arquienciadores⁵²⁵, dentre os quais reproduzo dois abaixo:

Imagem 12 - Retratos de Bob Dylan e John Lennon feitos por Belchior

Fonte: Reprodução do site de Belchior

Esses trabalhos mostram que a “relação” com outros cancionistas ultrapassa o âmbito musical. Um exemplo disso pode ser dado pelo fato de Belchior, que tem às artes plásticas, proporcionalmente, a mesma dedicação que dá ao cancionista, ao desenvolver seus desenhos, repetir o *gesto*⁵²⁶ de outros compositores desenhistas, entre os quais Bob Dylan⁵²⁷, John Lennon, Dorival Caymmi, Caetano Veloso (mais uma vez) e Raul Seixas. As obras de Bob Dylan, que começou a pintar nos anos 60, depois de ter realizado só mais recentemente algumas exposições, hoje já podem ser vistas em várias galerias de arte do mundo. Uma das mais recentes, de 2011, tem como tema as viagens feitas ao Brasil, intitulada *Bob Dylan - The*

⁵²⁵ Retratos de outros artistas feitos por Belchior, como por exemplo de Noel Rosa, podem ser vistos em minha dissertação: Carlos (2007a, p. 85). O compositor carioca também é referido textualmente na obra de Belchior. A canção “Do mar, do céu, do campo” de Belchior alude à letra de “O x do problema”, de Noel Rosa, e à “A.E.I.O.U”, marchinha do carnaval de 1932, de Noel com Lamartine Babo, como foi analisado na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 108 e 116). Na entrevista ao Programa *Ensaio*, Belchior, arriscando-se a cantar em forma de *rap* a composição “Conversa de botequim”, declara que sempre Noel Rosa o atraiu pela sua modernidade e pela forte captação dos sentimentos que a cidade grande produziu.

⁵²⁶ Baseado no que está exposto na fundamentação teórica, a ideia de *gesto retórico* é explorada na tese como conceito.

⁵²⁷ Confrontar o álbum de 1970, intitulado *Self portrait*, analisado acima em diálogo com o CD duplo *Auto-retrato*, lançado por Belchior em 1999.

Brazil series. Já John Lennon se formou como artista plástico antes mesmo de se transformar em um beatle. Iniciou estudos de Belas Artes na Escola de Arte e Desenho de Liverpool, Inglaterra, sua cidade natal, e fez desenhos em várias fases de sua carreira, inclusive por ocasião de seu casamento com Yoko Ono. Dorival Caymmi, cuja grande dedicação à pintura chegou a assustar sua família, que temia o abandono da música, chegou a conviver com artistas como Volpi, Rebolo, Pancetti e Graciano⁵²⁸. Caetano Veloso conta sua forte relação com o ato de desenhar desde a infância no seu *Verdade tropical*. Como Dylan e Belchior, Caetano também usou seus desenhos nos álbuns de sua carreira musical, a exemplo do que aconteceu em *Araçá azul*, cuja capa e desenhos em lápis de cor do encarte foram todos feitos por Caetano. Raul Seixas, como Caetano, desde a infância fazia desenhos, tendo deixado uma série de cadernos com o registro de várias histórias inventadas por ele. Conclui-se da análise dessa relação dialogal entre Belchior e os artistas citados, que une a canção e o desenho, que o ato de pintar também pode ser visto como um gesto retórico no posicionamento individual de Belchior que se afasta e ao mesmo tempo se aproxima dos outros cancionistas⁵²⁹.

Como vimos, Belchior é tido como uma espécie de “imitador” do estilo de Dylan. O mesmo Dylan que também foi inspiração para obra de Caetano Veloso, o qual nos conta: “Um tipo como eu é frequentemente referido na imprensa como ‘o Bob Dylan brasileiro’, ‘o John Lennon brasileiro’ (...) nunca encarei essas classificações imbecis com demasiada antipatia” (VELOSO, 1997, p. 34). Portanto, constata-se que, nos dois casos, a imprensa reportava-se a Caetano e a Belchior como influenciados por Bob Dylan, discurso corroborado pelos próprios artistas, pois os dois referem-se a si mesmo como discípulos de Dylan. No entanto, nesse triplo diálogo entre Caetano, Belchior e Bob Dylan, o artista do Ceará posiciona-se no sentido de destacar uma relação mais intensa com o ídolo *pop* do que a vivida por outros compositores, como lemos nas palavras de Belchior transcritas a seguir: “Ele [Dylan] influenciou a música brasileira, latina, francesa, canadense. Agora, no Brasil, eu quero que você diga aí, eu sou a pessoa mais recorrentemente amorosa com Dylan” (BELCHIOR em entrevista a MOURA, *op. cit.*).

Esse amor de Belchior com relação a Dylan, como vimos anteriormente, também faz com que o brasileiro nunca critique negativamente a produção do americano. A afeição é tão grande que Belchior chega a criticar o auditório universal, dizendo que foi o ouvinte que

⁵²⁸ Ver livro *Dorival Caymmi: o mar e o tempo* de 2001.

⁵²⁹ A “relação” de Belchior com outros artistas da música brasileira é destacada pelo próprio cancionista não apenas no que diz respeito à arte, seja musical ou pictórica, mas também no que concerne a aspectos da trajetória pessoal dos artistas. O cearense, ao comentar com Pasquale Cipro Neto (Programa *Nossa língua portuguesa*, de 1999) sua experiência no curso de Medicina, observa que “outros grandes músicos da história da música popular” também têm passagem pelo curso, como Noel Rosa e Joubert de Carvalho.

baixou de nível, mas não o compositor. Ao contrário, Caetano em alguns momentos põe em questão a obra de seu arquiênunciador. Em depoimento à Ana Maria Bahiana, por exemplo, revelou que não gostou do *show* de Dylan visto na Inglaterra na segunda edição do Festival da Ilha de Wight e conta que só foi apreciar a sua obra depois de Londres, pois antes ele achava as letras de Dylan “muito longas, muito metafóricas”, apesar de gostar do clima de ouvi-lo cantando. Ainda assim, o nome de Bob Dylan já aparecia em 1969 entre os listados no Programa do *show Barra 69*⁵³⁰, realizado com Gilberto Gil, no Teatro Castro Alves de Salvador, na despedida do Brasil e pré-exílio, como mostra o texto escrito para o programa do *show* no Teatro Castro Alves em 20 e 21 de julho de 1969, que diz: “Há muitos e muitos anos que não há nada a dizer. João Gilberto, Roberto Carlos, Jorge Ben. Ninguém é profeta fora de sua terra. Bob Dylan. Ninguém” (VELOSO, 2005, p. 199).

Outro ponto que diferencia a relação de Veloso e Belchior com Dylan e os Beatles refere-se à *continuidade da admiração*. Enquanto Belchior mostra-se sempre ligado desde as primeiras audições à obra dos músicos, Veloso demonstra certa interrupção nessa ligação. Comparando em 2006 a sua relação com os Beatles e com Bob Dylan, Caetano relembra:

É curioso, nos anos sessenta eu escutava muito os Beatles, hoje não escuto mais. Se por acaso escuto em algum lugar, penso: “sim, é interessante, é bonito”, mas não ouço em casa e nem acho tão interessante hoje em dia. Da gente daquela época, acho mais interessante escutar Bob Dylan. O último disco dele é muito bom, gostei muito de ouvir. Lembro que quando eu cantei “Jokerman” no disco *Circuladô* estive em turnê por Nova York e as críticas disseram que eu fazia uma versão brilhante de uma canção da época mais terrível e sem interesse de Dylan. E a verdade é que eu me interessei por essa música porque a achei bonita. (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 22 e 23)

Porém, a diferença mais marcante no posicionamento individual de Belchior e Veloso no que diz respeito aos seus arquiênunciadores refere-se ao objeto de suas predileções. Se Belchior confessa a sua estima profunda por Dylan, dizendo que “gostaria de ser Bob Dylan”, Caetano mostra, ao contrário, uma preferência pelos Beatles, como podemos ler no texto do baiano:

(...) não se pode dizer que eu preferisse Dylan aos Beatles. Eu sabia de sua respeitabilidade e seu som sugeria uma mente mais culta do que a dos melhores roqueiros ingleses, mas, comparados à verbosidade de suas canções caudalosas e à retórica que se adivinhava do que era inteligível nas letras (meu inglês era meramente ginásial), os Beatles pareciam muito mais construtivos e enxutos. Por outro lado, o experimentalismo ostensivo de

⁵³⁰ O *show*, gravado por Perinho Albuquerque e Djalma Correa em Salvador nos dias 20 e 21 de julho de 1969, foi lançado em LP homônimo.

Sargent Pepper's lonely hearts club band estava mais próximo não só do que fazíamos como dos grandes artistas que eu admirava, fossem eles Godard, Oswald, Augusto de Campos, João Cabral, Joyce, Lewis Carroll ou e. e. cummings. Embora os Beatles fossem obviamente mais ingênuos, Dylan parecia atrelado a uma concepção romântica do poeta, sem as incursões (explícitas) pela metalinguagem, pelo atonalismo e pelo concretismo que os Beatles apresentavam. Além disso, nunca me senti atraído pelo ambiente *country* americano, do qual ele tanto se aproximou. (VELOSO, 1997, p. 271 e 272)

Essas diferenças na operacionalização do modo de diálogo com as obras de Dylan e dos Beatles mostram portanto que ambos os compositores Caetano Veloso e Belchior percorrem o mesmo arquivo e fundam posições individuais antagônicas e polêmicas a partir de fontes discursivas comuns. No caso de Belchior, a polêmica também se instaura na medida em que ele elege os mesmos arqui-enunciadores já evocados por seu principal antagonista.

3.2 Adjuvantes

Ao falar dos adjuvantes do polemizador, Kerbrat-Orecchioni afirma que

celui-ci accepte en effet rarement de se laisser enfermer dans la solitude paranoïaque d'un soliloque rageur. Il cherche au contraire le plus souvent à se constituer *alliés* et *supporters*, pour élargir son camp tout en rétrécissant celui de l'adversaire. Les *procédés* utilisables à cette fin sont fort divers; divers aussi les *statuts* de l'adjuvant (...).⁵³¹ (*op. cit.*, p. 19, com destaques de minha responsabilidade)

Partindo dessa reflexão da autora e considerando o investimento contradiscursivo de Belchior, apresento a partir de agora a análise da relação entre duas categorias de sujeitos adjuvantes: os do herói e antagonista da polêmica, Caetano Veloso, e os do anti-herói, Belchior, o desencadeador da polêmica. Isso implica que ao analisar os adjuvantes de Caetano, investigo possíveis polêmicas entre o posicionamento de Belchior e o de outros cancionistas da música brasileira, que adquirem na arquitetura discursiva do cearense o mesmo estatuto de discurso dominante associado a Veloso. Ou seja, meu interesse é especular se os adjuvantes de Caetano são também antagonistas de Belchior. Junto a isso, ao analisar os adjuvantes instituídos por Belchior, verifico de que forma esses sujeitos também polemizam

⁵³¹ “esse de fato raramente aceita ficar fechado na solidão paranoica de um monólogo raivoso. Na maioria das vezes, ele procura, ao contrário, constituir *aliados* e *simpatizantes*, para expandir seu campo reduzindo o campo de seu adversário. Os *procedimentos* utilizados para esse fim são muito diferentes, como são também diversos os *estatutos* do adjuvante (...)”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

com Veloso. É preciso observar ainda que um mesmo cancionista pode ser avaliado como adjuvante e antagonista de cada um dos dois sujeitos principais da polêmica e em situações diferentes. Vejamos então como interagem nas relações polêmicas entre Belchior e Caetano os cancionistas João Gilberto e Tom Jobim, Roberto Carlos e Chico Buarque, Gilberto Gil e Jorge Mautner, Raul Seixas e Jorge Ben Jor, Fagner, Ednardo e Elis Regina.

3.2.1 João Gilberto e Tom Jobim

Em seu disco mais recente, lançado em 2012, mas divulgado no ano seguinte, o *Abraço* – o terceiro de uma trilogia com a Banda Cê, juntando-se aos álbuns *Cê* e *Zii e zie* de 2006 e 2009, respectivamente –, Caetano inicia a seleção de canções com “A bossa nova é foda”, uma homenagem ao movimento do seu cultuado ídolo, João Gilberto. Para falar da relação de adjuvância entre Veloso e a dupla João Gilberto e Tom Jobim, vejamos inicialmente a letra dessa canção:

O bruxo de Juazeiro numa caverna do louro francês / (Quem terá tido essa fazenda de areais?) / Fitass-cassete, uma ergométrica, uns restos de rabada / Lá fora o mundo ainda se torce para encarar a equação / Pura-invenção/dança-da-moda / A bossa nova é foda // O magno instrumento grego antigo / Diz que quando chegares aqui / Que é um dom que muito homem não tem / Que é influência do jazz / E tanto faz se o bardo judeu / Romântico de Minnesota / Porqueiro Eumeu / O reconhece de volta a Ítaca: / A nossa vida nunca mais será igual / Samba-de-roda, neo-carnaval, Rio São Francisco / Rio de Janeiro / Canavial / A bossa nova é foda // O tom de tudo / Comanda as ondas / Do mar / Ondas sonoras / Com que colore no espacial / Homem cruel / Destruidor, de brilho intenso, monumental / Deu ao poeta, velho profeta / A chave da casa / De munição // O velho transformou o mito / Das raças tristes / Em Minotauros, Junior Cigano / Em José Aldo, Lyoto Machida / Vítor Belfort, Anderson Silva / E a coisa toda: / A bossa nova é foda

A tese defendida pelo orador na canção é a de que o movimento musical Bossa Nova, formado pelos cancionistas Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão e principalmente Tom Jobim e João Gilberto, é composto não por uma suavidade já associada eticamente ao gênero, na história da música brasileira e internacional, mas ao contrário por uma agressividade constitutiva. Para validar sua argumentação sobre a agressividade e força da Bossa Nova – caráter já instituído ao auditório no próprio título e especificação “é foda” –, o enunciador emprega estrategicamente ao final da canção alguns nomes de atletas de lutas marciais MMA (*mixed martial arts*), que têm atualmente ampla difusão pela mídia televisiva

no País; investimento que terá efeitos fortemente persuasivos junto à audiência e coaudiência da canção.

O gesto de abrir o álbum com essa canção já é retórico, tornando-a o “carro-chefe” do trabalho, o que se reforça com a gravação do vídeo-clipe homônimo. Por ocasião do lançamento do disco, Caetano afirmou ainda que “essa música é o grito de guerra do Brasil”. A escolha de fazer o lançamento da turnê *Abraço* com quatro apresentações no Rio de Janeiro, cidade onde foi disseminada a Bossa Nova, também se constitui um gesto retórico. As apresentações iniciaram no Rio de Janeiro e viajaram pelo Brasil, passando por Fortaleza, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador, Recife, dentre outras cidades. Caetano com sua turnê percorre todos os cantos do Brasil como quem reproduz a trajetória realizada pelo movimento Bossa Nova no Brasil a partir do Rio de Janeiro. Sobre o título e estribilho da canção, Caetano, ao falar do contexto de produção dessa composição, relembra que há alguns anos havia dado uma declaração com relação aos críticos de música popular em que dizia que esses profissionais implicavam com os cancionistas porque eles “eram foda”. O compositor, na ocasião, argumentara: “Tem muita gente que tem problema com a gente de música popular porque a gente é foda. (...). A verdade é essa. Chico Buarque é foda. Eu sou foda. A verdade é essa. Milton Nascimento é foda. Gilberto Gil é foda. Djavan é foda. A verdade é essa” (VELOSO em entrevista a WERNECK, 2012). Então, segundo esse raciocínio, Caetano afirma hoje: “Eu acho que a Bossa Nova é mais foda do que o Tropicalismo e do que essa turma toda que eu citei, que em geral é mais foda do que eu” (*op. cit.*).

No texto já citado “Caetano e seus precursores”, que avalia criticamente letra e música da canção de Veloso, o autor faz, assim como Borges fez com Kafka, uma lista de precursores de Caetano, quais sejam Bob Dylan, Carlos Lyra e João Gilberto, ao que acrescento também Tom Jobim, que igualmente aparece aludido na letra do baiano. No entanto, essa revelação dos precursores de Caetano não é de nenhum modo inédita em *Abraço*, pois o extropicalista já a manifestara em inúmeros outros momentos de sua carreira, nas próprias canções, nas entrevistas e comentários públicos e especialmente em *Verdade tropical*, que pode ser lido como a versão “original” (de revelação da origem) das fontes do artista e, por isso, em Caetano, poderia acrescentar alguns elementos à fórmula dada por Borges: *cada escritor (e cada artista) cria seus precursores, sendo que alguns deles os revelam publicamente e explicitamente*, como o fazem Caetano e também Belchior, de acordo com o que já vimos acima ao abordarmos os arqui-enunciadores dos dois artistas.

Vejamos, então, alguns momentos em que Caetano explicita ao auditório universal sua relação com Tom Jobim e especialmente com João Gilberto. Já nos idos de 1964, o principal

núcleo baiano da música brasileira demonstra publicamente proximidade com a estética bossa-novista. O *show Nós, Por Exemplo...*, comentado no capítulo 1, que estreou em junho inaugurando o Teatro Vila Velha de Salvador e voltou a ser apresentado em agosto e setembro (*Nós, Por Exemplo 2*), trazia a participação de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gal Costa (Maria da Graça, à época), interpretando canções de Dorival Caymmi e as de autoria dos próprios intérpretes. (Começa aqui também a revelação pública da ligação entre esses artistas e uma de suas outras grandes referências, o compositor Dorival Caymmi, que daí em diante aparecerá em muitos momentos da carreira de Gil, Veloso, Bethânia e Gal. Só para citar alguns deles, pode-se destacar a canção-tributo “Buda nagô”⁵³² de Gil, na qual Caymmi aparece como protagonista, e “Parabolicamará”⁵³³, também de Gil, que se refere ao compositor por meio da citação dos personagens da sua trágica “A jangada voltou só”⁵³⁴. Assim sendo, Belchior não poderia deixar de se remeter em sua obra a esse forte adjuvante de Caetano Veloso, cujo papel inaugural é quase tão forte quanto aquele exercido por João Gilberto. No disco *Melodrama*, que marca o retorno de Belchior à principal gravadora de sua carreira, a Polygram/Philips, a canção “Bucaneira”⁵³⁵ retoma trecho da composição “O que é que a baiana tem?”⁵³⁶ de Dorival Caymmi, diálogo marcado de forma explícita pela menção na letra do nome do compositor baiano.).

O que me interessa também nesse espetáculo de fundação artística da produção musical dos baianos, além da ligação *arquienuciativa* com Caymmi, é o modo de apresentação ao auditório, que lia no cartaz do *show* a inscrição “*show* de bossa nova”. A adesão aos valores do movimento carioca manteve-se no espetáculo seguinte, apresentado no Teatro Vila Velha, em novembro de 1964, que se chamou *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*, e reuniu praticamente os mesmos integrantes do primeiro *show*. “Caetano, Gil e seus parceiros baianos consideravam-se descendentes diretos da bossa e, com esse espetáculo

⁵³² Gravada por Gil e Nana Caymmi no CD *Parabolicamará* em 1991.

⁵³³ Gravada por Gil, como faixa-título do seu CD citado acima:

(...) Esse tempo não tem rédea / Vem nas asas do vento / O momento da tragédia / Chico, Ferreira e Bento / Só souberam na hora do destino apresentar / Ê, volta do mundo, camará / Ê-ê, mundo dá volta, camará

⁵³⁴ A jangada saiu / Com Chico Ferreira e Bento / A jangada voltou só / Com certeza foi lá fora, / algum pé de vento / A jangada voltou só... / Chico era o boi do rancho / Nas festa de Natar / Chico era o boi do rancho / Nas festa de Nata / Não se ensaiava o rancho / Sem com Chico se conta / E agora que não tem Chico / Que graça é que pode ter / Se Chico foi na jangada... / E a jangada voltou só... a jangada saiu / Com Chico / Ferreira e Bento / A jangada voltou só / Com certeza foi lá fora, / algum pé de vento / A jangada voltou só... / Bento cantando modas / Muita figura fez / Bento tinha bom peito / E pra cantar não tinha vez / As moça de Jaguaripe / Choraram de fazê dó / Seu Bento foi na jangada

⁵³⁵ (...) Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! / Jambalaia, eu topo essa vaia! Tomara que caia, / Caiam por cima de mim, / Caiam por cima de mim! // Suando - soando uma salsa Caymi, e sem sair do bem-bom (...)

⁵³⁶ O Que é que a baiana tem? / O Que é que a baiana tem? // Tem torço de seda, tem! / Tem brincos de ouro tem! / Corrente de ouro tem! / Tem pano-da-costa, tem! / Sandália enfeitada, tem! / Tem graça como ninguém / Como ela requebra bem! // Quando você se requebrar / *Caia por cima de mim / Caia por cima de mim / Caia por cima de mim* (...)

pretendiam inscrever-se numa perspectiva de renovação da música brasileira” (CALADO, 2008, p. 54). Aceitando como apropriada essa declaração de Calado, o fato de Caetano instituir João Gilberto como seu mais importante adjuvante faz com o que ele assuma e incorpore o discurso de renovação da canção no País, propósito discursivo que sem nenhuma dúvida foi encampado pelo Tropicalismo e estendeu-se aos trabalhos individuais de Veloso após o movimento. Por isso, o investimento retórico nessa essência bossa-novista foi levado aos projetos seguintes. Em 1967, por exemplo, o disco *Domingo*, assinado por Caetano e Gal, tem influência marcadamente bossa-novista, mostrando aí que o novato artista estava naturalmente influenciado por seu grande ídolo. Além disso, Gal grava aí a canção “Candeias” de Edu Lobo, outro artista que teve seu nome consolidado entre os novos compositores da segunda geração da Bossa Nova. Em seu disco individual de 1969, a cantora também grava a canção de Caetano “Saudosismo”⁵³⁷, cuja cenografia secundária reproduz os tempos em que, os ainda garotos, Caetano e Gal ouviam “na vitrola sem parar” os sons dissonantes do violão de João Gilberto. Em sua canção, Caetano dialoga intertextualmente (pela letra e pela música) com um conjunto de canções da Bossa Nova que também haviam sido interpretadas por João Gilberto junto a sua “Chega de saudade”: “Fotografia” (Tom Jobim), “Marcha da quarta-feira de cinzas” (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), “A felicidade” (Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e “Lobo bobo” (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli). Junto a Caetano, Gal era (é) outra admiradora da obra de João Gilberto, chegando a declarar atualmente que o Tropicalismo, apesar dos preconceitos quebrados e da introdução de uma linguagem nova, não modificou a tradição da música brasileira. Para a intérprete, “a grande revolução na música brasileira foi João Gilberto. Mudou tudo” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 175). E complementa: “Claro que existem novas influências, mas não como João foi, nunca. Nada é nem será como João foi para mim, ninguém teve ou terá essa intensidade e essa capacidade de me transformar (*op. cit.*, p. 176). Corroborando o discurso de Gal, para Bethânia “a bossa nova é um divisor de águas” e declara: “Sou louca por João” (*op. cit.*, p. 192).

No seu primeiro disco autoral, de 1967-1968, Veloso faz um tributo a João Gilberto, escrevendo no encarte do LP: “Quem ousaria dedicar este disco a João Gilberto”. De Londres,

⁵³⁷ Eu, você, nós dois / Já temos um passado, meu amor / Um violão guardado / Aquela flor / E outras mumunhas mais / Eu, você, João / Girando na vitrola sem parar / E o mundo dissonante que nós dois / Tentamos inventar tentamos inventar / Tentamos inventar tentamos // A felicidade a felicidade / A felicidade a felicidade / Eu, você, depois / Quarta-feira de cinzas no país / E as notas dissonantes se integraram / Ao som dos imbecis / Sim, você, nós dois / Já temos um passado, meu amor / A bossa, a fossa, a nossa grande dor / Como dois quadradões // Lobo, lobo bobo / Lobo, lobo bobo / Eu, você, João / Girando na vitrola sem parar / E eu fico comovido de lembrar / O tempo e o som / Ah! Como era bom / Mas chega de saudade / A realidade é que / Aprendemos com João / Pra sempre / A ser desafinados / Ser desafinados / Ser desafinados / Ser // Chega de saudade / Chega de saudade / Chega de saudade / Chega de saudade

nos textos para *O Pasquim*, Caetano (VELOSO, 1977, p. 42 e 63), ao falar sobre a Bossa Nova, Tom Jobim e João Gilberto, interpela o leitor: “Será que alguém não compreendeu que a Bossa Nova foi o acontecimento cultural mais importante do Brasil? Será que ninguém notou que nunca houve nem há nada à altura dos discos que o Tom orquestrou para João Gilberto?” (edição de 18 a 20 de setembro de 1969); e “Quero lembrar umas coisas a vocês: a) João Gilberto é um dos maiores conhecedores da tradição musical popular brasileira e já o era quando os tinhorões (...) disseram que a Bossa Nova era um movimento entreguista” (edição de 28 de maio a 03 de junho de 1970).

Na volta do exílio, além de já ter levado o estilo de João Gilberto para a sua obra, Veloso começa a registrar canções dos bossa-novistas. Em 1976, sai no disco coletivo *Palco corpo e alma*⁵³⁸ a interpretação de Caetano para “Por causa de você”, de Tom Jobim e Dolores Duran. Em *Muito...* Caetano grava a clássica “Eu sei que vou te amar” de Tom Jobim e Vinicius, interpretada também no álbum *Brazil night - Montreux* 83. Nesse mesmo ano, 1983, interpreta no *Uns* a composição “Coisa mais linda” de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. Três anos depois em *Totalmente demais*, grava “Oba-lá-lá/Bim bom” de João Gilberto. Nesse mesmo álbum, interpreta a parceria de Tom Jobim com Alcides Fernandes, “Solidão”. No mesmo ano, 1986, grava em *Caetano Veloso* outra parceria de Tom Jobim, dessa vez com Aloysio de Oliveira, “Dindi”. Na canção “Lindeza” do disco *Circuladô* de 1991, em meio a referências a Stendall (promessa de felicidade se refere ao *Le rouge et le noir*), Mário Quintana (uma alegria pra sempre cita poema dedicado à sobrinha-neta do poeta, Elena Quintana), além de se autocitar (lua, lua, lua, lua retoma título de canção gravada em 1975 no álbum *Joia*), Caetano usa procedimento semelhante ao usado pelos autores da canção “Coisa mais linda”, já gravada por Veloso em 1983. No *Circuladô vivo* de 1992, grava “Chega de saudade” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, voltando a registrá-la em 1999 no *Omaggio a Federico e Giulietta*. O próprio Caetano, no texto que abre o encarte do álbum, justifica a presença da canção “brasileira” no disco em que homenageia Fellini: “Eu não poderia deixar de cantar ‘Chega de saudade’, que foi tão fundamental na formação da minha sensibilidade quanto ‘La strada’. E que é a canção-emblema da música popular brasileira moderna”, uma *canção-ícone* do discurso verbomusical, de acordo com o conceito adotado por mim para dar conta da especificidade desse tipo de composição. Caetano, que ainda não gravara e nem havia cantado em público “Chega de saudade”, somente por pudor, declara em seu *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 226 e 227) que essa canção é a obra-mestra da Bossa Nova e da música popular brasileira de todos os tempos.

⁵³⁸ Caixa com três discos reunindo gravações inéditas e ao vivo de artistas da Philips-Phonogram, entre eles Chico Buarque, Jorge Ben Jor, Gilberto Gil, Elis Regina e Vinicius de Moraes.

Em 1995 no *Fina estampa ao vivo*, Caetano grava “Você esteve com meu bem?” de João Gilberto e Antonio C. Martins. Em 31 de dezembro do mesmo ano é realizado na Praia de Copacabana um grande *show* em homenagem a Tom Jobim, falecido havia um ano, do qual participam Caetano, Gil, Gal, Chico Buarque, cantando composições do maestro. Para a ocasião, Gil compõe a inédita “De ouro e marfim”, gravada posteriormente no *Quanta*, cuja letra diz:

“De ouro e marfim” (Gilberto Gil)

Aqui estamos reunidos / À beira-mar / Nesta noite de ano-novo / Nesta festa de Iemanjá / Pra prestar nossa homenagem / De coração / Ao grão-mestre dessa ordem / Venerável da canção / Brasileiro de Almeida / De ouro e marfim / Curumim da mata virgem / Antonio Carlos Jobim // Ê, babá, ê, babá, ê / Antonio Carlos Jobim / Ê, babá, ê, babá, ê

Na sua letra, Gil usa recurso semelhante ao investido por Chico Buarque na canção de 1993 “Paratodos”⁵³⁹, os dois homenageando ao adjuvante e arquiênunciador Tom Jobim. Três anos depois, Caetano grava a parceria de Tom Jobim e Newton Mendonça, “Meditação”, em *Prenda minha*. Abrindo o ano 2000, é lançado o CD-coletânea *A bossa de Caetano*⁵⁴⁰, exibindo uma compilação de canções “bossa-nova pura” cantadas e tocadas por Caetano e registradas entre 1969 e 1999 (“Coisa mais linda”, “Eu sei que vou te amar”, “Dindi”, “Oba-lá-lá/Bim bom” e “Chega de saudade”), junto a outras transformadas por Caetano no gênero consagrado por João Gilberto e Tom Jobim, como a improvável e emblemática “Billie Jean” de Michael Jackson, também já gravada anteriormente no disco *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo*. Em *Noites do Norte ao vivo* de 2001, Veloso grava ainda “Caminhos cruzados” de Tom Jobim e Newton Mendonça. O processo de instauração de João Gilberto como seu adjuvante é composto ainda pela gravação do disco *Brasil*, de 1981, quando Caetano une-se a seu ídolo, juntamente com Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, para registrar uma série de canções de outros compositores, como Ary Barroso e Caymmi.

No seu livro de 1997, João Gilberto aparece em inúmeros trechos. Em um deles, Caetano comenta suas escutas da década de 60, dizendo: “Além de Mahalia Jackson e de Jorge Ben, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mothers of Invention (...) e James Brown e John Lee Hooker e Pink Floyd e The Doors e o que fosse. Mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto” (VELOSO, 1997, p. 263). Quase no final

⁵³⁹ O meu pai era paulista / Meu avô, pernambucano / O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô, baiano / Meu maestro soberano / Foi Antonio Brasileiro. (...)

⁵⁴⁰ 2000a.

do livro, o baiano assume em seu auge a relação que mantém com seu conterrâneo, como transcrevo abaixo:

João assume a instância música popular como determinante de nossa verdade dada e criável. (...) Fique apenas claro aqui que a vereda que leva à verdade tropical passa por minha audição de João Gilberto como redentor da língua portuguesa, como violador da imobilidade social brasileira – da sua desumana e deselegante estratificação –, como desenhador das formas refinadas e escarnecedor das elitizações tolas que apequenam essas formas. Por meu intermédio, o tropicalismo tomou a realidade da música popular no Brasil pela sua vocação mais ambiciosa materializada no som de João. (*op. cit.*, p. 502)

Também em 2012, no depoimento gravado para o especial *Caetano Veloso - 70 anos*, o artista relembra sua primeira audição de João Gilberto em 1959, afirmando: “Uma visão quase reveladora (...) Eu achei que era tudo que eu esperava de moderno (...) Foi um negócio total! Pra mim aquele cara, até hoje, é o artista que mais me reinforma sobre o que é a questão estética. (...) Ele é muito profundo, muito forte pra mim”⁵⁴¹. Mas a melhor declaração que evidencia a relação entre Caetano Veloso e João Gilberto foi dada por Veloso, na reunião de 2002 com Gal, Gil e Bethânia. Caetano falou, assim, que ele tem uma “lealdade aos princípios sugeridos pelo João Gilberto”⁵⁴². Em outra ocasião, ele diz que desde o aparecimento da Bossa Nova, “tomou a atitude de João como exemplo”⁵⁴³. A ideia de *ser leal a uma produção anterior* e de *tomá-la como exemplo* é exatamente o que torna os artistas precursores em *arquienunciadores* dos artistas que o sucedem. Portanto, apesar de João Gilberto estar presente no capítulo em que analiso os adjuvantes de Caetano Veloso, aquele artista pode ser considerado como o principal arquienunciador do tropicalista desde o início da carreira de Caetano, segundo resume Veloso na declaração: “João Gilberto que tudo ensina a todos nós”⁵⁴⁴ (VELOSO, 1977, p. 175).

Ao descobrir João Gilberto, Caetano converteu-se imediatamente ao violão e ao canto moderno de seu conterrâneo. O impacto que o mentor da Bossa Nova exerceu sobre Caetano foi mais forte até mesmo que a experiência de ler os contos de Clarice Lispector ou os poemas de João Cabral de Melo Neto. (CALADO, *op. cit.*, p. 36)

⁵⁴¹ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

⁵⁴² Filme *Outros (doces) bárbaros* (2004).

⁵⁴³ Entrevista a Hamilton Almeida em 1972, in: Veloso (1977, p. 132).

⁵⁴⁴ O segundo capítulo do livro *Tropicália. A história de uma revolução musical* intitula-se “Discípulos de João” (p. 23-44) e nele adequar-se-ia bem o subtítulo “Gil e Caetano”.

“Caetano era o que se poderia chamar de joãogilbertiano ortodoxo” (CALADO, *op. cit.*, p. 56). Mas, como vimos, a adesão à Bossa Nova não era demonstrada somente por Caetano. Gilberto Gil também prestava reverência a João Gilberto, como podemos ler na seguinte declaração: “Então, quando apareceu João Gilberto – eu ainda não conhecia Caetano nem ninguém –, me apaixonei imediatamente, achei que era a coisa mais interessante que já tinha surgido na música popular” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 126). Foi a partir dessa escuta que o então acordeonista passou a se interessar pelo violão e cuja identificação mútua o aproximou de Caetano. Em Gil, a influência do gênero Bossa Nova foi declarada de forma explícita também em seu primeiro disco, um compacto duplo (EP) com quatro músicas, lançado em 1963 pela JS Discos, *Gilberto Gil - sua música, sua interpretação*, cujo subtítulo era “a ‘bossa nova’ da Bahia”.

O baiano Tom Zé, em parceria com Vicente Barreto, também homenageara a Bossa Nova na canção “Vaia de bêbado não vale”⁵⁴⁵, que fala do gênero e movimento como algo revolucionário e transformador da cultura nacional brasileira e mundial e da imagem do País no mundo. A cenografia da canção⁵⁴⁶ aborda uma transformação na imagem do povo brasileiro de “atrasado” para “audacioso” e “civilizado”. Essa mesma ideia já tinha sido apresentada por Caetano em 1998 na entrevista concedida à jornalista Violeta Weinschelbaum, segundo lemos a seguir: “João Gilberto, para nós, é um revolucionário radical e [com muita ênfase] nada burguês, com uma atitude quase insuportável de liberdade frente à criação e à crítica de música” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 26). Caetano afirma que ao ouvir João Gilberto pela primeira vez em Salvador, aos dezessete anos, sentiu algo semelhante ao que aborda Tom Zé, “sem saber dizer o nome”; mas sentiu “o tamanho do negócio”. E resume: “Isso é uma verdade incontestável” (VELOSO em entrevista ao *site UOL entretenimento*, *op. cit.*). Mais recentemente, Tom Zé também lançou o álbum *Estudando a bossa* (2008) – que faz parte da série *Estudando o pagode* (2005) e *Estudando o samba* (1976) –, sua leitura bem-humorada do movimento.

O compositor Chico Buarque também demonstra adesão ao movimento Bossa Nova, bem como a João Gilberto e a Tom Jobim. A ligação de Chico com a Bossa Nova começou desde o dia em que ele ouviu aos quinze anos o disco *Chega de saudade* pela primeira vez. Segundo Chico, “todo mundo ficou chocado com esse primeiro disco e a aparição de João Gilberto. Era inteiramente novo e diferente de tudo que se fazia até então” (DVD *Chico ou o*

⁵⁴⁵ (...) No dia em que a bossa-nova inventou o Brasil, / No dia em que a bossa-nova pariu o Brasil / (...) / Criando a bossa-nova em 58 / O Brasil foi protagonista / De coisa que jamais aconteceu / Pra toda a humanidade / Seja na moderna História / Seja na História da Antiguidade. (...)

⁵⁴⁶ A música foi gravada no CD *Imprensa cantada* em 2003, mas havia sido lançada em *single* em 1999 pela Trama junto à versão instrumental da mesma música e da canção “No dia em que a bossa nova pariu o Brasil”.

país da delicadeza perdida, op. cit.). Ao ser solicitado a detalhar o dia em que ouviu a canção-título “Chega de saudade” pela primeira vez, Chico relembra:

Tenho a memória visual de ter ouvido aquilo e ter ficado completamente chapado. Lembro disso e de ter pedido ao meu pai que comprasse o disco e, mais tarde, de passar uma tarde inteira ouvindo, não sei quantas vezes seguidas. Só essa música. Depois escutei um pouco o outro lado, “Bim bom”, e voltei pra “Chega de saudade”. Devo ter ouvido umas oitenta vezes. (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 227)

Mas além da ligação discográfica com João Gilberto, anos depois o carioca vai também se aproximar de Tom Jobim, por meio da feitura de canções em parceria. De todos os parceiros, Buarque declara que seu grande mestre foi o maestro Tom Jobim: “Sabiá” e “Retrato em branco-e-preto” (a primeira parceria de 1967) são as mais conhecidas, mas os cancionistas trabalharam juntos em treze músicas⁵⁴⁷. A relação entre os dois ultrapassava a obra, como se observa na “Carta ao Chico”⁵⁴⁸, escrita por Tom Jobim em outubro de 1989 em Nova York e publicada no volume 1 do livro *Chico Buarque - Letra e música*. Quando Tom morreu, em 1994, Chico revelou ter ficado sem uma de suas mais importantes referências musicais, pois até aí era como se o artista compusesse somente para Tom ouvir e gostar.

Constatada de forma concreta a filiação dos baianos e também de Chico Buarque aos cancionistas João Gilberto e Tom Jobim, bem como à Bossa Nova, vejamos como Belchior dialoga com o movimento e seus autores. No início de sua carreira, Belchior demonstrava em seus depoimentos públicos que investia em alguns gêneros musicais, mas não em outros. Ao declarar que não era contra o samba ou o *rock*, garantiu: “O que eu não gosto – de músicas ou

⁵⁴⁷ A composição da parceria com Milton Nascimento “Léo” (1978) é emblemática da proximidade entre Chico e Tom, pois na dimensão verbal da canção o letrista usa muitos dos elementos de “Águas de março”, como: “estrada”, “pau”, “pedra”, dentre outros.

⁵⁴⁸ “Chico Buarque meu herói nacional. Chico Buarque gênio da raça. Chico Buarque salvação do Brasil. A lealdade, a generosidade, a coragem. Chico carrega grandes cruzeiros, sua estrada é uma subida pedregosa. Seu desenho é prisco, atlético, ágil, bailarino. Let’s dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias brucas, nítidas, onde a Vida e a Morte estão sempre presentes, o Dia e a Noite, o Homem e a Mulher, tristeza e alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomano inventivo, o creador, o grande artista, o poeta maior, Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo. Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos... Chico Buarque Alegria do Povo, até seu foxtrote é brasileiro. Zona Norte, Malandragem, Noel Rosa, Sivuca, Neruda, Futebol, tudo canta na tua inesgotável Lyra, tudo canta no martelo. Bom Tempo, Bota água no feijão, Pra ver a banda passar, Vem comer, vem jantar, menino Jesus, dia das mães, vou abrir a porta, Deus, Pai, afasta de mim este cálice de vinho tinto de sangue, Chico também não evitou assuntos escabrosos, sangue, tortura, derrame, hemorragia... Houve um momento em que temi pela tua sorte e te falei, mas creio que o pior já passou. Chico Buarque homem do povo. Fla Flu, calça Lee, carradas de razão. Mamão, Jacarandá, Surubim. Macuco não, Pierrot e Arlequim. Você é tanta coisa que nem cabe aqui. Inovador, preservador, reencarnado, redivivo. Mestre da língua. Cabelos negros. Olhos de gato selvagem. Dos grandes gatos do mato. Olhos glaucos, luminosos. Teu sorriso inesquecível. Ó Francisco, nosso querido amigo. Tuas chuteiras caminham numa estrada de pó e esperança” (In: BUARQUE, 1989, p. 07 e 08).

letras apenas contemplativas, passivas. Eu falo – e devo falar – dos enganos que nós, os jovens, sofremos por ver as nossas esperanças caírem por terra. Assim, não abro mão da agressão” (BELCHIOR em entrevista a ATHAYDE, *op. cit.*). Essa discordância com relação às músicas “contemplativas” e “passivas”, se consideramos a materialidade das canções bossa-novistas, é entendida pelo confronto feito de modo sutil e velado (um argumento *ad hominem*) ao posicionamento dos artistas da Bossa Nova, que, como consequência do posicionamento do sujeito-agente, tornam-se oponentes de Belchior. O interessante é que em *Abraço* Caetano critica o mal-entendimento da Bossa Nova como movimento de suavidade e por isso relaciona a Bossa Nova e seus integrantes (João Gilberto, Carlos Lyra, Tom Jobim e Vinicius de Moraes) a lutadores de artes marciais (Vítor Belfort, Anderson Silva etc.). Caetano declara que “tem um desejo em toda a canção [“A bossa nova é foda”] de fazer um retrato da Bossa Nova como gesto histórico e estético agressivo. Não o clichê da coisa doce e suave” (VELOSO em entrevista a WERNECK, *op. cit.*). Com essa canção, a despeito das características verbomusicais incontestáveis das músicas bossas-novistas, Caetano responde polemicamente aos ataques de Belchior ao movimento validado pelo baiano, pois desqualifica a tese defendida pelo cearense quanto à doçura da Bossa Nova.

Somando-se à instância metaverbomusical, as letras de Belchior também polemizam com canções clássicas da Bossa Nova. “Velha roupa colorida”, além de se referir polemicamente ao movimento tropicalista, também polemiza com a Bossa Nova de João Gilberto, ao empregar de forma irônica o *flower power*, lema usado como símbolo contra a guerra e a sociedade de consumo, referido também com um *ethos* sarcástico no fado “Os profissionais”⁵⁴⁹, que polemiza com a canção de Gil “O sonho acabou”, comentada acima. As duas canções constataam a frustração das expectativas gerais dos jovens dos anos 60, época em que floresceu o movimento hippie (o “dedo em V”), os valores de “Paz e Amor”, a vida em comunidade, o “Amor e Flor”. Em “Paralelas”⁵⁵⁰, do ano seguinte, por meio da estratégia retórica da alusão, o enunciador contrapõe-se às músicas “Corcovado”⁵⁵¹ e “Samba do

⁵⁴⁹ (...) Flower power! Que conquista! / Mas eis que chegou o florista / Cobrou a conta e sumiu / Amor, coisa de amadores / Vou seguir-te aonde f(l)ores! / Vamos lá, ex-sonhadores, / À mamãe que nos pariu! (...)

⁵⁵⁰ 1. Dentro do carro, sobre o trevo, a cem p/ hora, / oh! meu amor! só tens agora / os carinhos do motor. / E no escritório em que eu trabalho e fico rico / quanto mais eu multiplico / diminui o meu amor. // 2. Em cada luz de mercúrio / vejo a luz do teu olhar. / Passas praças, viadutos... / nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar. // 3. No Corcovado quem abre os braços sou eu. / Copacabana, esta semana o mar sou eu. / (Como é perversa a juventude do meu coração / que só entende o que é cruel, o que é paixão!) // 4. E as paralelas dos pneus na água das ruas / são duas estradas nuas / em que foges do que é teu. / No apartamento (8º andar) abro a vidraça / e grito, grito quando o carro passa: / “Teu infinito sou eu! Sou eu! Sou eu! Sou eu!” (...)

⁵⁵¹ Gravada por Elis Regina em Jam Session com Hermeto Pascoal:

Um cantinho, um violão / Esse amor, uma canção / Pra fazer feliz a quem se ama / Muita calma pra pensar / E ter tempo pra sonhar / *Da janela vê-se o Corcovado redentor* / Que lindo! / Quero a vida sempre assim / Com você perto de mim / Até o apagar da velha chama / E eu que era triste / Descrente desse mundo / Ao encontrar você / Eu conheci o que é felicidade / Meu amor (BIS)

avião”⁵⁵² de Tom Jobim, cancionista que se configura portanto nesse momento um oponente do posicionamento de Belchior. Como já observei no trabalho de dissertação (CARLOS, 2007a, p. 166), nas três letras, a topografia representada é a do Rio de Janeiro, mas a relação do sujeito discursivo com a cidade é tematizada de maneira diferente.

Na música de Belchior, o Rio é a cidade do muito trabalho e do pouco amor. Lá, o enunciador compara a sua dor, o seu sofrimento, àquela do próprio Cristo na cruz. Assim, o Corcovado é visto não por sua beleza natural, mas pela crueldade sofrida por Jesus na sua *Paixão*, a mesma sentida pelo enunciador. (*op. cit.*)

Por outro lado, nas duas canções de Jobim “o Corcovado é símbolo de beleza, de calma, de sonho. É como se o Cristo abençoasse a vida tranquila e feliz do enunciador” (*op. cit.*). Se em “Paralelas” o Rio de Janeiro e o movimento dos seus carros é observado pelo enunciador através da janela de um prédio, em “Samba do avião” o sujeito que enuncia está no interior de uma aeronave, ansioso para desembarcar na cidade, e observando o Rio através da janela do avião. A letra de Jobim, de teor ufanista, dá ênfase aos elementos naturais e culturais do Rio de Janeiro: o mar, a praia, o sol, o céu, o Cristo Redentor, a Guanabara, o samba, a morena. Pela análise da cenografia da canção de Belchior, constata-se que por trás das alusões subversivas (contra-argumentos) às canções de Jobim (argumentos *ad hominem*), concretizadas principalmente no verso **No Corcovado quem abre os braços sou eu**, “vê-se uma crítica de Belchior ao posicionamento tomado pelos compositores da Bossa Nova, surgidos, principalmente, da classe média praieira do Rio de Janeiro, considerados alienados com relação aos problemas sociais da cidade e do País” (*op. cit.*).

Passada essa fase em que Belchior coloca em questão o posicionamento dos cancionistas da Bossa Nova, ora de forma aberta, ora velada, de acordo com os resultados da dissertação vimos que atualmente Belchior usa a clássica canção de Jobim “Águas de março” como música incidental, sempre que canta ou grava a sua “Na hora do almoço”, investimento retórico que ao menos aparentemente torna Jobim um adjuvante de Belchior. Porém, a incorporação da música de Jobim não se deu nas duas primeiras gravações da música de Belchior, 1974 e 1978, somente sendo incluída alguns anos depois⁵⁵³. Foi Fagner o primeiro a

⁵⁵² Minha alma canta / Vejo o Rio de Janeiro / Estou morrendo de saudades / Rio, seu mar / Praia sem fim / Rio, você foi feito prá mim / *Cristo Redentor* / *Braços abertos* sobre a Guanabara / Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Rio de sol, de céu, de mar / Dentro de um minuto estaremos no Galeão // Este samba é só porque / Rio, eu gosto de você / A morena vai sambar / Seu corpo todo balançar / Aperte o cinto, vamos chegar / Água brilhando, olha a pista chegando / E vamos nós / Aterrar...

⁵⁵³ A gravação de “Na hora do almoço” com a música incidental “Águas de março” pode ser ouvida no CD interativo, ao lado de sua gravação original, em 1974 no *A palo seco*.

juntar “Águas de março” à “Na hora do almoço”, quando em seu primeiro LP de 1973, o *Manera Fru Fru, maneira*, gravou “Canteiros” tendo como músicas incidentais “Na hora do almoço” e “Águas de março”. Dito isso, pode-se afirmar que Belchior repetiu o *gesto retórico* de Fagner, *passando a gravar a canção* de Jobim como música incidental nos discos-coletâneas *Um concerto bárbaro* (1995), *Belchior ao vivo acústico* (1995 e 1998), *Fagner e Belchior - O melhor de 2/2* (2000) e *Belchior - Sem limite* (2001)⁵⁵⁴.

Também com seu parceiro de “Mucuripe”, Belchior interpretou a canção “Na hora do almoço” (tendo “Águas de março” como música incidental). Dessa vez, em um *show* gravado por Mário Luiz Thompson, que está no DVD inédito *Bem te vi - Momentos da MPB*. (CARLOS, 2007a, p. 221)

Belchior, além de utilizar a canção como música incidental a partir de 1995, a convite da gravadora Movieplay gravou também em 1995 “Águas de março” no álbum em homenagem a Tom Jobim, intitulado *Jobim em vários tons*, uma espécie de *song-book* no qual diversos intérpretes e grupos musicais brasileiros interpretam canções do maestro Antônio Carlos Brasileiro Jobim. A escolha da canção por Belchior, uma das músicas mais emblemáticas do bossa-novista, pode ser explicada pela sua perfeita adequação ao repertório de Belchior, que por seu investimento genérico e vocal só poderia cantar uma canção como aquela, concretista, com melodia simples, somente pontuada pelo ritmo. É bastante significativo o fato de que Belchior, em *shows* ao vivo, cante seguidamente os primeiros versos e o refrão de “Águas de março”; acompanhando o gesto de Fagner, que em sua interpretação ao vivo de “Canteiros” também usa constantemente a canção de Jobim de maneira incidental. Vê-se no gesto retórico de Belchior uma relação ambígua de “angústia da influência”⁵⁵⁵ entre ele e Tom Jobim – o mesmo criticado em “Paralelas” –, um movimento paradoxal, mas revelador da tensão entre os cearenses e o integrante da Bossa Nova (ora antagonista, ora adjuvante de Belchior), que mostra que o exercício polêmico também abrange momentos de acordo.

Em relação à aproximação com a obra de Jobim, tem-se em resumo que no mesmo ano em que foi chamado a participar em *sua* gravadora à época do projeto de *song-book* de Jobim, Belchior passa a cantar e a gravar Jobim de forma incidental. A atitude de Belchior teria sido então influenciada por questões de mercado? Talvez a parceria entre a madrinha de Belchior Elis Regina e Tom Jobim tenha reforçado o gesto retórico de Belchior, mas certamente Fagner, o mesmo aliado de Belchior no reforço da polêmica com Caetano, como veremos à

⁵⁵⁴ Ver na seção *Extras* do CD interativo a “Discografia completa de Belchior”.

⁵⁵⁵ Essa relação de “angústia da influência” será desenvolvida particularmente no capítulo final da tese.

frente, foi o parceiro da retratação de Belchior com relação a Jobim. Uma reportagem de 03 de novembro de 1991 da *Folha de S.Paulo*⁵⁵⁶ tematiza exatamente essa aproximação entre Belchior e Tom Jobim. O artista cearense, que, à época se preparava para gravar o disco *Divina comédia humana* pela Movieplay, afirmou que buscava um “som acústico, de inspiração bossa-novista”. Ao se dizer cansado da poesia *beat* e do *pop* elétrico, afirmou: “É preciso que os músicos da minha geração tenham coragem de modificar suas convicções e de buscar inspiração em Antônio Carlos Jobim e na Bossa Nova”. Em 1999 no Programa *Nossa língua portuguesa* da TV Cultura, ao responder negativamente sobre a possibilidade de sentir um possível preconceito sobre seu trabalho por parte da mídia, Belchior chega inclusive a sugerir que sua produção musical é fruto do legado da Bossa Nova. O artista, então, declara:

Até mesmo a expectativa pessoal, de artista e profissional também que eu sempre tive a respeito de meu trabalho, hoje foi superada de muito, porque eu imaginava, sim, que fosse fazer sucesso, mas que meu trabalho teria um sucesso de prestígio. Seria eventualmente limitado aos meios mais interessados num tipo de música letristicamente sofisticada, que viesse da *tradição bossa-novista*, que tivesse essa proximidade com a poesia formal do livro. (...). Isso é uma grande surpresa. (...) Não sei se eu tenho o sucesso que as músicas merecem, mas eu tenho mais sucesso do que eu esperava ou podia pretender pra elas. (BELCHIOR em entrevista a NETO, *op. cit.*)

E concretizando em canção a relação ambígua de *afastamento* e *aproximação* com o movimento bossa-novista, Belchior lança em 2002 a sua última música autoral apresentada ao auditório universal, chamada “Bossa em palavrões”⁵⁵⁷, que ecoando o clássico “Pra não dizer que não falei das flores” novamente polemiza com o movimento musical carioca. Começando pelo título, que oscila da homenagem à ironia, a cenografia da música retoma a partir do elemento bossa-novista “flor” – temática já explorada em “Não leve flores” de *Alucinação* – a distinção entre a identidade posicional de Belchior (Pois eu, sem flores como em tantos dias) e a dos integrantes do movimento carioca, relação polêmica consubstanciada no verso Sorriso, amor e flor são hoje bossa em palavrões, que resume a tese defendida na canção.

Segundo se comentou sobre a carreira de Chico Buarque, o que se verifica é que o discurso do compositor de “A banda” converge com a mesma adesão de Caetano e Gil ao

⁵⁵⁶ O título da matéria é por si mesmo revelador: “Belchior busca novidade em Tom”.

⁵⁵⁷ Oh, não me telefones nunca mais / Longe as falas sensuais dentre os lençóis / Pois tua voz diz no computador, com puta dor / Que outra voz paz; jaz muda já lá atrás / No tempo em que falavam os animais // Não compro às violeteras imorais / Pois não bato em mulher nem com uma flor / São de tal arte os negócios do amor, que sem pudor / É posto a parte qualquer amador / O amor é coisa pra profissionais // Sem telefone não me cantarias / Pois eu, sem flores como em tantos dias / Cortara na palmeira e em rubro uns corações / Comprar a rosa a faz ou não ser minha / Me ouves tão perto, a culpa é só da linha / Sorriso, amor e flor são hoje bossa em palavrões // A gente cega a quem Deus quer perder / Faz ver mais no milhão que no prazer.

gênero “batizado” por João Gilberto e Tom Jobim. Assim, Belchior, ao atacar os três compositores, ataca igualmente os seus precursores ou adjuvantes⁵⁵⁸.

3.2.2 Roberto Carlos e Chico Buarque

A relação de adjuvância entre Caetano Veloso e Roberto Carlos inicia ainda na época da Tropicália. Por seu grande interesse em enfatizar questões ignoradas por uma classe da “intelligentzia” brasileira que ele afrontava, Caetano escolheu aderir, dentre outros pontos, à música comercial de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa (mas também de Cely Campelo), pois, segundo Veloso, no estado de coisas que o País vivia, os líderes da Jovem Guarda, Roberto e Erasmo, evidenciavam duplamente a *realidade* e o *equívoco* brasileiro. Em 1977, o baiano já dizia que se interessou pelo “mito Roberto Carlos”, pois o artista simbolizava a música que a juventude de todo o País cantava (VELOSO, 1977, p. 139). Ainda no exílio, Caetano declarou sobre Roberto Carlos o seguinte: “(...) nós sentíamos nele a presença simbólica do Brasil. Como um rei de fato, ele claramente falava e agia em nome do Brasil (...): ele era o Brasil profundo” (VELOSO, 1997, p. 424). Em retrospectiva feita trinta anos depois, Caetano, seguindo a mesma linha argumentativa dessa declaração, confessa que no meio de todas as manifestações artístico-musicais, destacava-se a “força mitológica da figura de Roberto Carlos, de sua significação como vislumbre do inconsciente nacional, de como ele era, comoventemente, ‘a cara do Brasil’ de então” (*op. cit.*, p. 162). Outro papel significativo exercido por Roberto na trajetória do baiano é o fato de que foi através dele que Caetano aproximou-se do *rock*. Só depois vieram os Beatles. Nesse sentido, do mesmo modo que João Gilberto, Roberto pode ser considerado como um importante cancionista que, se não exerce o papel de arquienciador de Veloso, cumpriu a função mediadora de levar a Caetano a forma *rock* via modelo “beatle”, que serviria de base para o que veio a ser o Tropicalismo.

Se como Caetano defende, Roberto não é uma mera cópia do estrangeiro, tendo ao contrário operado uma transformação do iê-iê-iê na sua tradução brasileira (*op. cit.*, p. 210), pode-se dizer que os dois comungavam da mesma ideologia antropofágica que foi *enunciada* e *anunciada* no cerne do Tropicalismo. E é para concretizar o papel de Roberto Carlos na

⁵⁵⁸ Reforçando a linha discursiva seguida por Belchior, diferentemente de Chico, Caetano e Gil, os compositores do Ceará não demonstram nenhuma filiação aos criadores da Bossa Nova, chegando por diversas vezes a se oporem a esse gênero e movimento, como ocorre especialmente em Ednardo com as canções “O berro” e “Abertura” de 1976 (do LP *Berro*), mas também com “Serenata pra Brazilha” de 1980 (do *Imã*). Chamo a atenção aqui para a necessidade de um aprofundamento dessa relação polêmica entre os cearenses e a Bossa Nova, já sinalizada em minha dissertação.

gênese de sua obra que o próprio Veloso o aproxima de João Gilberto, a mais eminente fonte autoral legitimadora de seu discurso, como manifesta o seguinte trecho de *Verdade tropical*: “Já tive oportunidade de observar [...] que, quanto ao estilo interpretativo, os dois Carlos estavam mais próximos de João Gilberto do que muitos outros cantores atuais da música popular tipicamente brasileira (...)” (*op. cit.*). Essa filiação de Roberto ao pai da Bossa Nova também é destacada no livro *Roberto Carlos em detalhes*, que contextualiza os primeiros contatos do Rei com a voz e o violão de João Gilberto⁵⁵⁹, a partir de *Chega de saudade*. A adesão do Rei à estética bossa-novista também é inaugural, pois

Roberto Carlos foi o primeiro artista da sua geração a gravar um disco, e, portanto, foi o primeiro a registrar a influência de João Gilberto. Quando ele entrou em estúdio para gravar *Fora do tom*, tinham se passado apenas onze meses do lançamento do 78 rpm com *Chega de saudade*, e apenas três meses do lançamento do primeiro LP de João Gilberto. Outros discípulos de João, como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gal Costa, só vão estreiar em disco em 1965, ou seja, sete anos depois do lançamento de *Chega de saudade*. (ARAÚJO, 2006, p. 72)

Dito isso, vê-se que a ligação entre Veloso e Roberto, reforçada pela admiração comum a João Gilberto, inicia no atribulado ano de 1968, tendo atravessado todas as décadas seguintes. Vejamos, então, alguns momentos que marcaram essa relação, considerando mais propriamente a manifestação na obra e nos registros fonográficos dos dois compositores Roberto e Caetano. Na música “A voz do morto” de 1968, uma paródia ao antológico samba “A voz do morro” de Zé Ketí, ao fazer uma crítica ao samba ou ao caráter nacionalista do samba, Caetano cita verso da canção de Roberto e Erasmo do ano anterior, a emblemática “Eu sou terrível”, que virá a ser interpretada pelo baiano também em outras ocasiões, como fez ao cantá-la com a cantora Rita Lee em especial de fim de ano da TV Bandeirantes, no qual Lee apresentou as canções do álbum *3001* de 2000. Foi com ela na formação de Os Mutantes que Veloso havia gravado a sua “A voz do morto”, sendo portanto a presença dele nesse momento uma corroboração de seu reconhecimento à obra de Roberto Carlos feita trinta anos antes. Além da intertextualidade explícita às canções de Roberto já no início de sua carreira, Caetano gravou no álbum homônimo de 1987 “Fera ferida”, que seria reutilizada em 1993 em *Marcianita*, e “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” em 1992, no álbum *Circuladô vivo*, as duas de Roberto e Erasmo.

Mas se o súdito prestou honras ao Rei, o soberano também o fez em retribuição ao seu admirador. Em 1971, no álbum *Roberto Carlos (Detalhes)* – disco que revelou sucessos até

⁵⁵⁹ Ver capítulo 3 “Fora do tom: Roberto Carlos e a bossa nova” (ARAÚJO, 2006, p. 63-90).

hoje rememorados pelo auditório de Roberto, como a faixa-título e “Amada amante” –, Roberto grava a canção de Caetano “Como dois e dois”, feita especialmente para ele. Porém, o que mais se destaca nesse disco é o registro de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, cujo destinatário, no contexto de produção da música, era Caetano Veloso em sua situação biográfica de exílio. (No entanto, como veremos mais à frente, a canção de Roberto, composta após uma visita feita a Veloso e a Gil na Londres de 1969, ficou esquecida do público, sendo retirada do seu repertório de *shows*, somente passando a ser revigorada 21 anos depois quando Caetano a inseriu no *show Circuladô* realizado no Canecão.). Em 1977 outra canção de Caetano, “Muito romântico”, comporia o álbum *Roberto Carlos (Amigo)*. Esse disco é emblemático também pela presença da música “Amigo”, que ficou marcada por selar a amizade artística e de vida entre Roberto e Erasmo Carlos. No ano seguinte, mais uma canção de Caetano aparece no álbum *Roberto Carlos (Fé)*: “Força estranha”, que, junto a canções como “Café da manhã” e “Lady Laura”, possibilitou ao disco a venda de 1 milhão e 500 mil cópias.

Além de ter registrado as músicas de Caetano nos seus discos, Roberto também anuncia o seu apreço pela obra do baiano na instância metaverbomusical. Enquanto dedilhava os primeiros acordes e cantava os versos iniciais da canção “Qualquer coisa”, Roberto chegou a declarar no seu programa anual *Roberto Carlos especial* de 1975, usando o argumento de que se arrepende somente das “coisas que gostaria de ter feito”, o seguinte: “Outro dia eu vi uma música que sinceramente gostaria de ter sido seu autor, ‘Qualquer coisa’”. Logo após a confissão de Roberto, Caetano aparece cantando a canção referida. No mesmo programa, os dois artistas cantam em dueto “Força estranha” e “Como dois e dois”, duas das composições de Caetano gravadas por Roberto.

Para entender a relação entre Roberto Carlos e Caetano Veloso, manifestada nas gravações que Roberto fez da obra do baiano, é necessário destacar-se o fato de que o gesto retórico de Roberto constitui-se uma espécie de *dívida a ser paga por ele a Caetano*. Em meados da década de 60, no embate entre a MPB em formação e o iê-iê-iê representado por Roberto, os componentes da Jovem Guarda⁵⁶⁰ sofreram uma série de críticas vindas de defensores de um nacionalismo brasileiro, que viam em Roberto um símbolo de entreguismo cultural e alienação política. Dentro do campo verbomusical, Roberto Carlos sofria um bombardeio de críticas dos artistas da MPB, que podem ser representados pelos nomes de Geraldo Vandré e Elis Regina, situação exposta pelo próprio Roberto na ocasião: “Fizeram um cerco em torno de mim que às vezes me angustia. Muitos falam mal de mim. Tenho muita

⁵⁶⁰ Na obra *Jovem Guarda. Em ritmo de aventura* (2000), Marcelo Fróes aborda as trajetórias individuais de Wanderlêa, Erasmo e Roberto, recompondo ao leitor o contexto de produção do Movimento.

mágoa do pessoal de música brasileira” (In: ARAÚJO, *op. cit.*, p. 172). Nesse contexto, o pioneirismo do apoio ao trabalho de Roberto Carlos é atribuído a Caetano Veloso, como declarou o Rei no final da década de 70: “Caetano foi o primeiro artista da MPB a reconhecer meu trabalho dentro daquilo que ele era e não do que queriam que fosse” (In: ARAÚJO, *op. cit.*, p. 173). Sobre esse papel de Caetano, Araújo observa que quando o baiano “se rendeu ao talento de Roberto Carlos e passou a elogiá-lo, isso foi amplificado porque coincidiu com o início do Tropicalismo, quando as opiniões e manifestações do artista baiano ganhavam grande destaque na mídia (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 174). No entanto, o biógrafo de Roberto chama a atenção para o seguinte detalhe:

Aqui, Roberto Carlos cometia uma injustiça histórica. Não foi Caetano Veloso o primeiro nome da MPB a reconhecer o talento e a obra de Roberto Carlos. Também não foi a sua irmã Bethânia, pois, como se vê no documentário *Maria Bethânia bem de perto*, dirigido por Júlio Bressane, em 1966 ela criticava a música do rei da jovem guarda. Nessa época, era outra a estrela da MPB que defendia o cantor. Seu nome: Sylvinha Telles. (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 173)

A despeito dessa injustiça, a veneração mútua entre os dois artistas manteve-se e foi levada também para alguns projetos feitos em conjunto. Em 2008, por exemplo, ano em que a Bossa Nova completou meio século de existência, eles se reúnem pela primeira vez – sem considerar o Especial televisivo de Roberto de 1975 –, em um *show* dedicado a Tom Jobim, gravado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Auditório do Ibirapuera em São Paulo; evento que gerou o registro do álbum *Roberto Carlos e Caetano Veloso e a música de Tom Jobim*. Juntos, Roberto e Caetano cantaram clássicos do maestro Jobim, como “Garota de Ipanema”, “Wave”, “Águas de março” e “Eu sei que vou te amar”, composição que foi encerrada com Roberto recitando o conhecido poema de Vinicius de Moraes “Soneto da Fidelidade”. A reunião dos dois artistas, nesse momento, apesar de ser tributada a Tom, válida mais uma vez não só a adesão deles ao movimento inaugurado pela gravação do disco de João Gilberto *Chega de saudade*, mas especialmente ao seu autor.

Com relação à influência da obra de Roberto Carlos na produção musical dos baianos, é importante ressaltar que o encontro com o Rei durante o exílio também trouxe consequências no cancioneiro de Gilberto Gil, que compôs para Roberto as canções “Era nova”, de 1976, e “Se eu quisesse falar com Deus” de 1980, essa a pedido de Carlos, que ao conhecer a música não quis gravá-la. Segundo Gil, o que chegou a ele como tendo sido a reação de Roberto, “foi que ele disse que aquela não era a ideia de Deus que ele tem. ‘O Deus desconhecido’” (GIL, 2003, p. 292). Em 1977, no *show* que realizou com Rita Lee e viraria

disco no ano seguinte, o *Refestança*, Gil registra ainda a canção de Roberto e Erasmo “É proibido fumar”.

Nessa comunicação entre os cancionistas baianos e Roberto Carlos, não poderia, então, faltar o nome de Belchior. Para falar da relação entre Belchior e Roberto, é preciso abordar primeiramente a ligação entre o cearense e a Jovem Guarda, o movimento que revelou o artista. Além do significado óbvio da Jovem Guarda na vida da população do Brasil e especialmente na dos futuros artistas da música, a principal importância desse movimento na obra de Belchior talvez tenha sido o fato de o artista ter tido acesso aos Beatles por ele, repetindo aí a mesma experiência vivida por Caetano Veloso. Como se pode constatar na obra de Belchior, tanto a produção musical de Roberto via Jovem Guarda, quanto a dos Beatles, repercutiu nas canções do cearense. Uma avaliação dessa dupla filiação foi feita em meu trabalho de mestrado, quando analisei a canção “Mêdo de avião”, conforme transcrevo a seguir:

Belchior, em “Mêdo de avião”, ao interpretar ao vivo o *Yes, yes, yes* dos Beatles, aporuguesa essa expressão transformando-o em **iê, iê, iê**. A modificação significa ao mesmo tempo uma dupla inscrição do autor Belchior com relação às suas referências musicais. Em **iê, iê, iê** refere-se tanto aos Beatles quanto à geração de artistas brasileiros que tinham seu som inspirado nos Beatles (o gênero apelidado iê-iê-iê), entre os quais o cantor Ronnie Cord (versão “Biquini de bolinha amarelinha” e a rebelde “Rua Augusta”), Roberto Carlos (“Splish splash” e “Parei na contramão”, “O calhambeque” e “É proibido fumar”), Erasmo Carlos (“tremendão”) e Wanderléa (“ternurinha”), Renato e seus blue caps, Golden boys, Jerry Adriani, Eduardo Araújo e Ronnie Von. (CARLOS, 2007a, p. 123)

Vemos aqui que em 1979, época de lançamento da canção “Mêdo de avião” – saída no quarto disco de uma fase em que Belchior vinha gravando um álbum todos os anos, desde 1976, o que se manterá até 1980 com o LP *Objeto direto* –, Belchior está em um momento de harmonia com o movimento Jovem Guarda e consequentemente com Roberto Carlos – atitude talvez explicada pelo fato de Roberto e também de Erasmo terem gravado canções do artista cearense⁵⁶¹. Essa admiração à obra de Roberto estende-se a outras canções de Belchior, as quais fazem referência explícita a algumas músicas do Rei em parceria com Erasmo Carlos. É assim que “Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)”⁵⁶² dialoga com “Lady Laura”⁵⁶³; “Sensual”⁵⁶⁴ aponta para “Fera ferida”⁵⁶⁵ e “Extra cool”⁵⁶⁶ ratifica o argumento de

⁵⁶¹ Em 1976, Erasmo Carlos grava “Paralelas”, também registrada por Vanusa no ano anterior, antes mesmo de Belchior registrá-la em disco, o que só aconteceria em 1977.

⁵⁶² (...) Deixo os louros ao poeta! Luras é o que me importa! (...)

⁵⁶³ (...) Lady Laura, me leve pra casa / Lady Laura, me conta uma história / Lady Laura, me faça dormir (...)

“Quero que vá tudo pro inferno”⁵⁶⁷. O próprio artista cearense, ao comentar os diálogos entre a Jovem Guarda e o agrupamento musical do qual participa (a MPB), pondera:

Essa duas vertentes musicais se encontram. E não adianta a gente deixar de observar esses fenômenos (o da música considerada “brega”) simplesmente porque são de outra ordem. Essas músicas (as da Jovem Guarda) tocaram tanto, entraram tanto no imaginário do ouvinte brasileiro que, de uma forma ou de outra, influíram na construção de outro tipo de música (a da MPB). Por exemplo, o trabalho de Caetano faz uma alusão nominal do Roberto ou de sua canção num tipo de música popular brasileira mais sofisticado, como sempre foi a música do Caetano, e que abrangia essas influências todas do “bom gosto” e do “mau gosto” como representativas de uma mentalidade artística brasileira. (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*)

E mostrando uma reverência ao ídolo romântico e o tipo de música associada a ele, Belchior continua:

Essa questão de música cafona da década de 50 ou 70, ou seja, aquilo que se identificou como música cafona ou brega teve sempre uma permanência muito grande na música popular. Foi um setor da música que correu paralelo àquele da música dita mais fina, mais sofisticada e que também teve uma influência muito grande na linguagem musical do Brasil. E o exemplo máximo disso é Roberto Carlos. No momento em que havia a Jovem Guarda, todas essas músicas eram tidas por música cafona ou de outro naipe, comparativamente com a MPB que estava se estabelecendo àquela altura. Porém, hoje Roberto é uma referência absolutamente necessária para a compreensão da história da música popular brasileira. (*op. cit.*)

Pode-se, neste ponto, trazer para o diálogo a prosaica “Passeata contra as guitarras elétricas”, que reuniu em São Paulo (segundo do Teatro Paramount até o Largo São Francisco) artistas da MPB, como Elis Regina e Jair Rodrigues, em protesto que declarava guerra ao iê-iê-iê da Jovem Guarda. Nesse sentido, pode-se dizer que Belchior, ao se posicionar anos mais tarde em favor do iê, iê, iê, entra em embate retroativo com seus companheiros do agrupamento MPB, Elis e Jair, os mesmos que registraram canções compostas por Belchior. Apesar desse período, no qual se percebe que Belchior passa por um estado de atenuação de seu discurso polêmico instaurado em 1974-1976, em outros veremos uma fase de recrudescimento da polêmica com a Jovem Guarda. É esse aspecto que abordo a seguir.

⁵⁶⁴ (...) Como um cão que uiva pra lua / contra seu dono e feitor; / uma fera-animal ferido / no dia do caçador; (...)

⁵⁶⁵ (...) Sou fera ferida / No corpo, na alma e no coração (...) Animal ferido / Por instinto decidido (...)

⁵⁶⁶ (...) Tao eterno, / que tudo mais vá pro inferno! (...)

⁵⁶⁷ (...) E que tudo mais vá pro inferno (...)

Como vimos acima, as canções “Baihuno” e Recitanda”⁵⁶⁸ aludem de modo subversivo e, portanto, polêmico, ao título e trecho da canção “O show já terminou”, da dupla Roberto e Erasmo. O mesmo acontece com as músicas “Ter ou não ter”⁵⁶⁹ e “Meu cordial brasileiro”⁵⁷⁰, que refutam a tese defendida pelo orador Roberto. Essa última⁵⁷¹ também faz alusão subversiva a outra música de Roberto, o “É proibido fumar”⁵⁷². A balada com toques de bolero “E que tudo mais vá para o céu”⁵⁷³ de 1982, além de citar e fazer referência a título e trecho da música “Quero que vá tudo pro inferno”⁵⁷⁴, parodia de modo subversivo dois versos dessa canção. O *Se entro no meu carro e a solidão me dói* transforma-se na canção de Belchior em *se eu entro num estádio e a solidão me rói!*; o *E que tudo mais vá pro inferno* converte-se em Belchior em *E que tudo o mais vá para o céu!* (CARLOS, 2007a, p. 172). Para Pedro Alexandres Sanches, essa música constitui-se como um ataque frontal da parte de Belchior em confronto às ideias de Roberto Carlos. Segundo o pesquisador da obra de Roberto, para

aquele narrador profanador, o pop romântico de Roberto Carlos era entorpecente como ópio, e a agressão ao ídolo era mais explícita na citação alterada ao verso “se entro no meu carro e a solidão me dói” – **dói** era trocado por **rói**, bem mais cruel, e **carro** virava **estádio**, o veículo de expressão do RC superstar, à extrema solidão. (SANCHES, 2004, p. 242)

A canção de Belchior, que começa polemizando a partir do título com a canção de Roberto e Erasmo, ao adotar essa estratégia, explicita abertamente o diálogo intertextual e polêmico ao auditório ouvinte, pelo próprio fato de o orador-compositor escolher esse título. A polêmica também é plenamente mostrada por Belchior à audiência e coaudiência, pois ao citar o trecho *De que vale a minha boa vida de playboy?*, o compositor marca no encarte a heterogeneidade com a canção de Roberto, usando o procedimento gráfico do negrito. Outra

⁵⁶⁸ (...) Olhe! O show já começou, é bom não se atrasar! (...)

⁵⁶⁹ (...) Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto / pois sei que o show continua, que continua o viver. (...)

⁵⁷⁰ (...) Menina, o show já começou. É bom não se atrasar! (...)

⁵⁷¹ (...) Menina, ainda tenho um cigarro, mas eu posso lhe dar (...)

⁵⁷² (...) Nem bombeiro pode apagar / O beijo que eu dei nela assim / Nem bombeiro pode apagar / *Garota pegou fogo em mim* / Sigo incendiando bem contente e feliz / *Nunca respeitando o aviso que diz* / *Que é proibido fumar* / *Que é proibido fumar* (...)

⁵⁷³ (...) E, à noite, eu entro num cinemascopo, / TECHNICOLOR/PANAVISION, / daqueles de cowboy... / - **De que vale a minha boa vida de playboy?** / E eu compro este ópio barato, / por duas gâmbias - pouco mais - mas como dói / se eu entro num estádio e a solidão me rói! / (E) Eu quero é mandar para o alto / o que eles pensam em mandar para o beleléu. / ... E que tudo o mais vá para o céu! (BIS) / - E que tudo o mais vá para o céu. (BIS)

⁵⁷⁴ (...) E a sua ausência é todo o meu tormento / Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno / *De que vale a minha boa vida de playboy* / *Se entro no meu carro e a solidão me dói* (...) Só quero que você me aqueça nesse inverno / *E que tudo mais vá pro inferno* / *E que tudo mais vá pro inferno* / *E que tudo mais vá pro inferno* / *E que tudo mais vá pro inferno* / *E que tudo mais vá pro inferno*

canção do mesmo disco de 1982 que refuta o argumento de Roberto Carlos é “Paraíso”, que mais uma vez deixa clara ao ouvinte a divergência com o “inferno” do Rei. Com relação à escolha justamente dessa canção como alvo a ser trabalho no posicionamento polêmico de Belchior, ela se deve ao grande sucesso obtido pela composição junto ao auditório particular e universal.

Até então, nenhuma outra canção lançada no Brasil tinha causado tanta polêmica e repercussão. “‘Quero que vá tudo pro inferno’ foi o fenômeno de massa mais intenso que eu vi na minha geração”, afirma Caetano Veloso. A rigor, essa gravação não foi lançada, explodiu. (ARAÚJO, *op. cit.*, p. 138)

De acordo com o que vimos, a letra de Roberto apresenta em sua cenografia secundária o emprego do elemento “carro”. E é exatamente esse objeto que será utilizado por Belchior para polemizar com Roberto em duas outras canções. Em “Coração selvagem”⁵⁷⁵ e em “Paralelas”⁵⁷⁶, aparentemente Belchior dialoga de forma harmônica com Roberto e Erasmo Carlos na canção “As curvas da estrada de Santos”⁵⁷⁷.

Tanto em “Paralelas” quanto na música de Roberto, a perspectiva da cidade é de dentro de um carro. Porém, as cenografias das duas canções envolvem topografias distintas. O enunciador da canção de Belchior, enquanto trabalha num escritório do Rio de Janeiro, fala para um coenunciador (uma mulher) que se encontra dentro de um carro, passando por “praças” e “viadutos”, somente acompanhada pelos “carinhos do motor”. Ele, da janela do seu apartamento no 8º andar, observa o seu amor que vai embora. Já na canção de Roberto, o enunciador é quem parte dirigindo o carro. Agora em São Paulo (na estrada de Santos), o sujeito tenta esquecer o seu amor perdido. Entretanto, faz uma promessa: a de que se um dia reencontrar o seu amor, não passará mais naquela estrada de Santos. (CARLOS, 2007a, p. 164)

Se nessa e em outras canções de Roberto, o carro é usado como objeto eufórico que possibilita a liberdade do sujeito, em Belchior o veículo é associado à disforia e à prisão. E por isso, dentro dele, o sujeito narrado pelo enunciador de Belchior corre em fuga para nunca mais voltar⁵⁷⁸. Nesse diálogo polêmico instituído por Belchior, a crítica ao carro, na verdade, serve de pretexto para o combate ao posicionamento de Roberto, que como sabemos tinha

⁵⁷⁵ (...) Talvez eu morra jovem: / alguma curva do caminho, algum punhal de amor traído / completará o meu destino. (...)

⁵⁷⁶ Dentro do carro, sobre o trevo, a cem p/ hora, / oh! meu amor! só tens agora / os carinhos do motor. (...)

⁵⁷⁷ (...) Se acaso numa curva eu me lembro do meu mundo / Eu piso mais fundo / (...) Não posso parar / *Eu prefiro as curvas da estrada de santos* / Onde eu tento esquecer / Um amor que eu tive / E vi pelo espelho na distância se perder / Mas se o amor que eu perdi eu novamente encontrar / *As curvas se acabam* / E na estrada de santos não vou mais passar / Não, não vou mais passar

⁵⁷⁸ (...) 2. Em cada luz de mercúrio / vejo a luz do teu olhar. / Passas praças, viadutos... / nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar. / (...) 4. E as paralelas dos pneus na água das ruas / são duas estradas nuas / em que foges do que é teu. (...)

(tem) uma verdadeira fixação por carros⁵⁷⁹. Um dos exemplos mais típicos que concretizam esse aspecto da *pessoa* Roberto levada para a obra do *compositor* é a canção “O calhambeque (Road hog)”, famosa versão de Erasmo Carlos para a música da dupla John e Gwen Loudermilk, gravada por Roberto em 1964 no LP *É proibido fumar*. Pode-se destacar ainda que o gênero musical de “Paralelas”, uma balada romântica mais ligada a uma linha popular, aproximando-se de uma música considerada “brega”, intensifica o diálogo entre a produção musical de Belchior e a de Roberto, já sinalizado pelo cearense ao público através da letra e da temática comum entre as obras. Outra canção de Belchior que dialoga com Roberto apoiada na temática do carro é “Tudo outra vez”⁵⁸⁰, pois certamente o clássico verso de Rimbaud, ao ser retomado por Belchior, será associado pelo auditório universal não ao escritor, mas ao Rei Roberto Carlos na composição “Sentado à beira do caminho”⁵⁸¹, outra parceria com Erasmo.

Outra canção que pode ser considerada como um dos exemplos da polêmica entre Belchior e Roberto é a balada-*rock* “Lira dos vinte anos”⁵⁸². A música retoma, simultaneamente pelo gênero musical e pela letra, os tempos de liberdade e independência da juventude dos anos 50 e 60 (Os que fugimos da escola) – expressa especialmente na canção dos Beatles “She’s leaving home” –, o “é uma brasa, mora” (Um queria mandar brasa;) da Jovem Guarda, cujo representante maior é Roberto Carlos, e toda a revolução cultural provocada pela música de Rolling Stones (Outro ser pedra que rola...). No entanto, o enunciador, principalmente no trecho Os filhos de Bob Dylan, / Clientes da Coca-Cola; / (...) / Voltamos todos pra casa. / (...) // Mamãe, como pôde acontecer? / Ah! Meu coração-lobo mau não agüenta! / E andarmos apressados / Deu em chegar atrasados / Ao fim dos anos cinqüenta!, faz aí uma crítica irônica ao constatar o fracasso vivido por toda sua geração, que inclui Bob Dylan e os Beatles, Roberto Carlos e a Jovem Guarda, os Rolling Stones e também o próprio Belchior.

Todos esses momentos de diálogo, sejam os que expressam o *acordo*, sejam os que revelam a *tensão*, testemunham a ação da Jovem Guarda e de Roberto Carlos na produção musical de Belchior, o que pode ser ampliado aos cancionistas cearenses que chegaram ao mercado nacional na década de 70. O próprio Erasmo Carlos, ao responder sobre a existência

⁵⁷⁹ Os três longa-metragens estrelados por Roberto Carlos (... *a 300 quilômetros por hora*, ... *e o diamante cor de rosa* e ... *em ritmo de aventura*) sinalizam de forma incontornável essa relação entre o Rei e os automóveis.

⁵⁸⁰ (...) Sentado à beira do caminho pra pedir carona, (...)

⁵⁸¹ (...) estou *sentado à beira de um caminho* que não tem mais fim (...) esperando a vida inteira por você *sentado à beira de um caminho*

⁵⁸² Essa canção aparece analisada em muitos pontos de minha dissertação.

de possíveis relações entre a Jovem Guarda e os futuros artistas do Brasil (e expressando certo descontentamento pela primazia de Roberto), declarou no final dos anos 70 o seguinte:

Ah, tem, sim. Eu ouço o pessoal dizer, os cearenses, que é quem tá aí mesmo, o pessoal mais recente, eles dizem que ouviam a gente demais, ouviam o Roberto. (Todo mundo quando fala em Jovem Guarda menciona sempre o Roberto, só o Roberto. Mas não tem nada, não. É isso mesmo.) O Fagner diz isso, o Belchior diz isso... (In: BAHIANA, 1980, p. 79)

De fato, a obra de Roberto teve grande influência também na carreira de Raimundo Fagner. Pode-se dizer que essa relação foi iniciada pela representatividade na esfera verbomusical da canção “Mucuripe”, de Fagner em parceria com Belchior, que junto à “Na hora do almoço” é outro divisor de águas na trajetória artística dos dois compositores e da música cearense em geral. Como vimos, a canção foi apresentada primeiramente ao auditório em 1971 no Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília, vencido por Fagner, que dois anos depois a registraria no seu *Manera Fru Fru, manera*. Na época, “Mucuripe” segue um percurso de sucesso, ao ser escolhida no Rio de Janeiro pelo cantor Sérgio Ricardo para fazer parte do *Disco de bolso 2 do Pasquim* e ao ser gravada no mesmo ano por Elis Regina, validando simultaneamente a carreira de Fagner e Belchior no campo. Essa canção é uma das mais significativas do repertório dos autores, podendo também ser considerada um *arquitexto do discurso verbomusical brasileiro*. “Mucuripe” é uma espécie de hino no cancionário do Estado do Ceará. Como sintoma de sua força, a canção é, por exemplo, objeto do *discurso pedagógico*, sendo parte de uma atividade num livro didático⁵⁸³ da Secretaria de Educação de Fortaleza, cujo exercício propõe uma análise gramatical da letra de “Mucuripe”, o único texto de autores cearenses usado no livro. “Mucuripe” é referida também pelo *discurso publicitário*, sendo mencionada por exemplo no livreto da agência de viagens CVC⁵⁸⁴ na divulgação ao auditório universal, tanto os turistas brasileiros como os estrangeiros, do destino turístico Fortaleza e mais especificamente da praia do Mucuripe, famosa na cidade. Nesse caso, é interessante verificar que o texto da agência, ao referir-se apenas a Fagner como o responsável por pontuar as velas do Mucuripe, materializa o que diz a definição de Maingueneau acerca do arquitexto, como correspondendo a um texto que o auditório universal conhece, sem necessariamente saber com exatidão o seu autor.

⁵⁸³ *Manual de apoio*. Fortaleza: SEDUC. cap. 2. p. 96 e 97.

⁵⁸⁴ “‘Mucuripe’ é pontuada pelas velas da música do Fagner”. In: Livreto *Nordeste*, CVC, 1ª edição de 2012.

Por tudo isso, a canção dos cancionistas cearenses – gravada por Belchior somente em 1980 – despertou a atenção de muitos artistas famosos da época, dentre eles Nelson Gonçalves, Osvaldo Montenegro, Djavan⁵⁸⁵, mas também de Roberto Carlos, que gravou “Mucuripe” no seu LP de 1975, intitulado *Roberto Carlos (Além do horizonte)*. Segundo Araújo (*op. cit.*, p. 402), Roberto Carlos identificou-se com “Mucuripe” “exatamente por ser uma canção nostálgica, com um lirismo muito denso e delicado, típico da província, da cidade pequena”. Sem desvalorizar o peso do posicionamento dos outros artistas que colocaram suas vozes na música dos cearenses, é certo que o fato de o Rei da música brasileira ter realizado esse gesto solidifica de uma vez por todas os posicionamentos de Fagner e Belchior na música brasileira. Apesar de Roberto Carlos ter consumado essa atitude de “humildade artística” com relação à obra dos novatos compositores, Fagner, um ano depois e num momento em que estava sem contrato com nenhuma gravadora, declarou que desejava ser o novo “rei da juventude”⁵⁸⁶. Vejamos a seguir o que disse o compositor:

Realmente é provável que eu me torne um novo rei da juventude. (...) Só que não serei um rei ingênuo. Não deixarei que me usem, usarei o poder da minha posição em benefício da arte, da música. (...) Quando digo que quero ser o novo rei da juventude, entenda-se: cansei de ser o compositor dos intelectuais. (FAGNER em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, 31 jul. 1976)

Se a condição mesma de ocupar o lugar de rei em qualquer campo discursivo faz necessariamente com que o auditório (os ouvintes) esteja em comunhão de espíritos com seu chefe maior (o cancionista Rei), como consequência disso os súditos não se distinguiriam por nenhum tipo de classificação, pois a própria definição de auditório universal abarcaria todas as especificidades do público. Assim, a posição de Fagner expressa de forma peculiar a vontade do artista em mudar e ampliar o seu auditório particular de ouvintes, composto àquela altura supostamente por uma classe mais intelectualizada (escolarizada?), para abarcar todo o auditório universal da música do Brasil. Mas enquanto Fagner esperava pacientemente a “explosão” monárquica anunciada por ele (“Talvez não seja esse ano, mas vou estourar”), Roberto Carlos continuava no trono. Como na *monarquia da música brasileira* das últimas décadas não há espaço para dois reis, ao se posicionar desse modo, Fagner confrontou diretamente a posição de Roberto Carlos, conquistada junto ao auditório desde os primeiros “gritos” das fãs da Jovem Guarda, até os dias atuais, e reforçada a cada programa de Natal

⁵⁸⁵ Ver na seção *Extras* do CD interativo as “Gravações da obra de Belchior”. Numa espécie de retribuição discursiva, Belchior interpreta em *Vício elegante* a canção de Djavan “Aliás”.

⁵⁸⁶ *Jornal Folha de S.Paulo*, de 31 de julho de 1976.

veiculado pela Rede Globo de Televisão, bem como pelos lançamentos fonográficos feitos anualmente por Roberto.

É interessante que o embate de Fagner com Roberto Carlos tenha se dado no mesmo ano em que Belchior instaura o seu posicionamento individual polêmico na música brasileira, o que mostra que Fagner pode ser classificado como um importante adjuvante de Belchior na luta do contradiscurso com o discurso dominante, aspecto que será explorado no tópico 3.2.5. Além disso, a posição de combate dos dois mais importantes cancionistas do Ceará da época indica que havia uma espécie de “onda polêmica” que motivava os artistas de fora do eixo Rio-São Paulo na disputa do campo verbomusical, “controlada” por artistas que já ocupavam os espaços midiáticos dos dois Estados. No caso de Fagner, essa “onda” continuou até alguns anos depois, quando o artista volta a polemizar com Roberto. Em 1979, reafirmando que desejava a universalidade do público (“quero fazer *shows* para todo tipo de público”) e se dizendo “o artista mais consciente do Brasil” em relação ao momento político movido pela “onda” Lula, Fagner cobra posições também conscientes do seu ídolo Roberto Carlos, lamentando que o artista não estivesse sabendo o que estava acontecendo no Brasil. É o que lemos abaixo:

Se Roberto Carlos assumisse uma posição, seria uma grande surpresa, a importância dele para o público é tão grande que seria útil, não só a máquina que ele alimenta, mas também ao povo que se alimenta com ele. Se ele não está sabendo de tudo isso, não me interessa. Interessa o que eu estou sabendo. (FAGNER em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, 21 mai. 1979)

Provando que o discurso polêmico é constituído por sinuosidades que oscilam *da tensão ao acordo*, mais de dez anos depois, aparentemente tendo desistido da coroa, Fagner participou do Programa *Roberto Carlos especial* no final de 1991, quando os dois cantaram juntos a canção “Mucuripe”, denominada pelo Rei de “fantástica”. Na ocasião Fagner afirmou que a música⁵⁸⁷ tinha sido feita para Roberto. Esse episódio pode ser classificado como o momento emblemático da paz entre os dois artistas. Na mesma década, Belchior adere à posição pacífica de seu conterrâneo com relação a Roberto, quando em 1996 no CD *Vício elegante* grava a canção “Tolo” de Roberto e Erasmo, lançada pelo Rei em 1989.

⁵⁸⁷ Em 1969, Belchior compôs sozinho uma letra e uma melodia para “Mucuripe”. Três anos depois, Fagner conhecendo a canção, apresentou a Belchior uma nova proposta de melodia, a que conhecemos hoje. De acordo com depoimento de Belchior, a melodia de Fagner foi bem aceita, pois seria mais “bela” que a primeira (CARLOS, 2007a, p. 81).

Em suma, pode-se avaliar a relação que Belchior teve com Roberto Carlos, o *adjuvante contínuo de Veloso*⁵⁸⁸, da seguinte forma. É certo que Belchior reconhece a importância do gesto retórico de Roberto ao gravar a sua “Mucuripe”, como lemos na declaração a seguir: “Creio que a gravação de Roberto Carlos foi mais definidora do sentido do classicismo desta canção do que as outras gravações, incluindo a de Elis Regina. A gravação do rei foi a que deu o remate final a esta música como uma música definitiva do lirismo” (In: ARAÚJO, *op. cit.*, p. 402). O significado desse depoimento é singular, pois aqui Belchior coloca o Rei acima de sua madrinha no campo verbomusical, que foi uma das mais fortes adjuvantes de Belchior (conforme analisarei no tópico 3.2.5). Mas como soberano, o cancionista de fato ocupa um lugar especial na música brasileira e Belchior nesse momento valida a posição de Roberto. Nessa perspectiva, Belchior deveria ser grato permanentemente a Roberto, como o é Caetano em todas as ocasiões. No entanto, o artista cearense em muitas outras situações institui uma posição de diálogo polêmico com Roberto Carlos, que pode ser entendida desde as críticas concretas ao posicionamento do artista, até o simples gesto de iniciar o diálogo com Roberto, partindo do pressuposto de que, na arte, dialogar com os clássicos já é em certa medida colocar-se à altura deles.

A atitude de Belchior, apesar de ser contraditória, condiz com a própria natureza de seu posicionamento polêmico. Como sabemos, todo contradiscurso já traz em sua base a crítica ao discurso dominante. E, sem nenhuma dúvida, *a figura mais representativa do discurso dominante é representada pela pessoa do rei*. Por esse prisma, se a identidade fundada por Belchior na música investe na polemicidade, era preciso contestar o poderio do discurso do Rei. E é esse gesto mesmo que legitima o investimento posicional polêmico de Belchior. Soma-se a isso um aspecto bastante relevante: se os oponentes (Veloso, Gil) de Belchior aliavam-se ao Rei, era preciso também combatê-los através do chefe maior do discurso dominante: Roberto Carlos. Para entender esse vínculo ambíguo entre Belchior e Roberto Carlos, vejamos o que diz Maingueneau. O autor (2006d, p. 295 e 296) mostra-nos que a relação entre o artista e o rei é sempre bivalente. No tópico “O poeta e o rei” de seu *Le discours littéraire*, o pesquisador, ao falar mais precisamente de como os reis são representados nas fábulas, observa que na tensão “da fala do poderoso representada na

⁵⁸⁸ Após a escrita deste capítulo, o cenário da relação harmônica entre Roberto Carlos e Caetano Veloso mudou. No contexto da constituição do grupo *Procure saber* – composto por Roberto e Erasmo Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Djavan –, que apoia a manutenção da autorização antecipada de biografias pelos artistas, seguindo a legislação vigente no Brasil, o Rei e Veloso passaram a divergir publicamente. Depois de Roberto declarar no *Fantástico* (em 27 de outubro) que era a favor das biografias, Veloso o acusou em sua coluna do Jornal *O Globo* de “estar posando de Rei” (em 03 de novembro de 2013), o que motivou a saída de Roberto do grupo. Com o “racha”, Caetano escreve novo texto onde pede perdão a Roberto, no qual argumenta: “Mesmo que ele nunca mais queira me ver, continuarei amando quem fez ‘Fera ferida’ e ‘Esse cara sou eu’” (em 10 de novembro de 2013).

história e a da fala do escritor”, por “mais forte que o forte seja, a força de seu verbo deve medir-se com a do fabulista que lhe dá a palavra” (*op. cit.*, p. 295). Nesse movimento, “é o fabulista quem tem a última palavra” (*op. cit.*, p. 296) e, por causa disso, “escrever na corte e sobre a corte, querendo-se ou não, é rivalizar com o próprio rei” (*op. cit.*). Apesar do estado de batalha, a condição paratópica do escritor é perturbadoramente semelhante a do rei:

Há aí uma questão de estrutura. O rei, enquanto tal, ocupa uma posição comparável à do escritor. Colocado ao mesmo tempo dentro e fora do espaço social, só tem de prestar contas a Deus. Assim, como o escritor, ele excede a corte, está nela sem nela estar. Os dois *representam*, porém de maneiras diferentes, o corpo social que delimitam: o rei é seu representante e o escritor dele propõe uma representação. O rei espera do artista que transforme seu reino em monumento, enquanto o artista sonha em ter acesso a uma realeza por seu monumento literário. Para ser um grande rei, é necessário suscitar grandes obras; para fazer uma obra, é preciso saber denunciar o rei. O páreo não pode deixar de ser duro. (*op. cit.*, com destaque do autor)

É aplicando essa mesma lógica no campo do discurso verbomusical que o compositor Belchior vai instituindo-se nesse jogo de aproximação e afastamento com relação ao lugar ocupado pelo rei.

Na obra *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*⁵⁸⁹, o jornalista Pedro Alexandre Sanches faz uma análise crítico-poética de Roberto Carlos, associando-o, como era de se esperar, aos trabalhos de Erasmo Carlos e Wanderléa, mas também a artistas como Belchior, Raul Seixas, Tim Maia, Rita Lee, Wilson Simonal e Jorge Ben Jor, compositores chamados pelo crítico musical de “anticarlistas”, por serem resistentes a um tipo de ordem imposta pelo rei do Brasil Roberto Carlos (SANCHES, 2004, p. 12). No entanto, como venho mostrando ao longo da tese, o caráter de resistência do cancionista Belchior não teve de nenhum modo como *alvo privilegiado* o artista Roberto Carlos. Portanto, se é verdade que Belchior é *anticarlista*, ele também pode ser chamado assim com relação a um número bem maior de compositores – os quais são construídos pelo sujeito-agente Belchior como seus oponentes –, sendo o cearense um *antiTom*, um *antiRaul*, um *antiGil*, um *antiChico* e especialmente um *antiCaetano*, segundo defendo na tese.

Passarei a seguir à análise do posicionamento do cancionista Chico Buarque na posição de oponente/adjuvante de Caetano Veloso e de Belchior. Começemos, então, pela relação com o compositor baiano. Ainda no final da década de 80, o pesquisador José Miguel Wisnik observava:

⁵⁸⁹ Foi exatamente o título da canção de Veloso gravada por Roberto “Como dois e dois são cinco” que motivou o título do livro de Pedro Alexandre Sanches.

No seu livro, Gilberto Vasconcellos centra a atenção na dupla Chico&Caetano, e é realmente nesses dois artistas que a tensão poética em jogo atinge a sua parada mais alta. As correspondências, afinidades e diferenças entre Chico Buarque e Caetano Veloso precisam ser acompanhadas de perto, porque elas contêm as correlações mais significativas. Não é a toa que frequentemente um é jogado contra o outro: sabe-se que são realmente duas forças. No entanto, temos a mania de só enfrentar a complexidade da cultura brasileira na base da exclusão, de Emilinha ou Marlene a Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, e daí a Chico Buarque ou Caetano Veloso. (WISNIK, 1979-1980, p. 09)

Seguindo o mesmo argumento, Guilherme Wisnik, no ensaio que escreveu sobre Caetano Veloso para a Publifolha, ratifica que na história da música brasileira e segundo uma visão romântica, frequentemente se tenta encerrar a obra de *Chico Buarque como antípoda da posição assumida por Caetano Veloso* (WISNIK, 2005, p. 115). Romântica ou não, vejamos inicialmente alguns momentos concretos dessa relação antagônica entre os dois artistas iniciada e desenrolada nos três últimos anos do final da década de 60, para posteriormente nos voltarmos para as *correspondências* e *afinidades* dessas *duas forças* da música brasileira. Com o aparecimento dos tropicalistas e sua “Alegria, alegria” no Festival de MPB da Record, diversos artistas já em destaque reagiram negativamente à manifestação liderada pelos baianos, dentre eles Edu Lobo, Francis Hime, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. Mas de todos esses nomes, Chico Buarque já era a grande referência na música. E foi com ele que o novo discurso tropicalista entrou em disputa. Reforçando a oposição, Augusto de Campos escreveu uma série de artigos publicados entre o final de 1967 e o início de 1968, em defesa quase apaixonada de Caetano Veloso e, por outro lado, em contraposição a Chico Buarque, dentre eles os textos intitulados “O passo a frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil”, “A explosão de Alegria Alegria” e “Viva a Bahia-ia-ia”, reunidos no livro *Balanço da bossa e outras bossas*⁵⁹⁰. Nesse último, usando a classificação de Pound acerca dos “inventores”, “mestres” e “diluidores”, Campos afirma que a Chico Buarque possivelmente caberia o título de “mestre”, mas o papel de “inventor” pertenceria a Caetano e a Gil, bem como pertenceram anteriormente a Tom e a João Gilberto. Para Campos, os baianos seriam essenciais naquele período, porque a música brasileira nunca precisara tanto de inventores como naquele momento pós-Bossa Nova. Continuando em defesa dos baianos, Campos chega a avaliar o compositor e a obra de Buarque irônica e duramente, como lemos a seguir:

⁵⁹⁰ No livro, há uma série de artigos que se debruçam na representatividade dos baianos Caetano e Gil para a música brasileira. Além do “Boa palavra sobre a música popular”, os artigos “João Gilberto e os jovens baianos” e “É proibido proibir os baianos”, junto às entrevistas “Conversa com Gilberto Gil” e “Conversa com Caetano Veloso”.

Por isso mesmo, me parece que, em vez de se preocupar tanto com a “roda viva” da engrenagem fabricante de ídolos televisíveis – tema já cediço e muito explorado –, Chico Buarque deveria atentar mais para certos aspectos negativos da “chicolatria” que o rodeia, em especial a “roda morta” e que o querem colocar os velhaguardões do passado. (CAMPOS, 1974, p. 160)

O próprio Caetano comenta o peso e a influência do escritor na relação entre ele e seu oponente Chico Buarque, claramente reforçada por Campos, segundo transcrevo abaixo:

Sua versão da oposição inevitável entre o que fazíamos e o que Chico vinha fazendo, por exemplo, embora me parecesse basicamente correta e fosse exposta sempre em termos conscienciosos e equilibrados, nunca abalou meu amor especial pelo estilo, pela pessoa ou pela importância histórica de Chico Buarque. (VELOSO, 1997, p. 230)

No entanto, apesar de em seu *Verdade tropical* Caetano enfatizar o seu apreço pelo cancionista Chico Buarque, na mesma obra o baiano reconhece como lidava nos primeiros tempos de Tropicalismo com a presença de Chico Buarque no campo em que ele pretendia e conseguira entrar. Assim, depois de destacar que Chico “encarnava o melhor do melhor da história da música brasileira e era assim que todos o viam” (*op. cit.*, p. 174), Veloso confessa: “É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar” (*op. cit.*, p. 234). E por causa disso, Caetano assumiu o papel que lhe era devido naquele cenário, como ele próprio relata: “E eu, naturalmente – e ainda mais que chegava para talvez disputar com ele o mesmo lugar no olimpo das estrelas nacionais –, tinha que fatalmente fazer – ao menos na imaginação das plateias – o papel de seu antagonista” (*op. cit.*, p. 174). Nesses depoimentos de Veloso, constata-se que os argumentos empregados por ele na defesa de seu posicionamento na esfera musical foram exatamente os mesmos investidos por Belchior contra o próprio Caetano alguns anos depois, ou seja, o da ideia de que os mitos da música popular brasileira não são intocáveis e que, para que se possa conseguir um lugar ao sol nessa comunidade, é preciso necessariamente pleitear um lugar.

Essa mesma posição de *aproximação e afastamento* ou de *louvação e desentendimento* com relação a Chico Buarque também foi apresentada por Veloso no que diz respeito ao episódio que envolveu “Carolina”, cuja interpretação de Caetano no seu disco de 1969 foi lida pelos comentadores como uma crítica ao compositor. Caetano, no texto “Nossa Carolina em Londres setenta” de 1977, explica-se dizendo: “Eu gostaria de contar ao Chico Buarque de

Hollanda a história da Carolina...”. E afirmando que a tropicália tinha uma musa, da qual não pode revelar o nome, e uma antimusa, que era a Carolina, Caetano sentenciou: “Chega de confusão. (...) Eu gosto de Jorge Ben, de Roberto Carlos, de Chico Buarque de Hollanda, de Caymmi” (VELOSO, 1977, p. 34 e 35). Entretanto, em *Verdade tropical*, Caetano mais uma vez admite:

Claro que havia uma agressividade necessária contra o culto unânime a Chico em nossas atitudes. Quando gravei, em 69, a “Carolina” num tom estranhável, eu claramente queria, entre outras coisas, relativizar a obra de Chico (embora não fosse essa, ali, a principal motivação). (VELOSO, 1997, p. 233)

Ainda no calor da hora e com o embate já formado, o mito Chico Buarque de Hollanda também se posicionou, atizado tanto pela mídia, quanto pelas oposições “naturais” (e/ou armadas) entre ele e os novos artistas. Três meses após o famoso *happening* protagonizado por Caetano no 3º Festival Internacional da Canção da TV Globo, Chico, referindo-se de forma velada à apresentação de Caetano, publica em 09 de dezembro de 1968 no Jornal *Última hora* de São Paulo o breve artigo nomeado “Nem toda loucura é genial nem toda lucidez é velha”⁵⁹¹, sua primeira resposta às provocações que vinha recebendo dos tropicalistas e seus adjuvantes. O texto de Chico foi motivado principalmente pelo seguinte episódio. Durante a eliminatória do 4º Festival da Record, em que Chico concorria com “Benvinda”, a canção foi recebida com vaias pelo público e gritos de “superado, superado”. Como Gil estava no momento numa frisa do Teatro, foi divulgado que Gil teria supostamente incentivado à plateia a vaiar à apresentação, fato hoje desmentido tanto por Gil quanto por Caetano (*op. cit.*, p. 232 e 233), que afirmam, ao contrário, terem tentado conter a reação da plateia em defesa de Chico Buarque. No artigo, cujo gesto retórico teve o papel de um tapa de luva, Chico avalia o fato:

Enfrentar as luzes, os cartazes, e a plateia, onde distingui um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco. (BUARQUE, Jornal *Última hora*, 09 dez. 1968)

E continua, numa crítica velada, mas nem tanto, ao Tropicalismo:

⁵⁹¹ O texto integral pode ser acessado na página oficial de Chico Buarque na Internet.

É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma. (BUARQUE, *op. cit.*)

No próprio título de seu texto, Buarque já condensa o seu argumento central, que opõe a noção de *lucidez e loucura*, bem como àquela entre *velho (ultrapassado)* e *novo (genial)*. Se o posicionamento de Chico revela um sujeito que se assume como defensor de uma lucidez, ele ao mesmo tempo argumenta que ser lúcido não tem nenhuma relação com ser velho, contradiscurso que estava na base da ameaça feita a Chico pelo Tropicalismo. Ao mesmo tempo, ao demonstrar essa tese em defesa de sua posição, o orador argumenta que seus oponentes (os loucos) não são geniais. E para os bons entendedores, só o título basta.

A força das diferenças entre Chico e Caetano também teria sido demonstrada pelo primeiro dois anos depois através das páginas do mesmo (?) Jornal *Última hora*. Segundo o relato do autor de *Eu não sou cachorro, não...*, na reportagem “Nossa televisão é uma palhaçada”, de 28 de junho de 1970, Chico foi solicitado a declarar os nomes de três pessoas de quem ele não gostava, ao que respondeu: “Juca Chaves e o pessoal da falecida tropicália”, entenda-se Caetano e Gil, que estavam exilados à época. Araújo acentua ainda que o jornalista perguntou a Chico se ele acreditava no sucesso de Gil e Caetano na Inglaterra, ao que ele rebateu que *não*, justificando a dificuldade com o idioma vivida pelos dois tropicalistas. E continuando o combate, Buarque acrescentou: “além disso nos cartazes de publicidade que eles mandaram imprimir consta que foram banidos do País. Isso é ridículo, querer vencer pela pena”⁵⁹².

É importante destacar que a posição de combate de Chico Buarque com relação a Veloso e a Gil surge num contexto muito próprio da carreira do compositor, que envolve especialmente a sua experiência individual/artística de quinze meses no autoexílio. Os dois discos que Chico lançou na Itália nesse período não obtiveram sucesso: *Chico Buarque de Hollanda na Itália* e *Per un pugno di samba*, o primeiro com suas músicas vertidas para o

⁵⁹² Aqui chamo a atenção que recentemente Chico Buarque questionou Araújo sobre a entrevista comentada por ele. O compositor escreveu no *O Globo* de 17 de outubro de 2013 o seguinte: “Quanto à matéria da ‘Última hora’ (...) Eu não falaria com a ‘Última hora’ (de São Paulo) de 1970, que era um jornal policial, supostamente ligado a esquadrões da morte. Eu não daria entrevista a um jornal desses, muito menos para criticar a postura política de Caetano e Gil, que estavam no exílio. Mas o biógrafo não hesitou em reproduzi-la em seu livro, sem se dar o trabalho de conferi-la comigo. Só se interessou em me ouvir a fim de divulgar o lançamento do seu livro. Não, Paulo Cesar de Araújo, eu não falava com repórteres da ‘Última hora’ em 1970”.

italiano por Sérgio Bardotti, e o segundo com canções⁵⁹³ suas adaptadas por Bardotti e arranjos de Ennio Morricone. Por causa da pouca aceitação dos discos, Chico realizou apresentações com Toquinho nos lugares mais variados e inóspitos. Aliado a isso, o contrato com a RGE não é renovado e o próximo contrato com a Philips obriga-o a gravar um disco com a nova gravadora num contexto conturbado. Foi nessa situação de crise que foi lançado em 1970 o LP *Chico Buarque de Hollanda* nº 4, cuja canção “Essa moça tá diferente”, numa analogia à música brasileira, representa a relação vivida entre o compositor e a MPB, bem como a presença de Caetano na música, segundo podemos inferir nos versos: *Essa moça tá diferente / Já não me conhece mais / Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás / Essa moça tá decidida a se modernizar / (...) / Ela me olha de cima / E vai desinventar o som*. Portanto, a reação litigiosa de Buarque no que diz respeito a Veloso tanto aparece em um momento de fragilidade do compositor, quanto parece demonstrar uma angústia de Chico diante das mudanças do País, de seu percurso como cidadão e do próprio campo musical, que a essa altura era também composto por novos ídolos. Nesse sentido, era difícil dividir com outros cancionistas sua posição de ídolo alcançada anteriormente diante do auditório brasileiro.

Ao comparar os dois posicionamentos individuais de Caetano e Chico Buarque desde a década de 60 até hoje, seja o antagonismo entre os dois avaliado em maior ou em menor grau, seja a disputa mais “real” ou mais midiática, o mais evidente é que Chico Buarque não se identifica(va) com as atitudes e o modo de lidar com os conceitos e ideologias investidos por Caetano Veloso. Se “está claro” que em Caetano “vale mais a tensão que a decisão, a deriva que o descanso, a mutação que a identidade” (FERRAZ, in: VELOSO, 2005, p. 17), em Chico parece que são os termos contrários que podem plenamente ser associados à sua imagem no campo verbomusical. Para ilustrar essa oposição, pode-se pensar ainda em um aspecto particular, que se refere às atitudes tomadas por cada um dos compositores com relação ao campo da música no Brasil. Segundo observa Fernando de Barros Silva, no Brasil de Caetano, o qual “faz questão de marcar posição ao sair em defesa de Sandy ou emprestar seu prestígio à *axe-music*”,

trata-se, entre outras coisas, da afirmação de um Brasil no qual Chico Buarque certamente não se reconhece – e no qual Caetano se move quase sempre muito à vontade, cuidando, é claro, de reciclar o material de sua usina interminável de provocações e paradoxos, cuja matriz se encontra no Tropicalismo. (SILVA, 2004, p. 53)

⁵⁹³ As únicas exceções são “Funeral de um lavrador”, poema de João Cabral de Melo Neto que em italiano ficou “Funerale di un contadino”, adaptado por Panvini, Rosati e Bardotti; e o poema de Cecília Meireles “Tema dos infidentes”, gerando “In memoria di un congiurato”, com adaptação de Bardotti e Buarque.

Nessa incompatibilidade genética entre os dois artistas, Silva assinala ainda que, desde a volta do exílio, os comportamentos de Caetano e Chico se caracterizam por uma *regularidade: um da incoerência e o outro da coerência*. Para o autor do ensaio da Publifolha sobre Buarque, é o fato de Caetano se transmutar a cada período que o faz permanecer fiel aos preceitos tropicalistas, o que implica que “sendo sempre diferente, sua obra será sempre a mesma”. Já Chico, por manter-se coerente, mas de acordo com as características de cada época, “sendo sempre a mesma, sua obra será sempre diferente” (*op. cit.*, p. 64 e 65).

É exatamente sob a base da *incoerência coerente* (entendendo “coerente” como a “harmonia de uma coisa com o fim a que se destina”, segundo Houaiss) de Caetano que compreendo a seguinte declaração do baiano, falando de Chico Buarque: “Às vezes penso que minha profissão tem sido perseguir Chico Buarque. Mas é uma perseguição amorosa”. Essas palavras de Caetano que abrem o encarte do álbum *Livro* – título motivado pela publicação no mesmo ano do livro *Verdade tropical* – trazem como primeiro elemento de sua referência o compositor Chico Buarque, cuja presença nesse texto e contexto é explicada por Veloso, ao dizer que se assemelha a Chico pelo fato de os dois cancionistas também terem lançado livros. Nesse sentido, perseguir o compositor e escritor Chico Buarque significa buscar o mesmo prestígio obtido por ele no campo da música. Portanto, pode-se dizer que *Chico é simultaneamente arqui-enunciador e adjuvante de Caetano*, a depender da situação encenada pelos dois cancionistas no campo e a despeito dos instantes de conflito. Mais importante que isso, como ocupante da comunidade discursiva dominante da música brasileira, Veloso não poderia posicionar-se por muito tempo como oponente de Buarque, pois a briga entre eles causaria uma crise interna no interior do próprio *discurso dominante*, o que faria com que um deles (o mais fraco) passasse automaticamente para o lado do *contradiscurso*. Nesse percurso de autoconstrução da identidade, o próprio Caetano demonstrou ter consciência disso, como podemos constatar em seu depoimento de que, ao homenagear os artistas, ele faz a declaração de sua admiração por eles, por dois motivos: “Quero agradecer, agradar, celebrar. Mas também sei que vou construindo minha identidade artística (e minha consciência sobre ela) através desses retratos” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 29). Não atentando a isso, Belchior, mas também Fagner, que ocupou em certa época o lugar de discurso dominante, assumiu a posição de batalha, permanecendo mais tempo no ringue do que Caetano. E por causa disso é que avalio o posicionamento identitário do compositor em sua natureza essencialmente polêmica.

Passada, portanto, a fase de tensão entre o baiano e o carioca, vejamos agora os momentos de acordo entre dois dos cancionistas mais importantes da história da música brasileira. Pode-se observar inicialmente que a ligação destacada acima entre João Gilberto e Chico Buarque, cujo primeiro compacto da RGE foi lançado em uma série intitulada bossa nova, já coloca este último como adjuvante de Caetano, na medida que eles são *admiradores comuns de um mesmo modelo verbomusical*. Essa adjuvância de Chico no projeto identitário de Veloso é demonstrada também no livro de Caetano de 1997, pois em *Verdade tropical* Chico Buarque, junto a Roberto Carlos, Raul Seixas e Jorge Ben Jor, aparece como um dos mais citados, sendo seu nome inclusive usado como título de capítulo na parte 2 da obra. A mesma reverência a Chico revelada no livro de Caetano já tinha se manifestado também quando o baiano compôs “O homem velho”, gravada em 1984, e a dedicou a Mick Jagger e a Chico Buarque, que tinha quarenta anos na época. Essa canção pode ser avaliada também como uma retribuição a Chico, que em 1979 compôs “A Rosa”⁵⁹⁴, em que faz referência à personagem Odara, instaurada na canção de Veloso, a mesma criticada por Raul dois anos antes, como mostrei no capítulo 0 da tese.

A ligação entre Caetano e Chico Buarque também envolve vários projetos artístico-fonográficos, o que se explica pelo fato de os dois pertencerem ao longo da década de 70 à gravadora Phonogram, selo azul Philips. Essa parceria abrange desde a produção de *shows*, como o espetáculo *Chico & Bethânia*, de 1975⁵⁹⁵, com o qual Caetano colaborou na montagem, até a *gravação em disco por cada um deles da obra do outro*, bem como a realização de programas televisivos, dos quais posso citar a série realizada pela TV Bandeirantes que exibe um vídeo de 1978 onde Veloso e Buarque cantam as suas canções “Tatuagem” e “Esse cara”. Em 1974, no LP *Sinal fechado*, Chico grava “Festa imodesta”, que Caetano compôs especialmente para Chico gravar. Caetano, por exemplo, gravou por três vezes “Carolina”: no compacto *Caetano Veloso nº 1*; no LP *Caetano Veloso*, os dois de 1969; e no *Prenda minha* de 1998. Sendo que no último caso, o registro fonográfico do baiano cumpre o *gesto retórico de retratação* com relação à sua postura nos dois primeiros registros, pois nesse momento o ambiente na música era de paz entre ele e Buarque.

Em 1972, nos dias 10 e 11 de novembro, o mesmo palco do Teatro Castro Alves, em Salvador, que em 1969 viu a despedida de Caetano e Gil antes do exílio no *show Barra 69*, presenciou a gravação de um espetáculo de Caetano e Chico, gerando o disco *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. No *show* e disco, os dois artistas cantam, sozinhos, suas próprias

⁵⁹⁴ (...) Odara, gravou meu nome na blusa (...)

⁵⁹⁵ O *show*, realizado no Rio de Janeiro no Canecão em junho de 1975, deu origem ao disco *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo* (Polygram/Philips).

músicas ou as do outro; e em dueto, as músicas de um deles. Depois de todos os embates ocorridos entre 1967 e 1971, esse *show* gravado na Bahia constitui-se como a explicitação da identificação mútua (ou da competição mútua?) entre os artistas. Três anos depois, em *Qualquer coisa* Caetano interpreta “Samba e amor” de Chico. Em 1978, no disco ao vivo com Maria Bethânia, os dois irmãos cantam “João e Maria” e “Maninha”, também de Buarque. Em 1986, Caetano e Chico voltam a se reunir, no contexto do programa televisivo *Chico & Caetano*, de cujas gravações é resultado o álbum *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo*, que reúne as apresentações feitas no Programa musical apresentado por sete meses na TV Globo. No entanto, esse segundo encontro, materializado no suporte disco, altera consideravelmente o formato do primeiro realizado quinze anos antes, pois enquanto aquele apresentara unicamente composições de Caetano e Chico, à exceção da parceria deste com Francis Hime em “Atrás da porta”, o projeto da Globo inseriu no repertório músicas de outros compositores. Assim, das onze canções, apenas quatro são de autoria de Caetano e de Chico, tendo sido oito delas compostas por outros cancionistas: “Nega maluca” (Fernando Lobo e Ewaldo Ruy), “Billy Jean” (Michael Jackson), “Roberto corta essa” (Jorge Ben Jor), “Adíos nonino” (Astor Piazzola), “Tiro de misericórdia” (João Bosco e Aldir Blanc), “Não quero saber mais dela” (Sombrinha e Almir Guineto), “Águas de março” (Tom Jobim) e “Luz negra” (Nelson Cavaquinho e Irahy Barros). Outra novidade neste projeto é a participação de cantores convidados para interpretar algumas canções, como Jorge Ben Jor, Elza Soares, Beth Carvalho, Paulo Ricardo, Cazuza, Rita Lee, Luiz Caldas e Astor Piazzolla. Como se percebe, a lista de convidados reúne artistas dos mais diversos gêneros nacionais do Brasil e da Argentina: samba-*rock* (Jorge Ben Jor), samba (Elza Soares e Beth Carvalho), *rock* nacional (Paulo Ricardo, Cazuza e Rita Lee), *axé-music* (Luiz Caldas) e tango (Astor Piazzolla).

A grande diferença entre os artistas no Programa, que promoveu o encontro entre o artista mais importante do tango do século XX, Piazzolla, e novatos como Paulo Ricardo e Luiz Caldas, pode ser explicada por dois fatores. O primeiro deles por indicações pessoais dos artistas Chico Buarque e Caetano Veloso, que se presume tenham sugerido os nomes de Piazzolla e Elza Soares; e o segundo, por coerções da própria emissora Globo, que à época investia fortemente nas carreiras de Cazuza e Paulo Ricardo. Foi no ano anterior ao Programa que Cazuza lançara o seu disco de estreia, o LP *Exagerado*, cuja faixa-título transformou-se em um de seus maiores sucessos, bem como na *canção-identidade* do artista. Mas Caetano pode ter sugerido também o nome de Cazuza, pois também em 1986 o baiano havia gravado a canção “Todo amor que houver nessa vida” de Frejat e Cazuza, no disco *Totalmente demais*, registrado ao vivo no Hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro. A proximidade artística

entre Caetano e Cazuza foi tão marcante que o baiano foi convidado em 2002 a escrever a orelha do livro *Preciso dizer que te amo*, que reúne as letras do rebelde e polêmico cantor. Dentro desse universo dialógico entre os baianos e Cazuza, em 1987 a canção “Um trem para as estrelas” marca também o encontro autoral entre Cazuza e Gil, que compuseram um a letra e o outro a música da canção usada na trilha sonora do filme homônimo de Carlos Diegues.

Se avaliarmos discursivamente o programa *Chico & Caetano*, veremos que enquanto naquele encontro da Bahia de 1972 o objetivo foi reforçar as suas próprias identidades autorais, de certo modo abaladas pelas brigas entre eles, por outro lado em 1986, no plano da emissora de TV, a presença de Buarque e Veloso, explicada pelo lugar consolidado por eles na música, cumpriu fundamentalmente o papel de apresentar as obras dos outros artistas e especialmente daqueles participantes do elenco das gravadoras apoiadas pelas Organizações Globo.

Além de Caetano Veloso, pode-se dizer que Buarque mantém ao longo de sua carreira uma forte afinidade com os outros baianos, dentre os quais cito, além de Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa. Em maio de 1973 na realização do Festival *Phono 73*, um evento de quatro dias (10 a 13 de maio), organizado pela Phonogram, reuniu no Palácio das Convenções do Anhembi em São Paulo todo o *cast* da gravadora, atualmente Universal, multinacional que agrupava praticamente todos os grandes nomes da música brasileira de então e de hoje: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão, Jorge Ben Jor, Raul Seixas, Fagner, dentre outros artistas que se apresentaram na sua maioria em dupla. Entre os duetos famosos pode-se destacar o de Maria Bethânia e Gal Costa e o de Gilberto Gil e Chico Buarque. Foi nessa ocasião que os dois artistas interpretaram ou *tentaram interpretar* a canção feita em parceria “Cálice”, cujo tema da censura também estaria presente em outra canção de Gil feita para Chico dois anos depois: “Copo vazio”, gravada por Chico no antológico álbum de 1974. Como nos conta o próprio Gil em depoimento publicado em seu *site* oficial, no dia em que foram apresentar a música no *show* da Phonogram, desligaram o microfone logo depois de terem começado a cantá-la. Pelo radicalismo do episódio, Gil acredita que a canção tinha sido apresentada à censura e com isso havia sido recomendado que os dois não a cantassem, mas eles acabaram fazendo “uma desobediência civil” e quiseram cantá-la. Daí a ação do departamento de censura.

Mantendo forte seu vínculo com os artistas da Bahia e não mais no contexto de ditadura militar do Brasil, o compositor carioca recebe dois baianos no programa de 1990 feito para a TV francesa *Chico ou o país da delicadeza perdida*, treze anos depois transformado em DVD no Brasil. Na ocasião, Gal Costa divide com Chico a interpretação de

“Samba do grande amor”, composição de 1983; e Gilberto Gil, além de tocar violão, canta com Chico a outra parceria deles feita em 1989, “Baticum”, letra de Chico e música de Gil.

Como se comprova, a relação entre Chico e Caetano abrange mais *shows* e projetos do que propriamente parcerias. Com o baiano, Chico tem apenas duas canções: “Vai levando”, gravada por Chico Buarque e Maria Bethânia no disco conjunto de 1975, e “Como um samba de adeus”, gravada por Gal Costa no disco *Mina d’água do meu canto* de 1995. Essa baixa quantidade de parcerias, que também acontece na relação Chico-Gil (que coincidentemente também só assinam juntos duas músicas), é portanto um forte indicativo da diferença ideológica mantida no bojo da identidade verbomusical dos dois compositores ou entre Chico e os baianos.

Passemos agora à análise da relação entre Chico Buarque e Belchior. Na perspectiva adotada na tese, o próprio fato de Chico Buarque se contrapor a Caetano e ao projeto dos tropicalistas já o torna um *adjuvante em potencial de Belchior*. Assim, o cancionista cearense, do mesmo modo que Veloso, teve fases onde também “persegue” Chico Buarque. Em sua “Como nossos pais”, o trecho **Eles venceram e o sinal está fechado pra nós / Que somos jovens (...)** pode ser lido como uma dupla referência, tanto à canção “Sinal fechado” de Paulinho da Viola (1969), como à gravação da canção por Chico Buarque no LP homônimo de 1974. Em 1978, em um momento em que a polêmica está amenizada, a balada “Até à manhã”⁵⁹⁶ usa cenografia bastante semelhante (na qual são citados o título e trecho da canção, sinalizados ao auditório por letras maiúsculas) à de “Acorda amor”⁵⁹⁷ de 1974, assinada pelos pseudônimos de Chico: Leonel Paiva e Julinho da Adelaide. Como analisei na dissertação,

“Até à manhã” resume os mais diversos investimentos interdiscursivos aos quais Belchior recorre na produção das suas canções. Há a alusão⁵⁹⁸ ao título e trecho das canções “God”⁵⁹⁹ (John Lennon) e “O sonho acabou”⁶⁰⁰ (Gilberto Gil). Sua primeira estrofe⁶⁰¹ parodia versos da canção “Até amanhã”⁶⁰² (Noel Rosa). Essa paródia é considerada também uma citação

⁵⁹⁶ (...) ACORDA AMOR (...)

⁵⁹⁷ Acorda amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição // Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura / Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão // Acorda amor / Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição // São os homens e eu aqui parado de pijama / Eu não gosto de passar vexame / Chame, chame, chame / Chame o ladrão, chame o ladrão (...)

⁵⁹⁸ (...) o sono acabou / maria bonita (...)

⁵⁹⁹ (...) Just believe in me / (Thast’s reality) / *The dream is over* / What can i say / *The dream is over*, / Yesterday (...)

⁶⁰⁰ *O sonho acabou* / Quem não dormiu no / sleeping-bag nem sequer sonhou (...)

⁶⁰¹ Até amanhã, / se o homem quiser... – mesmo se chover, / Volto pra viver, mulher. (...)

⁶⁰² *Até amanhã se Deus quiser / Se não chover / Eu volto pra te ver / Ó mulher / De ti gosto mais / Que outra qualquer / Não vou por gosto / O destino é quem quer (...)*

textual-melódica, pois, no momento da paródia ao texto de Noel Rosa, o locutor muda a entonação da canção; para de cantar o texto de sua canção e fala o trecho parodiado. Na segunda estrofe⁶⁰³, o verso parodiado é da marcha “Acorda Maria Bonita”⁶⁰⁴ (Antônio dos Santos - Volta Seca). (CARLOS, 2007a, p. 173 e 174)

Tanto a canção de 1978 quanto “Caso comum de trânsito”⁶⁰⁵, gravada um ano antes por Belchior, tematizavam diretamente as ações da ditadura militar no Brasil e principalmente a *cena validada de ser preso ao amanhecer*, explorada de forma singular por Chico. Na balada-canção “Monólogo das grandezas do Brasil”, de 1982, Belchior dialoga com outra canção emblemática de Chico Buarque, “Pedro Pedreiro”, gravada em 1965 em compacto simples, o primeiro disco do artista, junto com “Sonho de um carnaval”. Na letra da canção de Chico, o personagem Pedro é retratado por um terceiro observador como um imigrante nordestino (“do Norte”) que vive a vida esperando, o trem, o aumento, a sorte, a festa. A tensão temporal da espera é reforçada pela intensa repetição na letra do gerúndio “esperando” (36 vezes), bem como pela aliteração em “p” (Pedro pedreiro penseiro esperando o trem; Assim pensando o tempo passa; Pedro pedreiro fica assim pensando; Pedro pedreiro pedreiro esperando), em “r” (Pedro pedreiro penseiro esperando o trem), e em “s” (“penseiro”, “esperando”, “parece”, “carece”, “esperar”, “pensando”, “assim”, “passa”, “trás”, “sol”, “desde”, “passado”, “mês”). A constatação sobre o ato da eterna espera não é feita pelo sujeito que a experiencia, mas por um outro. Apesar disso, esse sujeito tem consciência de sua situação, o que se mostra retoricamente pelo adjetivo “penseiro” no trecho Pedro pedreiro fica assim pensando / Assim pensando o tempo passa / E a gente vai ficando pra trás / Esperando, esperando, esperando. A despeito do saber sobre sua espera, o sujeito está impotente diante dela, não conseguindo mudar sua situação.

Na canção de Belchior, é o próprio sujeito, um homem simples (do povo), “humilhado” e “ofendido”, quem conta com sua própria voz a trajetória vivida por ele numa grande metrópole, na qual passa por dificuldades, onde dorme na rua e não tem sossego, onde “falta emprego” e se “bebe pra esquecer que a gente é fraca, é pobre, é vil”. Os dois personagens se assemelham por utilizar o jogo como uma via de esperança para mudança de situação. Enquanto Pedro pedreiro espera (...) a sorte grande no bilhete pela federal, o outro personagem joga uma miséria na esportiva. Outros elementos comuns nas duas canções são as figuras do “trem” e do “Norte”. No texto de Chico, o trem é usado como meio

⁶⁰³ (...) o sono acabou / maria bonita / vem fazer o café. / O homem comum inda nem levantou / mas a polícia já está de pé. (...)

⁶⁰⁴ Acorda Maria Bonita / Levanta vai fazer o café / Que o dia já vem raiando / E a polícia já está de pé (...)

⁶⁰⁵ (...) Eles vêm buscar-me na manhã aberta: a prova mais certa que não amanheceu. (Não amanheceu, não. Não amanheceu, não. Não amanheceu, menina! Não amanheceu. Não amanheceu. Não amanheceu, ainda!)

diário de locomoção para o pedreiro se deslocar. Essa figura é usada como símbolo genérico representativo de todas as outras esperas de Pedro. Enquanto o trem se movimenta, Pedro fica parado feito pedra. O que há aqui é um movimento pendular que oscila de um lado a outro, mas que deixa Pedro sempre no mesmo lugar. Na letra de Belchior, por causa da situação de miséria na cidade grande, o sujeito deseja voltar pro Norte. A locomotiva serviria de instrumento de deslocamento do sujeito para sair da cidade grande e voltar para o seu lugar de origem. No entanto, o acesso ao trem é impossibilitado por falta de dinheiro. Mas os dois sujeitos imigrantes compartilham o mesmo desejo: o de um dia retornar ao Norte. Em Chico, Pedro pedreiro está esperando a morte / Ou esperando o dia de voltar pro Norte. Em Belchior, o sujeito ativo afirma enfaticamente seu desejo: Vou voltar pro norte / semana que vem / Deus já me deu sorte / mas tem um porém / não me deu a grana / pra eu pagar o trem. O verso da canção de Chico Esperando enfim nada mais além / Da esperança aflita, bendita, infinita / Do apito do trem também dialoga com a composição de Noel Rosa, “Três apitos”, gravada por ele em 1994 no Programa *Ensaio* “A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes”.

“Monólogo das grandezas do Brasil”⁶⁰⁶ também coloca em cena a tensão entre ir pro Norte e ficar no Sul, ao retomar captativamente versos da composição “Estrada de Canindé”⁶⁰⁷ de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Na letra de Belchior, como que retomando uma cronografia passada, o enunciador afirma inicialmente que vai para o Sudeste (- Eu vou pra São Paulo e Rio / (Eldorados de além - mar)). Mas em seguida a essa declaração, ele volta atrás na sua decisão (Oh! não! não! Oh! não! não! Oh! não! não! Oh! não! não!). Nesse momento entram em cena os versos de “Estrada de Canindé”⁶⁰⁸, que aborda as lembranças agradáveis do sertão de Canindé (cidade do interior do Ceará), a despeito das dificuldades diárias. A clássica canção sertaneja é utilizada aí como argumento (de *autoridade*) favorável à ideia defendida pelo enunciador: a de que as pessoas podem viver felizes no Norte, apesar da situação precária.

“Monólogo das grandezas do Brasil”, ao parodiar subversivamente⁶⁰⁹ o título da obra de Ambrósio Fernandes Brandão, *Diálogo das grandezas do Brasil*, de 1618, sugere, pela troca do termo que abre o título, que seu discurso é solitário.

⁶⁰⁶ (...) Ai! Ai! que bom, que bom que é / a lua branca, um cristão andando a pé! / Ai! ai! que bom, que bom se eu for / pés no riacho, água fresca, Nosso Senhor! (...)

⁶⁰⁷ Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e uma cabocla / Cum a gente andando a pé / Ai, ai, que bom / Que bom, que bom que é / Uma estrada e a lua branca / No sertão de Canindé (...)

⁶⁰⁸ A remissão ao trecho da canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira é marcada pela alteração na melodia no momento em que é feita a citação. Ver Carlos (2007a, p. 133).

⁶⁰⁹ Ver análise da relação entre a canção de Belchior e a obra *Diálogo das grandezas do Brasil* em Carlos (2007a, p. 170 e 171).

O que o enunciador quer com a troca é indicar que não há no País a discussão de ideias, de opiniões, o que indica o termo **diálogo**. Pra melhor denominar a situação brasileira, utiliza a expressão **monólogo**. A substituição também se refere ao fato de o enunciador estar falando sozinho, de ser o único personagem que compreende a situação real pela qual passa o País e seus moradores. (CARLOS, 2007a, p. 171)

E nesse sentido, ao se instituir como o único a defender a realidade, Belchior polemiza mais uma vez com os cancionistas que, segundo seu discurso-agente, posicionam-se a favor do sonho, quais sejam Caetano Veloso e Gilberto Gil. Neste ponto, é válido enfatizar que essa canção está presente no mesmo disco que traz ao auditório brasileiro as canções polêmicas “E que tudo mais vá para o céu” e “Paraíso”, as duas que confrontam o posicionamento de Roberto Carlos. Outra canção de Belchior, “Notícia de terra civilizada” de 1993, também tem cenografia bastante semelhante à de “Monólogo das grandezas do Brasil” e consequentemente dialoga com a canção de Chico. A canção conta (cenografia primária) a viagem de um homem do interior para a cidade grande (cenografia secundária). Se os versos finais de “Pedro Pedreiro” *Que já vem, que já vem, que já vem* constituem um recurso onomatopaico que reconstitui o barulho de uma locomotiva, essa canção de Belchior reconstrói esse som por meio de elementos paratextuais. De acordo com o que se constatou em Carlos (2007a, p. 229),

no arranjo dessa canção, seus sons também se associam à letra para reforçar seu conteúdo. Quando o narrador refere-se ao transporte da viagem (Oh! brilho cruel do trilho / do trem que sai do sertão), é inserido um barulho de trem, que também aparece no final da música. Esse som faz com que o momento da viagem (a cenografia secundária) torne-se mais visível do que o da cenografia principal (o narrador contando um fato que se deu no passado: Era uma vez um cara do interior...). O som dos vagões se movimentando geram imediatamente na mente do ouvinte a imagem de uma viagem de trem.

Todas essas canções adotam como estratégia retórica a *cena validada do cotidiano dos trabalhadores nas grandes cidades brasileiras*, cenografia que foi de certa forma estabilizada por Chico Buarque em “Pedro Pedreiro” e mais tarde em “Construção” de 1971. Do mesmo ano, a canção “Deus lhe pague” (*Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair.*) faz uma referência autotextual à “Construção”, o que vai reforçando cada vez mais a *cenografia do trabalho*. Em “Bela”⁶¹⁰, outra música do LP *Paraíso*, há também a referência

⁶¹⁰ (...) Ela: / minha (a)ventura, minha bem-aventurança; / minha mãe, minha irmã, minha mulher, minha criança; / raiz do meu cantar, matriz da minha contradança; / bárbara Beatriz é ela. (...)

ao título e trecho de duas músicas de Chico Buarque de Hollanda: “Bárbara”⁶¹¹ e “Beatriz”⁶¹², musas inspiradoras de Buarque. O que se observa, portanto, na construção da musa de Belchior é que ela reúne as musas de todos os seus ídolos, recurso retórico-argumentativo que tornaria a sua musa e ele próprio (o seu posicionamento) mais complexos. Como vimos, o disco *Paraíso* traz canções que ao mesmo tempo reverenciam (imitam) cenografias exploradas por Chico, mas ao contrário critica algumas canções de Roberto Carlos. Essa dupla atitude mostra que, nessa fase, Belchior estava em um momento que oscilava entre a *homenagem* e o *confronto* com os cancionistas mais representativos do campo musical.

Em 1987, outra canção de Belchior parece dialogar mais uma vez harmonicamente com a obra de Buarque, quando um trecho da música “Jornal blues (canção leve de escárnio e maldizer)”⁶¹³ retoma título e trecho da canção “Não existe pecado ao sul do Equador”⁶¹⁴ de Chico Buarque e Ruy Guerra (1973). Nesse caso, a intertextualidade é marcada pela mudança na entonação da música (do canto *cantado* para o canto *falado*; no instante em que Belchior insere na canção o verso da música citada, ele para de cantar a canção e fala o trecho), bem como é indicada no encarte por meio de travessões.

Vejamos a seguir como a instauração da topografia nas canções pode ser reveladora do posicionamento polêmico adotado pelos compositores. E para isso retomarei o nome de Caetano Veloso, dialogando conjuntamente com Belchior, mas também com Chico e Raimundo Fagner. Dentro da tradição já formada por Veloso de compor músicas para a cidade do Rio de Janeiro (dentre elas “Tempo de estio”⁶¹⁵, “O nome da cidade”⁶¹⁶ e “O estrangeiro”⁶¹⁷), em *Noites do Norte*, de 2000, Caetano grava “Meu Rio”⁶¹⁸, cuja cenografia

⁶¹¹ “Bárbara” (Chico Buarque e Ruy Guerra, para a peça *Calabar*):

Bárbara, Bárbara / Nunca é tarde, nunca é demais (...)

⁶¹² “Beatriz” (Edu Lobo e Chico Buarque)

(...) Sim, me leva para sempre, *Beatriz* (...)

⁶¹³ (...) – sem pecado abaixo do equador – (...)

⁶¹⁴ Não existe pecado do lado de baixo / Do Equador (...)

⁶¹⁵ (...) Rio, eu quero / suas meninas // (...) // Rio, tempo de estio / Eu quero suas meninas (...)

⁶¹⁶ (...) Cheguei ao nome da cidade / Não à cidade mesma, espessa / Rio que não é rio: imagens / Essa cidade me atravessa (...)

⁶¹⁷ O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara / O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela / A Baía de Guanabara / O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara / Pareceu-lhe uma boca banguela / E eu, menos a conhecera, mais a amara? / Sou cego de tanto vê-la, te tanto tê-la estrela / O que é uma coisa bela? / O amor é cego (...)

⁶¹⁸ Meu Rio / Perto da favela do Muquição / Eu menino já entendia isso / Um gosto de Susticau / Balé no Municipal / Quintino: / Um coreto / Entrevisto do passar do trem / Nós nos lembramos bem / *Baianos, paraenses e pernambucanos* / Ar morno pardo parado / Mar pérola / Verde onda de cetim frio / Meu Rio / Longe da favela do Muquição / Tudo no meu coração / Esperava o bom do som: João / Tom Jobim / Traçou por fim / Por sobre mim / Teu monte-céu / Teu próprio deus / Cidade / Vista do outro lado da baía / De ouro e fogo no findar do dia / Nas tardes daquele então / Te amei no meu coração / Te amo / Em silêncio / Daqui do Saco de São Francisco / Eu cobijava o risco / Da vida / Nesses prédios todos, nessas ruas / Rapazes maus, moças nuas / O teu carnaval / É um vapor luzidio / E eu rio / Dentro da favela do Muquição / Mangueira no coração / Guadalupe em mim é Fundação / Solidão / Maracanã / Samba-canção / Sem pai nem mãe / Sem nada meu / Meu Rio

revela já no título a topografia da cidade, a qual é rememorada pelo sujeito que enuncia. Aqui há a menção a três povos do Brasil, “baianos, paraenses e pernambucanos”, os quais são retratados pelo *compositor* como migrantes que foram para o Rio de Janeiro na mesma época em que a *pessoa* Caetano, que em 1956, entre os treze e quatorze anos, morou no Rio de Janeiro, mais especificamente no bairro de Guadalupe, entre Marechal Hermes e Deodoro.

O que chama a atenção no relato da imigração nordestina feito por Caetano já na distância dos anos 2000 é a omissão do Ceará entre os Estados que mais “mandaram” migrantes para o Estado do Rio de Janeiro. Como observa a pesquisadora Alessandra Fontoura, na dissertação “Comunicação e cidade: migrações cearenses no Rio de Janeiro”,

o Ceará aparece em terceiro entre os estados do Nordeste cuja população mais migra para o Rio de Janeiro: 8,5% do total. Em primeiro está a Paraíba, (14,6%) e, em segundo, Pernambuco (9,3%). Conforme dados do IBGE (Censo 2000 de migração e deslocamentos), 166.119 cearenses não residiam no Ceará em 1995. Desse total, o Estado do Rio de Janeiro encontra-se registrado como o destino de 16.014 pessoas. Este deslocamento de cearenses para a cidade do Rio de Janeiro está contido de forma mais significativa nos dois últimos momentos da migração interna no Brasil, de acordo com a classificação de Graham Holanda Filho (1973). O primeiro período está situado entre o final do século XIX e a década de 1920, quando se observa um crescimento constante dos fluxos migratórios. O segundo período, que vai até 1950, é caracterizado por um crescimento vertiginoso das taxas de migração; a partir de 1960, considerado o terceiro momento, verifica-se uma pequena diminuição dos índices. (FONTOURA, 2007, p. 52 e 53)

Na autobiografia de Caetano, também não aparece nenhuma menção à produção musical dos cearenses. Em *Verdade tropical*, Caetano apenas comenta que na canção “Tropicália” o trecho Viva Iracema-ma-ma / Viva Ipanema-ma-ma aproxima topograficamente duas praias:

uma do Rio e a outra do Ceará, e as duas figuras femininas, uma do século XIX, outra do século XX, uma índia, outra branca, uma dando nome a uma praia (a praia de Iracema, em Fortaleza, foi assim batizada em homenagem à personagem de Alencar), outra tomando de uma praia seu nome (a garota de Jobim e Moraes é uma homenagem deles à Ipanema). (VELOSO, 1997, p. 187)

Apesar de Caetano não fazer nenhuma referência ao Ceará nem nas letras de suas canções, nem na história da música brasileira contada por ele em *Verdade tropical*, o vazio da referência ao Estado é compensado de modo “generoso” pelo compositor Chico Buarque de

Hollanda, como veremos adiante. Em 1978, a canção “Até o fim”⁶¹⁹ cita em sua cenografia secundária o nome da cidade cearense Quixeramobim. Interessante que a referência a essa típica cidade do interior do Estado apareça novamente dois anos depois, no título e na letra da canção “Quixeramobim”⁶²⁰, de Nonato Luiz e Fausto Nilo, gravada por Fagner no disco *Raimundo Fagner*. Um ano depois de “Até o fim”, em 1979, “Bye bye, Brasil” de Chico e Roberto Menescal – que compôs a trilha sonora do filme homônimo –, traz o Estado como um possível destino nos projetos de passeio pelo Brasil planejados pelo enunciador da canção, como lemos a seguir:

“Bye bye, Brasil” (Chico Buarque e Roberto Menescal)

(...) Baby, bye bye / Abraços na mãe e no pai / Eu acho que vou desligar / As fichas já vão terminar / Eu vou me mandar de trenó / Pra rua do Sol, Maceió / Peguei uma doença em Ilhéus / Mas já tô quase bom / Em março vou pro Ceará / Com a benção do meu orixá / Eu acho bauxita por lá / Meu amor (...)

Na parceria com Tom Jobim, “A violeira” de 1983, a personagem nordestina, enunciando em primeira pessoa, reconta suas viagens por várias cidades do Brasil, saindo da cidade de Araripe, na região Sul do Ceará, passando por outros Estados como Pernambuco e Macapá, até chegar finalmente ao Rio de Janeiro. Na letra há várias referências a outras cidades do Ceará, como Crato e Quixadá. Vejamos:

“A violeira” (Chico Buarque e Tom Jobim)

Desde menina / Caprichosa e nordestina / Que eu sabia, a minha sina / Era no Rio vir morar / Em Araripe / Topei com o chofer dum jipe / (...) / Juntei os trapos com um velho marinheiro / Viajei no seu cargueiro / Que encalhou no Ceará // Voltei pro Crato / E fui fazer artesanato / De barro bom e barato / Pra mó de economizar / (...) / Perder os filhos / Em Fernando de Noronha / E voltar morta de vergonha / Pro sertão de Quixadá (...) ⁶²¹

Na letra da parceria com Gil, “Baticum”, de 1989, há outra menção ao Estado enquanto elemento topográfico, conforme mostro abaixo:

“Baticum” (Chico Buarque e Gilberto Gil)

⁶¹⁹ (...) Eu bem que tenho ensaiado um progresso / Virei cantor de festim / Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso / Em Quixeramobim / Não sei como o maracatu começou / Mas vou até o fim (...)

⁶²⁰ Acho que tudo balança / A tua dança é um balancê, balança / Acho que tudo é criança / Na lembrança a tua dança no ar / Meu amor que será de mim? / Quixeramobim / O que será de mim / Meu amor que será // Meu amor que será / Que eu acho graça / É a cachaça que você me deu // Meu amor que será / Cheirar, será, cheirar, será / Cheirar, sei...

⁶²¹ Um aspecto biográfico que pode ter influenciado afetivamente o parceiro de Chico nesse canção é o fato de o avô de Tom Jobim ser cearense.

(...) Veio Mané da Consolação / Veio o Barão de lá do Ceará / Um professor falando alemão / Um avião veio do Canadá / Monsieur Dupont trouxe o dossier / E a Benetton topou patrocinar / A Sanyo garantiu o som / Do baticum lá na beira do mar / Aquela noite / Quem tava lá na praia viu / E quem não viu jamais verá / Mas se você quiser saber / A Warner gravou / E a Globo vai passar (...)

Já em “Iracema voou”, do disco *As cidades*, de 1998, Chico recria a história de Alencar, configurando uma Iracema moderna, que sai do Ceará e voa para a América, mesmo sem dominar o idioma inglês. Observa-se também que Iracema, que tem saudade do Ceará / Mas não muita, assemelha-se ao enunciador de “Como nossos pais” que diz: Vou ficar nesta cidade / Não, não vou voltar pro sertão. Um e outro personagens enfrentam os mesmos “perigos na esquina” do quais fala Belchior. Enquanto Iracema Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá, o enunciador da canção de Belchior é esperançoso, segundo se lê no trecho: Digo que estou encantado com uma nova invenção / (...) / Pois vejo vir vindo no vento / O cheiro da nova estação.

Além de fazer referências ao Estado nas letras de suas canções, Chico realizou uma série de trabalhos com os artistas do Ceará. Um deles refere-se aos duetos formados com Fagner, como por exemplo na interpretação de “Joana francesa”⁶²² (composta pelo primeiro) no disco *A arte de Chico Buarque*, de 1975. Com Edu Lobo, parceiro de Chico na canção, Fagner interpretou a três vozes “Verdadeira embolada”, gravada em *O corsário do rei*, trilha da peça homônima de Augusto Boal, saída em 1985. A relação entre Chico e Fagner também abrange a feitura de canções em parceria. Ainda em 1985, Chico e Fagner compuseram a canção “Paroara” (também uma parceria com Fausto Nilo), gravada por ambos no LP homônimo⁶²³. Certa vez, após ter feito um esboço daquela que mais tarde se tornaria o clássico “Vai passar”, Chico convocou à sua casa vários compositores, cujo objetivo foi “a tentativa de fazer daquele esboço um samba de vários parceiros. Para isso reuniu um grupo de compositores – Edu Lobo, Fagner, Francis Hime, João Bosco, Carlinhos Vergueiro, João Nogueira”⁶²⁴. A experiência só “vingaria” um ano depois, com o esforço de Francis Hime para recuperar a melodia, mas de todo modo o *gesto retórico de chamar Fagner* nesse momento reforça a ligação que o compositor carioca mantém com a produção dos cearenses.

Por tudo isso, a *menção nas letras de suas canções à topografia cearense* e os *trabalhos feitos em conjunto com compositores do Estado*, fica patente o envolvimento de Chico Buarque com a produção musical do Ceará, como podemos constatar ainda por meio

⁶²² Lançada também na discografia de Chico Buarque em uma caixa-box, num CD-bônus.

⁶²³ Fonograma usado também na discografia de Chico, saindo no CD 1 (*Samba e amor*) da caixa *Um legado essencial* de 2009.

⁶²⁴ Humberto Werneck no livro *Chico Buarque - Letra e música* de 1989.

dos seguintes episódios. Na entrevista que concedeu ao jornalista Tarso de Castro do *Jornal Folha de S.Paulo*, em 11 de setembro de 1977, Chico ao falar do poder de irradiação, no mundo da música, da Globo à época, criticava a eliminação da chance de as TVs locais mostrarem e produzirem os artistas das regiões. Pelo contrário, o artista denunciava que cada emissora local estava transmitindo o que a *Globo* queria. Dentro desse raciocínio, Chico refletia:

Pode, neste momento, estar aparecendo lá em Fortaleza, por exemplo, um grupo novo, como era o nosso naquela época. Só que a televisão local, no lugar deles vai botar Kojak, entende? Não vai dar chance desse pessoal aparecer. O que vai acontecer? Esses caras, depois de 1 ou 2 anos, vão desistir. É evidente, como eu desistiria, por exemplo. Os que não desistem, vão tocar em boates, vão levar a vida de músico, uma vida muito amarga. E não vão se afirmar, vai ser muito difícil. Ou então vão levar 10 anos para aparecer como revelação. Como o que está acontecendo agora. Volta e meia aparece. *O Belchior, o sucesso de Belchior! Só que ele está há 10 anos batendo nesse negócio, não é um garoto que apareceu agora. Ele podia ter aparecido há mais tempo.* (BUARQUE em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, 11 set. 1977, com destaques de minha responsabilidade)

Na entrevista (conversa) que deu (teve) ao (com o) cantor e compositor João Nogueira em 1995 no *Jornal do Brasil*, Chico é perguntado sobre se “concorda quando dizem que depois da geração deles [de Chico e do autor da pergunta] a MPB entrou em crise”. Vejamos o que respondeu o artista:

Não acredito que exista crise. Nos anos 60, quando escrevi a “Rita”, que falava daquele bom disco de Noel, o tempo de Noel Rosa me parecia remotíssimo. Mas é que, entre os anos 30 e 60, Noel morreu tuberculoso, Ismael Silva esteve preso, Cartola lavava carros, Assis Valente suicidou-se, Ary Barroso virou vereador e locutor de futebol. Agora eu faço as contas e vejo que se passaram os mesmos 30 anos, desde que surgiu a minha geração. Se parece que ocupamos muito espaço é porque não houve solução de continuidade, estamos aí trabalhando. *Mas ao mesmo tempo surgiu, e continua surgindo, um monte de gente boa: de Djavan, Fagner e Belchior até Paulinho Moska, Cássia Eller e Zélia Duncan.* Essa é uma pergunta que me fazem há 20 anos. Não acredito em crise. (BUARQUE em entrevista ao *Jornal do Brasil*, 1995, com destaques de minha responsabilidade)

Essa proximidade “afetiva”⁶²⁵ (via *obra* e não propriamente com o artista *em pessoa*) entre Belchior e Chico Buarque, plenamente explicitada nas duas declarações de Chico acima, é ainda registrada na reportagem “O velho Francisco” de 2004, que fala da comemoração dos

⁶²⁵ Sobre a importância da “afetividade” nas relações discursivas, sugiro a leitura do artigo de Mosca (2004a).

sessenta anos de vida do artista. Ao falar das práticas de vida e dos hábitos profissionais de Buarque, o jornalista Márcio Pinheiro afirma:

[Chico] ouve pouca música quando está em casa. Gosta dos clássicos do samba (Ismael Silva, Mauro Duarte, Cartola, Noel Rosa) e de gigantes não tão famosos (como Haroldo Barbosa e Luis Reis), além de muito Tom Jobim e os seus contemporâneos. Também admira os americanos Cole Porter, Irving Berlin e Frank Sinatra. Além disso, Chico é muito fixado em canções, o que nem sempre significa que seja fixado nos autores dessas canções. Por exemplo: “*Mucuripe*”, de Belchior e Fagner, é uma canção [de] que gosta muito. E os cubanos, tanto os da velha guarda quanto os mais novos, como Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, chegam a comovê-lo. (PINHEIRO, *Jornal Zero hora*, 2004, com destaques de minha responsabilidade)

Evidenciado o interesse de Buarque pelas canções e pelos cancionistas cearenses, pode-se prever inclusive que essa atenção por parte de Chico tenha influenciado o seu processo composicional. Quatro canções que marcam um possível diálogo mais direto entre Belchior e Chico Buarque são “Pequeno mapa do tempo”, de Belchior, e “Maninha” de Chico Buarque, ambas de 1977; “Mucuripe”, do cearense, e “Vida”, do carioca. Vejamos inicialmente as duas primeiras. Na letra de “Pequeno mapa do tempo”, Belchior apresenta: (Medo, o meu boi, morreu. O que será de mim? / Manda buscar outro, maninha, no piauí!). Aqui ele cita diretamente o trecho que compõe a parte semifinal da dança dramática do folclore cearense Bumba-meu-boi⁶²⁶, conhecido como “A morte do boi”, qual seja: O meu boi morreu / O que será de mim, / Vou mandar buscar outro, ó maninha / Lá no Piauí. Já sobre a canção “Maninha”, o próprio Chico conta em programa de TV no ano de 2005 o contexto de produção da música, segundo transcrevo a seguir:

Eu fiz pra Miúcha gravar. Mas na verdade não era porque ela era minha irmã, não. Mas porque “maninha” era uma coisa que tinha antigamente. Muitas canções falavam “manda buscar outro maninha lá no Piauí; o meu boi morreu”. Tinha muita coisa com “maninha”, como tinha com “iá-iá, iô-iô”. (...). “Maninha” na música não quer dizer “irmã”, mas “querida”, “meu bem”, é isso. (BUARQUE em depoimento para o Especial *Meu caro amigo*, 2005)

Quase trinta anos depois do lançamento da sua canção, esse “antigamente” usado por Chico certamente se refere à época da composição, 1977, o mesmo ano em que foi publicada

⁶²⁶ Realizado na maioria das cidades do Ceará, o bumba-meu-boi é um auto popular, como o reisado, caracterizado por uma representação dramática coreografada que tem como figura central o boi. É encenado com um arcabouço de madeira coberto com um tecido colorido, dentro do qual uma pessoa fica recurvada. Ao longo da representação, o boi pula, dança e berra. A dança do boi é iniciada com a primeira estrofe do romance português da *Bela pastora*: “Pastorinha mana / Que fazeis aqui, / Pastorando o gado, ó maninha, / Que eu aqui perdi”.

a música de Belchior. Não se sabe quem foi a origem da influência de Chico, mas se pode dizer sem dúvida que a canção de Belchior faz parte do rol das muitas canções que falavam “manda buscar outro maninha lá no Piauí; o meu boi morreu”. Já em “Vida” de 1980, Chico usa uma estrofe bastante semelhante à usada por Belchior em “Mucuripe” de 1972. Vejamos: em Belchior *Aquela estrela é dela / Vida/vento/vela leva-me daqui*; em Chico Arranca, *vida / Estufa, vela / Me leva, leva longe / Longe, leva mais*.

Como vimos no capítulo referente ao código de linguagem, particularmente ao investimento na língua italiana, Sérgio Bardotti, o parceiro de Chico Buarque, também realizou trabalhos com Belchior, como a composição “Frutaflor matutina”, assinada por Belchior, Bardotti, Tozzi e Bigazzi, e “Parallele”, do cearense e do italiano. Talvez essa parceria explique ainda o fato de a canção “Meu caro barão”, de 1981, assinada por Bardotti, Buarque e Henriquez, trazer pontos de diálogo com o álbum *A palo seco* de Belchior. Em “Meu caro barão”, os trechos *Cidade e sertão* e *Ai, essa maquina* abordam três elementos que, como vimos, são tratados por Belchior nas canções “Cemitério”, que traz o verso *tudo é cidade e sertão*, e “Máquina II”, na qual o locutor canta o substantivo proparoxítono também de forma paroxítona, como o fizeram Chico e os seus parceiros no acabamento linguístico (prosódico) dado à sua canção.

Em resumo, da *relação de adjuvância e oponência* entre Chico Buarque, Caetano Veloso e Belchior, pode-se chegar às seguintes conclusões. Enquanto Chico, no papel de *adjuvante de Belchior*, explicita a imagem do Ceará nas canções e em suas declarações públicas, Veloso, no papel de *antagonista de Belchior*, não o faz. Nesse sentido, a *lembrança* e a *omissão* topográfica do Ceará nas canções sinalizam os tipos de relação contratual e polêmica mantidos por Buarque e Veloso, respectivamente, com os cancionistas cearenses. Se Buarque, ao agir (enunciar) do lado dos cearenses, coloca-se como antagonista de Veloso, da mesma forma, Fagner, ao atuar (enunciando) juntamente a Chico, também acirra a polêmica entre o carioca e o baiano, levando em conta o histórico polêmico mantido por Fagner e Caetano na música brasileira, segundo voltarei a abordar no tópico 3.2.5.

Nesse cenário de luta na defesa de suas identidades, chama a atenção o seguinte gesto retórico investido por Belchior, ao gravar em 1996 o CD *Vício elegante*. Nesse álbum, que trazia apenas a faixa-título de autoria do cearense, Belchior registra de forma inédita e única canções de três de seus oponentes, dentre eles Roberto Carlos (“Tolo”), Chico Buarque (“Almanaque”) e Caetano Veloso (“O nome da cidade”), com canção que tinha sido interpretada somente por Bethânia no álbum *A beira e o mar*, de 1984. No disco, Belchior dialoga mais uma vez com Caetano ao interpretar a canção “Doce mistério da vida (Ah!

Sweet mystery of life)”, uma versão de Alberto Ribeiro para a canção de V. Herbert, cantada quase vinte anos antes por Caetano e Maria Bethânia no álbum *Maria Bethânia e Caetano Veloso ao vivo*. Como mostra claramente a atitude de Belchior, esse trabalho pode ser avaliado como o *álbum de reconciliação* entre Belchior e os artistas confrontados por ele ao longo da carreira. Vejamos a avaliação do autor na matéria que reproduzo abaixo:

Ao contrário dos discos anteriores, nos quais se destaca o lado do compositor, o novo trabalho traz apenas regravações dos autores que o artista admira. “Procurei escolher músicas que combinavam comigo a ponto de poder dizer que eu poderia tê-las feito” [, afirma o compositor]. (BELCHIOR em entrevista a LOURES, 1997)

A partir desse depoimento, fica no ar uma pergunta: teria a polêmica com os ídolos cancionistas da música brasileira chegado ao fim em 1996? A resposta a essa questão só será possível na medida em que avançarei nas próximas seções. Mas por enquanto, já posso afirmar que todos esses movimentos de tensão e acordo mostram exemplarmente que o artista cearense Belchior vai instituindo sua identidade num processo de negociação permanente com Caetano Veloso e Chico Buarque, no qual o interesse maior de todos é o direito que cada um tem *e defende* de enunciar.

3.2.3 Gilberto Gil e Jorge Mautner

Depois dos projetos coletivos iniciais realizados na primeira metade dos anos 60 em Salvador, o primeiro encontro artístico-fonográfico propriamente dito entre Caetano Veloso e Gilberto Gil deu-se em 1967 por meio da gravação de *Domingo*, álbum em que Gal Costa divide com Caetano as interpretações. Gal canta sozinha a canção “Minha senhora” e, com Caetano, “Zabelê”, as duas parcerias de Gil e Torquato Neto. A partir daí, o encontro entre eles, que seriam os desencadeadores do movimento tropicalista e se transformariam em dois dos artistas brasileiros mais importantes de todos os tempos, aconteceu em diversas outras ocasiões, como venho mostrando ao longo da tese, o que inclui a realização de *shows*, discos conjuntos ou em dupla, filmes e documentários e, especialmente, a parceria na composição e no registro de canções. No que diz respeito a esse último aspecto, a relação entre Caetano e Gil pode ser assim resumida:

- a) Caetano grava sozinho canções de Gil como “Alfômega”, “Bem devagar”, “Drão” e “Tradição”;
- b) Veloso grava sozinho parcerias dele próprio com Gil, como “No dia que eu vim-me embora”, “Eles”, “In the hot sun of a christmas day” e “Eu e ela estávamos ali encostados na parede” (também parceria com José Agripino de Paula);
- c) Caetano grava sozinho canções de Gil com outros parceiros, como “Soy loco por ti, América”, de Gil e Capinan, e “Coisa assassina”, de Gil e Jorge Mautner;
- d) Veloso interpreta com Gil suas próprias canções individuais, como “Alegria, alegria”, “Boas-vindas”, “Desde que o samba é samba”, “Aboio” e “O cu do mundo”, cantada também por Gal;
- e) Caetano grava com Gil canções deste, como “Aquele abraço” e “Baião atemporal”;
- f) Veloso canta com Gil canções dos dois, como “São João, Xangô Menino”, “Quando” (parceria com Gal Costa), “Batmakumba”, “Haiti”, “Cinema novo” e “Dada”;
- g) Caetano registra com Gil canções de outros compositores como “Hino do Esporte Clube Bahia” (Adroaldo Ribeiro Costa), “Cada macaco no seu galho” (Riachão), “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) e “Wait until tomorrow” (Jimi Hendrix);
- h) Veloso recebe Gil no registro de canções de sua autoria nos seus discos individuais, como “Gênesis”, cantada também com Gal e Bethânia.

As canções de Caetano e Gil também foram interpretadas por outros cancionistas brasileiros, como “Panis et circensis”, pelos Mutantes, e “Lindoneia”, por Nara Leão, só para falar dos primeiros registros de suas fonografias. Mas, ao longo das últimas décadas, as músicas dos baianos aparecem seja por meio da interpretação em parceria com outros intérpretes, seja através da interpretação individual dos cantores de composições de um deles ou da dupla, gesto retórico que a cada realização vai consolidando o posicionamento dos dois compositores na comunidade discursiva verbomusical brasileira. Somando-se a essa intensa relação profissional entre Veloso e Gil, o relacionamento pessoal entre os dois começou por volta de 1962-1963, quando Caetano viu na TV Itapoan de Salvador o “rapaz preto que cantava e tocava violão como os melhores bossa-novistas”, que com “sua musicalidade exuberante, sua afinação, seu ritmo e sua fluência” entusiasmaram o futuro parceiro. Em *Verdade tropical*, Caetano relata o encontro:

Era excitante que pudesse haver por perto alguém tão especial. A TV dava a ilusão de distância, mas eu pensava, com o coração batendo, que, dado o tamanho da cidade – e, sobretudo, do grupo de pessoas da classe artística ou mesmo da classe média –, era provável que eu encontrasse em Salvador esse

genial músico de sorriso alegre e sobrancelhas bem desenhadas. Minha mãe, que sempre gostou de música – e sempre gostou que eu gostasse de música –, me ouviu elogiá-lo, e, toda vez que ele aparecia na televisão, me chamava para vê-lo. Lembro com muito gosto o modo como ela se referia a ele (pelo menos ela o fez uma vez e isso ficou marcado muito fundo) dizendo: “Caetano, venha ver o preto que você gosta”. Isso de dizer “o preto”, sorrindo ternamente como ela o fazia (ou fez), tinha – teve, tem – um sabor esquisito que intensificava o encanto da arte e da personalidade do moço no vídeo. Era como se se somasse àquilo que eu via e ouvia uma outra graça, ou como se a confirmação da realidade daquela pessoa, dando-se assim na forma de uma bênção, intensificasse sua beleza. Eu sentia alegria por Gil existir, por ele ser preto, por ele ser ele (...). Era evidentemente um grande acontecimento a aparição dessa pessoa – eu via que se tratava de um músico de primeira linha, desde já um grande entre os grandes. (VELOSO, 1997, p. 283)

E como que por força do destino cultural do País, de fato Veloso encontrou Gil e desde então este forma com Caetano uma das maiores forças de seu posicionamento na música. Dos dois lados, verifica-se que existe tanto uma relação extremamente cordial quanto uma atitude de reverência no que diz respeito ao trabalho do outro. Para Caetano, *Gil é o profeta, sendo ele apenas seu apóstolo*. Assim, Veloso conta que nos seus contatos iniciais era Gil que primeiramente e de forma misteriosa arriscava-se nas experiências culturais; e só depois Caetano transformava aquilo em “algo mais perceptivelmente coerente”. Sobre essa questão, Veloso explica:

Foi assim com Jorge Ben; foi assim com o tropicalismo como um todo; foi assim com o reconhecimento da importância de São Paulo como cidade a tomar outra posição no imaginário brasileiro; foi assim com os procedimentos composicionais resultantes do que julgávamos ouvir nos Beatles; foi assim com Hendrix; foi assim com a descoberta do gênio de Milton Nascimento; foi assim com a nova cultura pop da Cidade do Salvador. (*op. cit.*, p. 290)

Por outro lado, Gil diz que conheceu tudo “através do Tropicalismo, através de Caetano”. E justifica: “Por isso digo que não sou fundador do Tropicalismo, sou uma linha auxiliar” (In: WEINSCHLBAUM, *op. cit.*, p. 130). De modo geral, vê-se que Gil não quer se comprometer como o grande responsável pelo movimento tropicalista, ao afirmar: “Deixo nas mãos dele [de Caetano], porque ele foi o criador do Tropicalismo, ele tinha os conceitos. (...) O Tropicalismo era uma obra dele com a qual eu colaborava” (*op. cit.*, p. 131 e 132). E se Gil recusa a paternidade do movimento, de algum modo essa é assumida por Caetano pela própria escritura do *Verdade tropical*. Não mais como *pais*, a ligação entre os dois baianos pode ser definida principalmente pela *irmandade artística*. Só para citar um exemplo, podemos relembrar a apresentação *Gilberto Gil and friends*, uma homenagem a Gil realizada

em julho de 1993 na 27ª edição do Festival Internacional de Jazz de Montreux, que teve a participação de Gal ao lado de Chico Buarque e Caetano, logo depois que os dois gravaram juntos, de março a abril, o disco *Tropicália 2*, para comemorar 26 anos de Tropicalismo e trinta anos de amizade. Por tudo isso, a atuação de Gil o transformou *no mais representativo adjuvante de Caetano* na instituição de sua identidade musical junto aos auditórios e comentadores de sua obra. E se João Gilberto é o arqui-enunciador por excelência de Veloso, essa posição no que diz respeito ao papel primeiro de adjuvante é assumida exclusivamente por Gil, que pode ser classificado como uma espécie de *lado B de Caetano*, pois, no universo discursivo verbomusical, sempre que a produção musical de um é comentada, a produção do outro aparece como elemento agregado, fenômeno que não acontece (ou ocorre diferentemente) com nenhum dos outros adjuvantes de Caetano.

Nesse contexto, e no meio da relação Veloso-Gil, surge Belchior que em 1979 grava sua parceria com Gil, a balada romântica “Mêdo de avião II”⁶²⁷, composição (e estratégia retórica) que concretiza Gilberto Gil como adjuvante também de Belchior e que marca o momento de maior proximidade entre cearenses e baianos – considerando a moderna música brasileira –, fazendo com que o diálogo entre os artistas passe de uma fase de *tensão* para outra de *acordo*. “Conheço o meu lugar”, outra canção do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, e particularmente os versos que “brincam” com a sonoridade da consoante fricativa desvozeada “s” associada aos termos “sou”, “pessoa” e “soa”, parece ter influenciado a letra de “O som da pessoa”⁶²⁸ feita por Gil quatro anos depois, com música de Bené Fonteles, que explora exatamente os mesmos recursos retóricos da letra do cearense.

Outras composições de Gil também indicam certa convergência com os temas investidos por Belchior. Em 1977, “Não chore mais”, a versão de Gil para a canção eternizada por Bob Marley “No woman, no cry” de B. Vincent, institui uma oposição semelhante àquela entre *passado* e *presente* encontrada em “Como nossos pais”, que em Gil transforma-se na oposição entre *passado* e *futuro*. A canção, no contexto da realidade brasileira, fala “do modo de atuar da repressão, através das prisões, torturas e mortes de pessoas”, conforme se lê: Amigos presos / Amigos sumindo assim / Pra nunca mais. No entanto, apesar de todo o sofrimento causado por essa repressão ocorrida no País, o orador-enunciador acredita que Tais recordações / Retratos do mal em si / Melhor é deixar prá trás, equivalendo à cenografia da canção “Como nossos pais”, que privilegia em sua argumentação o devir em

⁶²⁷ Confrontar a análise dessa canção em Carlos (2007a, p. 231-234), na qual mostro que na letra de “Mêdo de avião II” Gil cita outras duas canções de Belchior: “Mêdo de avião” e “Fotografia 3x4”.

⁶²⁸ A primeira pessoa soa como eu sou / A segunda pessoa soa como tu és / A terceira pessoa soa como ele / e ela também // Qualquer pessoa soa / toda pessoa / boa / soa / bem

detrimento do passado, e à fórmula defendida pelo orador de “Velha roupa colorida” que sustenta: O passado nunca mais. “Clamor no deserto”, que se apoia na cenografia validada da ditadura no Brasil, de acordo com o que se lê no estribilho Eh! Eh! Eh! Eh! meus amigos! / Um novo momento precisa chegar! / Eu sei que é difícil começar tudo de novo / mas eu quero tentar!, também instaura em sua configuração argumentativa a oposição entre *passado* e *futuro*, procedimento investido por Gil. Sobre a fórmula “Melhor é deixar prá trás”, Gil nos conta:

Há uma certa licenciosidade interpretativa aí. “You can’t forget your past” (“Você não pode esquecer o seu passado”), diz o original. Me referindo ao período que estava terminando no Brasil, eu digo: “Vamos passar a borracha nisso tudo. O passado tem um débito conosco, mas vamos dar um crédito ao futuro”. Uma posição típica da minha ideologia interna, do meu otimismo, do meu gosto pela conciliação, do traço tolerante da minha personalidade”. (GIL, 2003, p. 244)

Nessa mesma linha retórica, em “O eterno deus Mu dança”⁶²⁹, de 1989, Gil adota de forma explícita uma temática já explorada no investimento posicional de Belchior, justamente na canção que criticara o posicionamento do baiano. As palavras de “Alucinação” Amar e mudar as coisas me interessa mais são, assim, revigoradas de modo enfático na canção de Gil.

O envolvimento entre os dois compositores inclui além do nível mais propriamente autoral, o acompanhamento por Gil dos *shows*⁶³⁰ de Belchior e a realização de espetáculos juntos, como o ocorrido em 31 de dezembro de 2004, por ocasião da reinauguração do Teatro São João, na cidade natal de Belchior, Sobral, no interior do Ceará, onde o cearense recebe Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, e juntos interpretam uma canção de Luiz Gonzaga⁶³¹. Dito isso, a *relação de adjuvância entre Belchior e Gil* (o profeta), o cancionista mais próximo a Caetano (o apóstolo), evidenciada mais fortemente pelo *gesto retórico de fazerem uma composição juntos*, não pode ser tomada como um acontecimento acidental, se relembrarmos o contexto imediatamente anterior à gravação da música “Mêdo de avião II”, que envolve um conjunto de acusações (com argumentos *ad hominem* e *ad personam*) feitas por Belchior (nas letras e na imprensa) aos baianos, ou seja, uma fase na qual Gil era um dos

⁶²⁹ Sente-se a moçada descontente onde quer que se vá / Sente-se que a coisa já não pode ficar como está / Sente-se a decisão dessa gente em se manifestar / Sente-se o que a massa sente, a massa quer gritar: // “A gente quer mu-dança / O dia da mu-dança / A hora da mu-dança / O gesto da mu-dança” (...)

⁶³⁰ “Gil chega, inclusive, a contar em seu livro, organizado por Carlos Rennó, *Todas as letras* (2003, p. 357), uma ida sua a um *show* de Belchior no Teatro João Caetano, em meados de 1984, com direito à visita ao camarim” (CARLOS, 2007a, p. 235).

⁶³¹ Ver matéria “Cores e nomes”, do Jornal *O Povo* em 31 de dezembro de 2004.

principais antagonistas do posicionamento de Belchior. É preciso dizer que no mesmo ano de gravação dessa canção, Caetano chegou a dar declarações irônicas e agressivas sobre o LP *Realce*. E a partir daí inaugurou-se uma série de confrontos verbais (igualmente, com argumentos *ad hominem* e *ad personam*) entre os dois baianos. Gilberto Gil, durante uma entrevista, responde que a atitude de Caetano seria aristocrática, enquanto a dele seria a de um operário da música. Em seguida, Caetano disse, em outra entrevista, que o que Gil estava fazendo sugeria mais um executivo da música do que um operário⁶³². Caetano revela que, desde então, manteve um tom de crítica velada ao que lhe parecia “popismo fácil” em Gil, enquanto fazia louvação explícita ao trabalho de Maria Bethânia, a qual realizava uma série de discos pessoais e alheios ao mercado. Com efeito, Gil aproximou-se de Belchior exatamente no momento em que sua relação com Veloso passava por um momento de tensão, o que mostra um movimento “natural” do sujeito atacado por seu antigo aliado, que para defender-se alia-se ao principal oponente desse ex-aliado.

Falarei agora da importância do escritor e compositor Jorge Mautner na vida e na carreira de Caetano, mas também na de Gil. Caetano declara-se fã e discípulo de Jorge Mautner, desde o dia em que aquele conhecido nome apareceu em sua casa da Inglaterra⁶³³, como escreveu na contracapa do disco de Mautner *Para iluminar a cidade* de 1972. Sobre Mautner, Caetano afirma ser este decisivo para sua formação ideológica e ainda: “Ele é diferente de tudo o que há na música brasileira” (VELOSO, 1977, p. 442 e 56). Essa forte relação entre os dois compositores explica o aparecimento do nome de Mautner na letra da canção “O conteúdo”⁶³⁴, de 1974, e do nome e da obra do compositor no “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa”⁶³⁵, escrito para o lançamento do LP de 1975; ambos procedimentos retóricos que vão qualificando Mautner como adjuvante de Caetano.

Além das referências feitas a personagens de Jorge Mautner (“florestas” e “deuses da chuva” de “Sampa”), Veloso grava canções do compositor, ora sozinho, ora em parceria. Em *Cinema transcendental* de 1979, Caetano grava “Vampiro” e em 2002 lança com ele um disco inteiro de parcerias. Em *Eu não peço desculpa* os dois artistas cantam sozinhos ou em dueto canções ora de um, ora de outro, ora dos dois. No disco aparecem também parcerias de Jorge Mautner com outros compositores, como o clássico “Maracatu atômico”, de Mautner com seu fiel acompanhante Nelson Jacobina, e “Coisa assassina”, de Jorge Mautner e Gil, as duas cantadas por Caetano. Gil também participa da gravação da faixa “Feitiço” (uma resposta a

⁶³² Consultar *release* do CD *Tropicália 2*.

⁶³³ O documentário *As canções do exílio...* de 2012 registra a presença de Mautner durante o exílio dos tropicalistas.

⁶³⁴ (...) E por isso eu canto essa canção - Jorge Mautner (...)

⁶³⁵ (...) XII exemplos: a obra de jorge mautner. (...)

“Feitiço da Vila” de Noel, analisada no capítulo 0), ao lado das vozes de Caetano e Mautner. Para Caetano, Mautner “reanima as motivações” do movimento tropicalista” e, por isso, a presença de Gil no disco, que na verdade tem mais ligação com o clima de Mautner do que dos dois baianos. A tripla parceria *Caetano-Gil-Jorge Mautner* é frequente desde os anos de exílio em Londres – quando Mautner grava com a participação de Gil e Caetano o documentário *O demiurgo* –, até a inspiração de Mautner no processo composicional de Caetano, o qual revelou com relação à canção “Os mais doces dos bárbaros”⁶³⁶ que foi Jorge Mautner quem o iluminou no trecho “doce bárbaro Jesus”, ao falar de Cristo como um verdadeiro doce bárbaro. Quanto a Gil, depois de gravar em 1971 três parcerias suas com Mautner, interpreta no LP *Temporada de verão ao vivo na Bahia*, de 1974, a canção “O relógio quebrou” do compositor, o mesmo que fez em 1979 ao gravar no LP *Nightingale* a canção “Maracatu atômico”. A parceria entre os baianos e Mautner também envolve apresentações ao vivo, como aconteceu nos anos 1980, quando Gil excursionou com Mautner o show *O Poeta e o Esfomeado*; e em abril de 2013 no SESC São Paulo, na realização do show *Jorge Mautner Convida Gilberto Gil*, por ocasião do lançamento do CD de Mautner *O filho do holocausto*.

Já a relação de adjuvância entre Belchior e esse importante adjuvante de Caetano e Gil dá-se mais fortemente em 1982, quando Belchior grava no *Paraíso* a parceria “E que tudo mais vá para o céu”, que polemiza no título e na letra com a canção de Roberto e Erasmo “Quero que vá tudo pro inferno”, analisada acima quando falei de Roberto como adjuvante de Caetano (tópico 3.2.2). Essa parceria e gravação pode ser considerada como um gesto que sela uma espécie de *acordo* entre os dois compositores, que antes mantiveram posições antagônicas. Vejamos em seguida como se deu essa desavença artística entre Mautner e Belchior. Em 1977, Mautner havia declarado à *Folha de S.Paulo*⁶³⁷ que a sua “Negros blues” –, interpretada com Zé Ramalho no álbum *Bomba de estrelas*⁶³⁸, lançado apenas em 1981, – foi composta como uma resposta direta a Belchior e à canção, segundo ele “oportunista”, “Apenas um rapaz latino-americano”, que criticara Veloso, o grande amigo pessoal de Mautner. O músico-profeta disse que quando ouviu a música de Belchior ficou com raiva,

⁶³⁶ No livro *Letra só e Sobre as letras*, o título dessa canção está grafado como “Os mais doces dos bárbaros”, diferentemente dos demais suportes nos quais aparece impressa a canção, que a registram como “Os mais doces bárbaros”. No filme *Outros (doces) bárbaros*, os artistas durante as cenas referem-se à canção com o título usado no livro, mas esta aparece no encarte do DVD como “Os mais doces bárbaros”. No Especial *Caetano Veloso - 70 anos*, Caetano usa o mesmo título presente em *Letra só*. Na tese, apesar de não obedecer o critério da regularidade, considerando o modo como o título da música é materializado nos suportes verbomusicais e audiovisuais, adoto o título “Os mais doces dos bárbaros”, seguindo o critério do acabamento dado pelo compositor da canção, Caetano Veloso.

⁶³⁷ Ver matéria “O show do profeta”, de 27 de maio de 1977.

⁶³⁸ O disco traz muitas participações de cancionistas nordestinos, dentre eles Moraes Moreira, Robertinho do Recife, Pepeu Gomes, Gilberto Gil e a da cearense Amelinha.

“com ódio mesmo”, e escreveu “uma canção contra-atacando” Belchior e em defesa de Veloso. Mas apesar de “Negros blues” ter como auditório singular o cancionista Belchior, o próprio enunciador da canção do cearense já avisara que não poderia “cantar como convém, sem querer ferir ninguém”. Na longa letra de Mautner (6’43’), os trechos que retomam a crítica de Belchior estão reproduzidos abaixo:

“Negros blues” (Jorge Mautner)

(...) Não há nenhum ressentimento / Nem pinga de um outro sentimento / Nas palavras que eu digo / Nas palavras, meu amigo // Somente quem tiver caos dentro de si / poderá dar luz a grande estrela bailarina! / Não há nenhum desejo de vingança! / Só quero a paz e a esperança / por cima desse ombros seus / Por cima desses ombros meus // (...) // (...) / Quero todo mundo muito odara / E com muito muito axé // (...) Amai-vos uns aos outros / (...) / Tudo é divino / Tudo é maravilhoso // Eu gosto tanto / Do caetano veloso, gilberto gil e esses negros blues / Eu sou dos sambas e dos maracatus / Eu sou dos xotes, dos cocos, dos xaxados e dos blues / E eu também gosto das canções indus / E também del tango, si, como no? // Pero, so sei media luz / E também del tango, carlos gardel / Gilberto gil e estes negros blues / Gilberto gil e estes negros blues // Gilberto gil, tim maia, milton nascimento, stevie wonder, ray charles, bob marley, jimmy cliff, chuck berry little richard clementina de jesus, paulinho da viola, nelson cavaquinho, martininho da vila, blecaute, jards macalé, gasolina, heitor dos prazeres, ataulfo alves, lupicínio rodrigues, wilson baptista, luiz melodia, assis valente e estes negros negros blues!!!

Pela leitura da letra em sua integralidade, observa-se que o compositor adota como estratégia retórica de defesa do cancionista Veloso exatamente a citação de textos do baiano (“Odara”, “Divino maravilhoso”), junto à referência ao universo topográfico-discursivo de Caetano (o axé, por exemplo). O orador também declara via enunciador o seu apreço aos cancionistas baianos citando-os nominalmente (Eu gosto tanto / Do caetano veloso, gilberto gil). No nível propriamente verbal da música não fica explícito *o contradiscurso de Mautner ao contradiscurso de Belchior*, sendo a polêmica entre os dois mascarada de certa forma por Mautner no enunciado. Em vez de mostrar a posição antagônica do artista cearense, Mautner opta aqui por expor uma ideologia de paz e esperança. Para demonstrar essa tese de *não ressentimento* e de *não vingança*, desqualificando de maneira velada com isso o posicionamento do oponente Belchior, o enunciador recorre a *cenar validadas religiosas* (“Amai-vos uns aos outros”) e do próprio discurso verbomusical, que faz conviver harmoniosamente gêneros musicais tão díspares (em composição e em origem), como xotes, cocos, xaxados, blues, canções indus e tangos. Nessa entrevista à *Folha* em que revela o contexto de produção da canção, apesar de Mautner ter declarado que superou a raiva de Belchior depois de uma ida à Fortaleza, na qual tinha levado uma mensagem de que era “preciso viver, amar, construir, atenuar as neuroses, estar em harmonia”, ele ainda assim ataca

(com argumentos *ad hominem* e *ad personam*) o compositor que mais tarde se tornaria seu parceiro no disco *Paraíso*, dizendo que “letra e música [de “Negros blues”] sintetizam uma resposta ao superficial Belchior” (*op. cit.*). Mesmo tendo sido atacado diretamente com esse argumento *que coloca em questão a profundidade de sua obra e pessoa*, a desavença entre Mautner e Belchior parece ter de fato chegado a um momento de paz com a instituição da parceria mostrada ao auditório em 1982, o que é ratificado quando Belchior novamente retoma o discurso de Mautner ao citar em 1987 a canção “Maracatu atômico” na sua “Os derradeiros moicanos”.

Um dos aspectos mais interessantes da atuação de Mautner na discussão entre Belchior e Caetano é o fato de podermos visualizar que um mesmo sujeito empírico pode associar-se a duas funções discursivas diferentes no interior de um único embate. No instante em que Jorge Mautner assume as normas do debate e se posiciona no que diz respeito às teses apresentadas pelos polemizadores Belchior e Caetano, ele inicialmente ocupa o papel de *auditório particular* (a *audiência exclusiva*) do discurso, ao ter acesso às músicas de Belchior, e em seguida desempenha o papel de *autor*, ao compor a *canção-réplica*⁶³⁹ “Negros blues” em auxílio a Veloso, o *auditório singular e destinatário do contradiscurso* de Belchior. Em síntese, a relação entre Mautner e Veloso configura de forma singular um processo de *adesão recíproca* no qual os dois podem ser considerados adjuvantes da identidade musical do outro.

3.2.4 Raul Seixas e Jorge Ben Jor

Como vimos no subcapítulo 0.4, a relação entre Caetano Veloso e Raul Seixas foi marcada por diversos momentos de desentendimento ideológico-musical, disputa que gerou uma série de canções polêmicas dos dois lados: três de Raul (em 1974, 1977 e 1989) e duas de Veloso (2000 e 2002). Passada essa fase em que predominou a tensão, vejamos agora que o diálogo polêmico também é composto por instantes de acordo. Apesar do conflito verbomusical com Caetano, na entrevista à Ana Bahiana mencionada acima, Raul demonstra um sentimento de afeto pelo artista e confessa certo temor que sentiu ao ingressar no mercado de música, segundo lemos a seguir:

Por azar chegamos no final da safra, não entendíamos nada do que se passava. Agnaldo Timóteo de um lado e Caetano, Gil e Mutantes do outro. Gostei muito das músicas de Caetano. Tivemos que compor. Complicamos

⁶³⁹ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

demais. Não tínhamos ideia do que era ou não comercial em matéria de música em português. Algo está errado. Ninguém conhece Chuck Berry, Mick Jagger, Vanilla Fudge e Frank Zappa e outros caras desses por aqui. (In: BAHIANA, 1980, p. 92)

Os resultados da análise mostram que para além da obra musical e do diálogo polêmico entre os dois compositores baianos, a relação pessoal entre os conterrâneos Raul e Caetano deu-se de modo harmônico, sendo Raul também um adjuvante de Caetano. O que é demonstrado no recente documentário de Walter Carvalho, *Raul. O início, o fim e o meio*, no qual Caetano aparece contando diversos momentos em que esteve presente ao lado de Raul: na década de 70, na casa do tropicalista em Salvador; no *show* de Raul com Marcelo Nova, pouco antes da morte do roqueiro; em visita na casa de Raul, quando este estava em crise decorrente do alcoolismo. Esse registro audiovisual salienta a presença pessoal e a ajuda de Caetano a Raul Seixas. Veloso aparece ainda cantando e louvando a composição “Ouro de tolo”, além de encerrar o filme com um recado dirigido a Raul com as palavras: “Raul, as pessoas não morrem”.

A relação entre Raul Seixas e Caetano Veloso é bastante singular, pois indica que o embate polêmico pode dar-se apenas em um dos planos discursivos. Ou seja, se considerarmos as instâncias *pessoa* e *cancionista*, veremos que nesse caso específico a desavença entre os compositores abrange apenas as suas *atividades profissionais e funções sociais*, mas não as suas *posições* (crenças e valores) *em termos civis*. Isso comprova que, nessa *encenação da oponência*, independentemente das relações pessoais não polêmicas mantidas por dois sujeitos artistas, esses para se posicionar são obrigados, no instante mesmo em que ingressam no campo discursivo, a entrar num processo de concorrência, que abrange o estabelecimento mais ou menos forjado de suas próprias fronteiras. É nesse contexto que se compreende as canções polêmicas “As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor”, “Tapanacara” e “Rock’n’Roll”, de Raul Seixas em direção a Veloso; e “Rock’n’Raul” e “Todo errado”, nas quais Veloso tem como alvo o posicionamento do roqueiro.

Em Raul e Caetano, essas fronteiras podem ser resumidas pelo investimento artístico inicial (falando da década de 60 na fase anterior ao Tropicalismo) dos dois cancionistas, que se dividiam em lados incompatíveis da esfera discursiva verbomusical: Raul apostava no *rock* de base americana; e Caetano em uma música mais “brasileira” e de tradição bossa-novista, como explicitam as próprias palavras de Veloso transcritas abaixo:

Enquanto Erasmo, no Rio, conversava com Tim Maia e Jorge Ben sobre Bill Haley e seus Cometas, em Salvador, Raul Seixas, um menino da burguesia baiana, estudava inglês e planejava organizar um conjunto de *rock’n’roll*. No

fim da primeira metade da década de 60, enquanto Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Alcivando Luz, Djalma Correia, Tom Zé e eu ensaiávamos uma antologia de clássicos da música popular brasileira dos anos 30 aos 50, obras-primas da bossa nova e algumas canções inéditas compostas por nós mesmos. (VELOSO, 1997, p. 47)

Entretanto, a despeito dessa disputa entre os amantes da Bossa Nova e os defensores do *rock*, que se corporificava respectivamente no espaço físico do Teatro Vila Velha e do Cinema Roma em Salvador, o próprio Caetano reconhece hoje que na verdade o mesmo sentimento movia os projetos de Raul e os do grupo pré-tropicalista, segundo lemos a seguir: “Nós não podíamos deixar de reencontrar aí traços de alguns sentimentos que se encontravam na raiz do tropicalismo. De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos de nos livrar do Brasil tal como o conhecíamos” (*op. cit.*, p. 50). Em *Verdade tropical*, Caetano fala ainda dos encontros dos anos 70 que teve com Raul no Rio de Janeiro, nos quais predominava um “tom de cumplicidade” entre os baianos fora da Bahia, e nos quais segundo Veloso todos sentiam “o sabor de conviver com um companheiro de geração e colega de profissão que tinha crescido e começado a trabalhar na mesma cidade” (*op. cit.*, p. 48). Com isso, vê-se que o fato de Raul e Caetano terem a mesma origem natal já é um indício forte que tornaria o roqueiro adjuvante de Veloso na instituição de seu posicionamento.

Testemunhando o entendimento entre os dois cancionistas é que Caetano lança em 1993 no álbum *Marcianita* a sua gravação da música de Seixas “Ouro de tolo”, o que pode ser lido como um *gesto retórico de homenagem* a Raul, três anos após a sua morte. Sem dúvida, cantar a canção de Raul nesse contexto só poderia ser interpretado como um reconhecimento de Veloso à produção musical do cancionista que a essa altura já tinha se tornado um dos mitos da comunidade verbomusical no País. Ao fazê-lo, Veloso também empreende um jogo arriscado com o auditório de Raul, que, a depender do *ethos efetivo* construído de Veloso, vai compreender a interpretação de Caetano como *respeito* ou como uma *afronta*. Dentro desse cenário de ambiguidade, em 2000 e 2001, Veloso grava de sua autoria “Rock’n’Raul” no disco *Noites do Norte* e em sua versão ao vivo⁶⁴⁰, respectivamente. De acordo com o que analisei no subcapítulo 0.4, apesar de o título dessa música apontar para uma *canção-homenagem*, a cenografia da letra instaura de forma irônica (recuperando o próprio *ethos* da obra de Raul) uma provocação ao posicionamento individual de Seixas. De modo geral, esses dois momentos em que Caetano volta-se para a obra de Raul expõem de maneira emblemática o tipo de relação de *guerra* e *paz* mantida pelos dois artistas ao longo de suas carreiras.

⁶⁴⁰ 2000b e 2001.

Assim como com Caetano, a relação entre Belchior e Raul teve momentos de *tumulto* e momentos de *sossego*. De acordo com o que analisei na primeira parte do capítulo 2, o posicionamento polêmico de Belchior também teve como alvo o compositor Raul Seixas, confronto materializado através do emprego de argumentos *ad hominem*, especialmente nas canções “Alucinação”, que polemiza com “Trem das sete” do baiano, lançada em *Gita* de 1974; e “Eu também vou reclamar” de 1976, lançada no LP *Há dez mil anos atrás*, a resposta enfática do oponente Raul aos ataques sofridos da parte do cearense. O que chama a atenção na relação entre os dois artistas, que compunham em 1976 o *cast* da mesma gravadora⁶⁴¹, é que Belchior, quase dez anos antes de Veloso, gravou a mesma canção de Raul Seixas no disco de 1984, o *Cenas...*, gesto com o qual o sujeito-agente Belchior transforma Raul em seu adjuvante. A canção *conciliadora* “Ouro de tolo” aparece ainda referida em outra música desse disco, “Rock-romance de um robô goliardo”⁶⁴², que dialoga também com “Morena boca-de-ouro” de Ary Barroso. A escolha da canção de Raul por si só já é significativa, considerando o histórico polêmico entre Belchior e Raul Seixas, mas esse gesto retórico fortifica-se mais ainda somado ao fato de que “Ouro de tolo” é a primeira faixa do álbum. No contexto ácido do LP, a canção de Raul é usada na defesa do argumento geral do disco. Só uma canção como “Ouro de tolo”, que tematiza a frustração, adequar-se-ia tão bem à semântica global de um disco que traz os seguintes trechos: O Nordeste, sentado na esquina do mapa, OLVIDADO DE LOS REYES DEL MUNDO EN UN SIGLO DE LUCES (“Ploft”), Afinal, a Vida é, mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos? (“Rock-romance de um robô goliardo”) e São mil milhões de habitantes, / deste parque industrial, / negros, mulheres, menores, / – filhos da crise geral –: / iguais pela mesma bomba, / que vai cair no quintal (“Canção de gesta de um trovador eletrônico”), as três com Jorge Mello.

Verifica-se assim que a composição de Raul é usada como *música-matriz*, servindo de prato de entrada ao auditório, o qual logo em seguida degustará o prato principal, isto é, a obra de Belchior propriamente dita. A presença de Raul Seixas nesse disco também é explicada pelo fato de o álbum de Belchior investir pesadamente no gênero musical *rock*. Portanto, abrir o disco com o maior roqueiro brasileiro constitui-se como um argumento de *autoridade* empregado por Belchior, estratégia retórica de persuasão que demanda junto ao auditório universal a validação da própria identidade posicional do cearense. Com relação ao

⁶⁴¹ Além de serem colegas de gravadora, Belchior e Seixas tinham certa liberdade para confrontar um ao outro, pois “em termos de ‘popularidade’, de êxito de vendas”, os dois “conseguiram ultrapassar as bordas do público habitual, classe média e de formação superior, seguidos um pouco de longe, mais para o final da década, de Fagner” (BAHIANA, 1979-1980, p. 36).

⁶⁴² (...) Cidade-morena-boca-de-ouro-de-tolo (...)

investimento comum em “Ouro de tolo” por Veloso e Belchior, é evidente que os dois cancionistas buscavam a adesão imediata do auditório da canção, que na época do seu lançamento teve sucesso instantâneo e hoje é considerada a 16ª na lista das 100 maiores músicas brasileiras (segundo eleição feita em 2009 pela Revista *Rolling Stone Brasil*). Mais do que isso, na medida em que os dois cancionistas interpretam a *canção-ícone* de Raul, eles já estabelecem uma relação polêmica junto ao auditório universal e especialmente o particular dos três artistas, que se posicionarão no sentido de julgar qual a melhor interpretação.

Em 1978 a canção “Como se fosse pecado” já tinha dialogado com a obra de Raul, pois o final do verso **que a vida vem no fim do mês** retomava o tema da música de Raul “É fim de mês”⁶⁴³ de 1975. Outro momento em que Belchior volta a dialogar com Raul de forma aparentemente não polêmica é na canção “Amor de perdição”, gravada um ano antes da morte do compositor Raul Seixas, cujo verso “Ama e faz o que quiseres!” valida a ideia central da canção “Sociedade alternativa”: **Faz o que tu queres / Há de ser tudo da lei**. Em outras situações, como vimos, Belchior incorporou de forma harmônica o *ethos* do *cowboy* fora da lei, incisivamente trabalhado por Seixas. Dialogando com essa mesma canção, o segundo registro da balada bobblylaniana com toques countries “Onde jaz meu coração”⁶⁴⁴ opera uma pequena mudança na letra. O verso **tem muito chão! tem, meu irmão, muito Baião** é alterado por **tem, meu irmão fora da-lei muito baião**.

A inclusão da referência à música “Cowboy fora da lei”⁶⁴⁵, eternizada por Raul Seixas, não é aleatória. Ao fazer essa referência, o enunciador quer captar a cenografia da canção de Raul, a mesma instaurada na canção de Belchior: a de um espaço interiorizado que pode ser tanto o nordeste/o sertão quanto Nashville e New Orleans, cuja figura mais representativa é o cowboy, que significa, literalmente, “vaqueiro”. (CARLOS, 2007a, p. 242 e 243)

Avaliando os diálogos antagônicos (mas também os harmônicos) entre Veloso, Belchior e Raul, dois a dois, vemos portanto que as atitudes dos três cancionistas com relação às obras dos outros é fortemente afetada pelas coerções do próprio campo discursivo que estava em plena fase de constituição, se considerarmos a gênese da moderna música brasileira

⁶⁴³ É fim de mês, é fim de mês, é fim de mês, é fim de mês, é fim de / Mês! // Eu já paguei a conta do meu telefone, (...) E o fim de mês vem outra vez!

⁶⁴⁴ Utilizando os mesmos instrumentos (guitarra, violão, banjo, gaita, violino, baixo e bateria) da primeira gravação de 1984, a única diferença aqui são os arranjos.

⁶⁴⁵ Mamãe, não quero ser prefeito / Pode ser que eu seja eleito / E alguém pode querer me assassinar / Eu não preciso ler jornais / Mentir sozinho eu sou capaz / Não quero ir de encontro ao azar / Papai não quero provar nada / Eu já servi à Pátria amada / E todo mundo cobra minha luz / Oh, coitado, foi tão cedo / Deus me livre, eu tenho medo / Morrer dependurado numa cruz // Eu não sou besta pra tirar onda de herói / Sou vacinado, eu sou cowboy / Cowboy fora da lei / Durango Kid só existe no gibi / E quem quiser que fique aqui / Entrar pra história é com vocês!

pós-anos 50. Assim, chega-se a uma forte característica das relações polêmicas que mostra que o discurso polêmico é mais linguístico/discursivo do que real. E por isso, “l’usage de procédés tels que l’attaque ‘gratuite’ ou ‘basse’, l’allusion perfide, l’insinuation diffamatoire – autant de concepts d’origine psychologique, mais qui mériteraient d’être examinés de plus près, et en termes plus spécifiquement linguistiques”⁶⁴⁶, exatamente o método que procuro seguir na tese, que parte do texto para a análise do discurso.

Passemos agora à análise do diálogo verbomusical de Veloso e Belchior com o compositor Jorge Ben Jor. Até aqui, vimos em alguns pontos da tese que tanto Caetano quanto Gil aproximam-se da obra e do cancionista Ben Jor, entendido nesse caso como forte adjuvante dos baianos. Aprofundemos então como se vai consolidando essa relação, constituída de várias referências – nas instâncias metaverbomusical, verbomusical e autoverbomusical – a Jorge Ben Jor. De Londres, nos textos para *O Pasquim*, Caetano mais de uma vez mostrou sua veneração a Jorge Ben Jor. Assim, o baiano afirmou que estava reouvindo o artista, justificando que desde *O Bidu* de 1967, “ele tem uma das obras mais originais e íntegras de toda a história da música brasileira”. Declarou Veloso: “Cada vez eu me convenço mais que Jorge Ben é um dos maiores artistas da música brasileira” (edição de 06 a 12 de novembro de 1969). Caetano observa ainda que a música de Ben Jor é genial, pois teria superado a tensão da escolha entre uma “rendição total à invasão internacional” e a cultura brasileira, que, segundo Veloso, dedicara-se desde sempre a ser uma cópia da cultura estrangeira (edição de 28 de maio a 03 de junho de 1970, in: VELOSO, 1977, p. 45 e 64). Esses comentários de Caetano sobre Ben Jor no Jornal *O Pasquim* são contextualizados dentro de sua experiência de exílio, que o fez passar por um processo de reescuta dos artistas da música de seu País. Caetano à época no texto “London London” (edição de 25 de junho a 01 de julho de 1970) afirmara então que em Londres estava reouvindo, além de Jorge Ben Jor, Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, Bethânia, João Gilberto. Um ponto interessante nesse texto é o fato de o compositor citar em um mesmo nível como elementos de sua escuta artistas já consagrados no cenário da música brasileira (Gonzagão e João Gilberto) e outros com uma carreira mais recente, como seus conterrâneos. Ao fazê-lo, Caetano, que por questões topográficas está no mesmo degrau de Gil e Bethânia, coloca a si próprio na mesma posição dos artistas consagrados de seu País. Essa autocrítica positiva velada com relação ao seu trabalho e à sua posição na arte musical do Brasil é a mesma presente na declaração desvelada

⁶⁴⁶ “o uso de procedimentos, tais como o ataque ‘gratuito’ ou ‘baixo’, a alusão pífida, a insinuação difamatória, tanto quanto os conceitos de origem psicológica, merecem ser examinados mais de perto e em termos mais especificamente linguísticos” (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 22). Tradução de minha responsabilidade, direto do original, seguindo os destaques da autora.

de que “nunca houve antes no Brasil uma figura popular com tanta pinta de intelectual” quanto ele (VELOSO, 1977, p. 87).

Mostrando que a relação de afeto era recíproca, Jorge Ben Jor também presta solidariedade a Caetano no exílio, com a composição do samba “Mano Caetano”, cuja letra é uma saudação à desejada volta do irmão de Maria Bethânia⁶⁴⁷, cantora que gravou a música em 1971 no LP *A tua presença*. Como a canção foi censurada, sua execução pública foi proibida por fazer referência explícita a um exilado do governo militar. Ao lado dessa canção, “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, de Roberto e Erasmo Carlos, também se constitui uma homenagem a Caetano na volta do exílio, como já foi comentado acima. No entanto, como nessa última não havia uma referência a Caetano declarada (nem na letra, nem pelo autor da canção), ela não foi associada por ninguém (público e mídia) na época ao baiano, sendo sua difusão para os auditórios (particular e universal) bastante tranquila.

Além de valorizar a obra de Jorge Ben Jor na instância metaverbomusical, Caetano também adota essa mesma estratégia no interior de suas canções. Na música “O conteúdo”, do disco *Temporada de verão*, Caetano faz referência nominal a Jorge Ben Jor no trecho: E por isso eu canto essa canção – Jorge / E por isso eu canto essa canção – Jorge Ben. O compositor conta que nessa canção quis fazer uma música “imitando o Jorge Ben, que escreve letras com as frases que ele bem quer, letras aparentemente prosaicas, verdadeiras conversas, com frases longas, falando muita coisa” (VELOSO, 1977, p. 201). Na música “Fora da ordem”⁶⁴⁸, junto a referências como as “escuras coxas de uma acrobata mulata” e “plumas de um velho cocar”, associadas positivamente a uma *outra ordem* existente na sociedade brasileira, o baiano faz novamente referência ao nome do compositor Jorge Ben Jor no seguinte verso: Pletora de alegria, um *show* de Jorge Benjor dentro de nós / É muito, grande, é total. No trecho “Jorge Benjor dentro de nós”, aparece, como destaquei em negrito, de forma quase enigmática a palavra “ordem”. Sobre essa mensagem cifrada, Guilherme Wisnik chama a atenção que “a referência a uma ordem-Jorge Benjor que se desenha ‘dentro de nós’ indica não a ‘nova ordem mundial’, mas, talvez, a *nossa* ordem mundial, como uma baliza futura que se lê no presente” (WISNIK, 2000, p. 22, com destaques do autor).

Essa letra de Caetano (Te encontro em Sampa de onde mal se vê quem sobe / ou desce a rampa) também faz referência à canção de Ben Jor “W/Brasil (Chama o

⁶⁴⁷ Lá vem o Mano / Meu mano Caetano / Ele vem sorrindo / Ele vem cantando / Ele vem feliz pois ele vem voltando / Lá vem meu Mano Caetano / Menino adorador / Menino encantado / É o mano Caetano (...)

⁶⁴⁸ Do álbum *Circuladô* de 1991.

síndico)”⁶⁴⁹ e o trecho: Lá da rampa mandaram avisar / Que todo dinheiro será devolvido / Quando setembro chegar. No diálogo intertextual, Veloso capta o mesmo referente “rampa” para construir o *cenário validado de Brasília*. Na instância verbomusical propriamente dita, Veloso também grava um conjunto de canções de Jorge Ben Jor. Em compacto de 1969 (Philips), Caetano registra junto do compositor a música “Charles anjo 45”. Em *Qualquer coisa*, de 1975, grava “Jorge de Capadócia”, registrada novamente 23 anos depois em *Prenda minha*. Em *Bicho* de 1977 grava “Olha o menino” e no ano seguinte é lançada em compacto a canção “Amante amado”, que fez parte da trilha sonora do filme *Com a boca no mundo*. Nesse mesmo ano, Caetano grava no álbum *Muito...* “Quem cochicha o rabo espicha”. Abrindo o ano 2000, Caetano interpreta em *Noites do Norte* a composição “Zumbi”, gravada novamente um ano depois no disco ao vivo de *Noites do Norte*⁶⁵⁰.

Em outros momentos de sua carreira, Caetano compara o seu trabalho ao de Jorge Ben, sempre destacando a superioridade do colega, como se comprova na declaração feita no *Verdade tropical* ao falar de seu álbum experimental produzido na vinda do exílio, conforme transcrevo: “O que fez com que eu me recolhesse em relação ao *Araçá azul* foi a constatação de que, apesar de minha entrega, eu não conseguira nada comparável, por um lado, ao disco novo de Jorge Ben (chamado *Ben* e um dos momentos altos da música popular no Brasil)” (VELOSO, 1997, p. 487). No livro, ao observar que repetidas vezes imitou “alguma coisa do jeito de fazer poesia e de cantar” de Jorge Ben Jor, além de ter gravado “um bom número de suas canções”, Veloso relembra também: “uma vez escrevi que, se nós, tropicalistas, tínhamos, em nosso afã de pôr as entranhas do Brasil para fora, efetuado ‘uma descida aos infernos’, ‘o artista Jorge Benjor é o homem que habita o país utópico trans-histórico que temos o dever de construir e que vive em nós’”⁶⁵¹ (*op. cit.*, p. 199).

No relato sobre a gênese de sua produção musical, Caetano também revela que Gilberto Gil “era um apaixonado por Jorge Ben desde a Bahia”, um profundo admirador da obra de Ben, junto com ele. Declara Caetano: “Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós. Gil, que o amara irrestritamente desde o início, tomou seus procedimentos musicais de então como uma das fontes principais de inspiração para suas buscas no violão e nos arranjos” (*op. cit.*). A reverência por Ben Jor em Gil era tão intensa que segundo Caetano

⁶⁴⁹ A canção foi lançada em compacto de 1990 e fez grande sucesso radiofônico no ano seguinte. Ela marca uma fase de revigoração na carreira de Jorge Ben Jor, que havia passado a década de 80 longe das paradas de sucesso.

⁶⁵⁰ 2002b e 2001.

⁶⁵¹ Essa declaração, citada por Veloso em *Verdade tropical*, faz parte do texto “Diferentemente dos americanos do Norte”, publicado em *O mundo não é chato* (2005, p. 61), e proferido em uma conferência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 26 de outubro de 1993, por ocasião do Encontro Enciclopédia da Virada do Século/Milênio.

ele chegou a declarar que não comporia e não cantaria mais nenhuma de suas composições, “pois surgira um cara chamado Jorge Ben que fazia tudo o que ele achava que deveria fazer”. Apesar de reconhecer que “Jorge Ben era o primeiro grande autor negro desde a bossa nova”, Caetano “não admitia que um talento musical como o de Gil silenciasse” por causa dele (*op. cit.*, p. 196 e 197). Passada essa fase de angústia da influência de Gil com relação a Jorge, e para ganho de todo o auditório universal brasileiro e internacional, em vez de abandonar a carreira, Gil une-se ao seu ídolo para realizar alguns trabalhos musicais. Depois (e mesmo antes, segundo comentei na primeira parte do capítulo 2 ao falar de “Extra” e “Errarre humanum est”) de gravar em 1975 com Jorge Ben Jor o álbum *Gil Jorge Ogum Xangô*, no mesmo ano Gilberto Gil, no contexto da feitura do LP *Refazenda*, a partir do encontro com Jorge Ben Jor⁶⁵², também teve sua postura como artista bastante influenciada por este, principalmente no que se refere ao investimento em recursos musicais simples, no ritmo da dança e na batida do violão. Em crítica sobre esse álbum de Gil, publicada no Jornal *Opinião*, em 26 de setembro de 1975, Ana Bahiana avalia justamente essa influência, segundo se lê a seguir:

É fácil ver Jorge Ben no Gilberto Gil descontraído, à vontade, que, de pé no meio do palco, conduz à plateia num entusiasmado la-ra-lá. Gil não faz mais experiências para si: antes propõe jogos à plateia e brinca com ela de fazer música. Não está mais sobre um banquinho, atrás de um violão. Está solto, desarmado, dançando, contando histórias. (BAHIANA, 1980, p. 55 e 56)

Coerente com a sua inclinação posicional em dialogar com os baianos, Belchior não poderia então deixar de trazer para dentro de suas canções a obra de Jorge Ben Jor na posição de oponente. É assim que, em 1978, o *funk* abolerado “Como se fosse pecado”⁶⁵³ faz em um único verso uma referência dupla às canções de Jorge Ben Jor “Take it easy, my brother Charles”⁶⁵⁴ e “Charles anjo 45”⁶⁵⁵ de 1969 (essa última gravada por Caetano, como vimos), imediatamente antes da referência hostil à canção de Veloso “Qualquer coisa”. Em 1987, na balada “Em resposta à carta de fã”, na qual o enunciador-cantor responde na própria canção a uma correspondência que tinha sido enviada por uma tiete (Baby, respondo enfim àquela carta de fã / que você mandou pra mim!), o emprego do vocativo “baby” no início da letra já indica o diálogo polêmico estabelecido com Veloso, o autor de “Baby”, segundo foi

⁶⁵² Dois outros momentos que marcam o encontro entre os compositores são a composição de “Rei do maracatu”, de 1968, e do tema instrumental “Sarro”, de 1975.

⁶⁵³ (...) (Com coisa quente é que eu brinco: / take it easy, my Brother Charles, Anjo 45!) / tá qualquer coisa, meu irmão. (...)

⁶⁵⁴ Take it easy my brother Charlie / Take it easy meu irmão de cor (...)

⁶⁵⁵ (...) Charles... Anjo 45... protetor dos fracos e dos oprimidos (...)

analisado no capítulo 2 acima sobre o *código de linguagem*. Em seguida, o enunciador, que dialoga com a fã, compara sua função enquanto compositor com Jorge Ben Jor, autor da música “País tropical”, segundo se lê no trecho: Sabe? Quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu. / Mas quem sou eu, mentalidade mediana, para imitar Jorge Ben? No final da música, o trecho Pra terminar: o meu livro de cabeceira - para ler com todo o corpo - / é aquele de que fala a elegia de Donne⁶⁵⁶, ao retomar intertextualmente o poema “Elegia: indo para o leito” de John Donne, também aponta de maneira competitiva para o posicionamento de Veloso, que ao registrar em 1979 a canção “Elegia” de Péricles Cavalcanti igualmente já havia se apropriado do texto do escritor inglês.

Essas duas canções de Belchior sinalizam ao auditório que de alguma forma o orador quer chamar a atenção para o posicionamento de Caetano ao lado do posicionamento de Jorge Ben Jor e por isso recorre à estratégia retórica da intertextualidade com os dois autores numa mesma canção. No capítulo final da tese, voltarei à análise desse procedimento contra-argumentativo por Belchior com o objetivo de descobrir as possíveis significações dessa associação feita pelo discurso-agente do cearense, colocando em questão os discursos-pacientes de Veloso e Ben Jor, na posição de adjuvantes. Por ora, pressuponho que o confronto a Veloso instaurado ao longo da obra de Belchior parece estender-se ao posicionamento de Jorge Ben Jor.

3.2.5 Fagner, Ednardo e Elis Regina

Até aqui, minha análise tomou o seguinte percurso: abordei inicialmente a posição de Veloso em adjuvância aos artistas João Gilberto, Tom Jobim, Roberto Carlos, Chico Buarque, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Raul Seixas e Jorge Ben Jor; e logo depois explorei a relação de adjuvância/oponência de Belchior com esses artistas. Nesta seção, adotarei o percurso inverso, pois primeiro enfocarei os artistas Fagner, Ednardo e Elis Regina como adjuvantes de Belchior, para só depois verificar a relação que esses trava(ra)m com o compositor Caetano Veloso no campo da canção brasileira.

Começamos então pela relação verbomusical entre Belchior e os aliados Fagner e Ednardo. Na carreira musical de Belchior, quando seu nome é abordado seja pela crítica

⁶⁵⁶ Esse trecho faz referência também a “*O livro de cabeceira* (um clássico literário erótico japonês, do século X, escrito por Sei Shonagon e adaptado em filme no ano de 1996 pelo inventivo cineasta Peter Greenaway, em cujo enredo, explorando a relação entre a arte e o corpo humano, uma jovem usa o corpo de seus amantes para escrever e fazer com suas peles seu livro de cabeceira)” (CARLOS, 2007a, p. 253).

musical e historiográfica, seja na mídia em geral, conforme comentei acima, o artista comumente aparece ao lado de outros nomes vindos do Ceará surgidos na música nacional nos anos 70, como principalmente os de Fagner e Ednardo. Essa relação de adjuvância também foi sendo fortificada pelas composições em parceria realizadas pelos artistas. Com Fagner, Belchior compôs “Bolero em português”, “Contramão”, “Moto I”, “Mucuripe”, “Noves fora” e “Romanza” (com Fausto Nilo). Com Ednardo, “Aurora” e “Bip...bip”. No que concerne às relações polêmicas, o mesmo fenômeno é encontrado, segundo se constata por exemplo no comentário do jornalista e pesquisador José Teles transcrito a seguir: “Compositores surgidos na ressaca musical dos 70, que prometiam mudanças e se arvoravam como ‘o novo’, a exemplo de Fagner e Belchior (o primeiro chegou a trocar desaforos com o ‘velho compositor baiano’ Caetano Veloso) (...)” (TELES, 2000, p. 279-281). Nessa relação musical com os outros compositores do Ceará, de fato Fagner pode ser considerado *o mais representativo adjuvante de Belchior* no enfrentamento retórico-discursivo deste com Caetano Veloso. Um fato a ser salientado é o de que, em todo o *corpus* analisado, Fagner aparece como o único cantor a dividir em disco com Belchior a interpretação de uma canção (falando exclusivamente dos discos autorais de Belchior), o que torna emblemático o *gesto retórico da interpretação em parceria*. Ele gravou junto com Belchior a canção “Aguapé”, de autoria deste último, no disco *Objeto direto* de 1980. Antes de analisar essa canção, vejamos que o caráter adjuvante de Fagner no investimento polêmico de Belchior contra Caetano pode ser melhor percebido pelos seguintes episódios, os quais abrangem uma sequência de ataques, que se valem de argumentos *ad hominem* e *ad personam*.

Primeiramente, falarei da lendária briga entre Fagner e Caetano, na qual os dois compositores trocaram uma série de acusações e refutações, querela iniciada na década de 70, mas que continua até hoje. O próprio Fagner contextualiza o embate. Segundo o artista, em entrevista concedida em novembro de 1977 na *Folha de S.Paulo*, Caetano Veloso ficara incomodado com o grande sucesso de Fagner e de Belchior na Philips e estava “sabotando” os trabalhos dos cearenses dentro da gravadora⁶⁵⁷, como também destaca a reportagem de Calahani (2003), intitulada “Fagner x Caetano: a luta do século”. Inconformado com essa política de boicote que teria sido promovida por Caetano, Fagner reagiu dizendo: “Agora o Caetano já deu o que tinha de dar e ele não quer ver o meu sucesso” (FAGNER em entrevista a SOARES, 1977, p. 11). Em suma,

⁶⁵⁷ Fagner gravou o LP *Manera frufu, manera* pela Philips em 1973, mesmo ano em que foram lançados dois compactos simples (nº 6969.066 e nº 6069.085) de Caetano por essa gravadora.

Fagner (...) não deixou barato nas entrevistas: disse que Caetano “já era” (uma expressão comum na época), e que devia ter ficado em Londres. Caetano, cujo fraseado vocal e traços físicos também não disfarçam a quota de sangue sarraceno que lhe corre nas veias, [em resposta] chamou Fagner de “mau-caráter”. (CALAHANI, *op. cit.*)

Fazendo uma reflexão sobre a discussão, Fagner questiona-se: “Por que a ira de Caetano contra mim?”. E continua, atacando o baiano:

O Caetano virou deboche e se transformou em uma máquina publicitária gratuita para mim. O que me interessa mesmo nesta questão é o conteúdo, coisa que não está acontecendo da parte dele atualmente. Haja vista os termos que vem usando para me insultar. São de uma pobreza ética tal que baixam ao nível de mero xingamento (“mau-caráter”, “abominável” etc.). (FAGNER em entrevista a SOARES, *op. cit.*)

Já nos anos 2000, o cearense dá outros detalhes sobre o conflito. De acordo com Fagner, na entrevista às “Páginas amarelas” da Revista *Veja* em 2005, a primeira briga que teve com Caetano ocorreu no começo dos anos 70, logo quando chegou do Ceará ao Rio de Janeiro. Na época, Veloso convidou o novato músico cearense junto a outros artistas para irem a sua casa. Quando todos começaram a pedir que Caetano cantasse, ele se recusou dizendo que estava cansado. Foi aí que Fagner pegou seu violão e cantou. Conforme Fagner, “todo mundo adorou, menos Caetano, que fechou a cara” (FAGNER em entrevista à LINHARES, 2005, p. 14). O desentendimento piorou quando, tempos depois, Caetano pôs-se de costas para Fagner, no momento em que este conversava com a cantora Nara Leão. A partir disso, Fagner nunca mais voltou a frequentar a casa do baiano, que passou a se referir publicamente ao cearense como mau compositor, além das críticas negativas ao seu caráter. Ao ser novamente perguntado sobre a razão dos desentendimentos com Caetano, Fagner provoca mais ainda: “Tem uma história que diz que baiano não ‘nasce’, baiano ‘estreia’. E Caetano tem um problema de ego: quer sempre aparecer. Quando não tem assunto, vai à mídia e diz que é melhor que o Chico Buarque e o Milton Nascimento juntos” (*op. cit.*).

Nessa entrevista, Fagner falou ainda sobre outra briga com Caetano, como transcrevo a seguir:

Eu morava no Rio e era começo dos anos 80. Estávamos eu, Roberto Carlos e ele preparando uma canção para o “Nordeste já”. Foi uma mobilização de artistas para angariar fundos para o Nordeste, que havia passado por uma seca enorme. O Roberto, com aquele jeito apaziguador, começou a falar como era legal o fato de eu e Caetano estarmos juntos, depois de brigarmos tanto. Daí, Caetano foi se lembrando das brigas e se zangando. Eu sabia que ele estava com fome e fui à cozinha fazer alguma coisa para ele comer. Mas

na minha geladeira só tinha ovo. Fiz o ovo e vinha vindo com ele para dar a Caetano, mas ele continuou falando, falando, querendo confusão. Bom, terminei entrando no pau e jogando o ovo de Caetano no chão. Ele sabe que, comigo, é no tapa. Mas digo: sou doido por Caetano. (*op. cit.*)

Em 1985, no contexto do Projeto “Nordeste já”, referido por Fagner e organizado pelo Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, inspirado nos projetos “USA for Africa” e “Live aid”, foi produzida uma canção que, além de ser uma prece que roga água para o sertão nordestino, pode ser considerada conciliatória na briga entre cearenses e baianos. A composição coletiva “Chega de mágoa”, que traz o trecho *Nós não vamos nos dispersar / Juntos, é bom saber / Que passado o tormento / Será nosso esse chão // (...) // Chega de mágoa / Chega de tanto penar*, tem autoria dividida entre os baianos Gil e Caetano, e os cearenses Fausto Nilo e Fagner, além de Fernando Brant, Milton Nascimento, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Chico Buarque também assinarem a criação. Na interpretação da canção, um coro reuniu mais de 100 vozes, dentre elas a de Belchior, exatamente no mesmo ano em que o artista divulgava seu disco *Cenas do próximo capítulo*. Apesar da participação de Belchior e de seu adjuvante Fagner no momento, os cancionistas não atenderam à mensagem da letra e o tormento continuou.

Nessa entrevista concedida à *Veja*, Fagner também critica outros artistas brasileiros, especialmente aqueles que defendiam à época o desarmamento no País. O cearense afirma que esses não são corajosos por serem muito vaidosos. Ao ser solicitado a dar nomes aos artistas mencionados, o cearense, cobrando uma manifestação desses, afirma que está falando “de Gilberto Gil, que está lá, junto de Lula. De Caetano Veloso, que está calado. De Chico Buarque, que só declarou que está triste” (*op. cit.*).

A resposta a Fagner por um dos atingidos nessa entrevista (o seu principal alvo) foi dada um ano depois, em 10 de setembro de 2006, na entrevista feita por Geneton Moraes Neto para o Programa *Fantástico* da Rede Globo, intitulada “Verdade tropical”. Caetano ao ser questionado sobre quem ele “gostaria de chamar de besta um minuto antes de dar o último suspiro”, revela: “Por exemplo, eu diria, com um certo prazer que o Fagner é uma besta. [Caetano relembra os ataques feitos por Fagner no ano anterior]. Depois, no meio da entrevista, ele fala que me ama. Eu também. Nós somos cordiais”⁶⁵⁸ (VELOSO em entrevista a NETO, 2006). Na verdade, na TV Caetano só repetiria de forma mais amena (trocou o nome “bosta” por “besta”) uma outra declaração na qual desqualificava Fagner, dada trinta anos antes na mesa-redonda e entrevista “A MPB se debate: uma noite com Chico Buarque,

⁶⁵⁸ Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original. O mesmo vale para todos os trechos dessa entrevista mencionados na tese.

Caetano Veloso, Edu Lobo e Aldir Blanc”, conversa publicada com o título “Um pega que durou uma noite inteira” no Suplemento Especial de *A revista do homem* nº 26, em 1976, da qual reproduzo alguns trechos a seguir:

EDU – O sucesso de Pelé, ou do João Gilberto, ou do Roberto Carlos, exerce um grande fascínio sobre você?

CAETANO – Sem dúvida. Minha vontade de me identificar com essas coisas é tão grande que hoje sou um artista famoso. Incluo também nessa lista o Luiz Gonzaga.

HOMEM – Você não está entrando muito numa de que todo mundo é bonzinho?

CAETANO – Gostaria de estar, mas a verdade é que, por exemplo, acho o Fagner uma bosta.

No mesmo setembro de 2006, três semanas depois de Caetano tê-lo chamado de “besta”, Fagner falou ao Programa *Fantástico*, como resposta a Caetano. Vejamos:

FANTÁSTICO – Há uma troca de farpas e elogios entre você e Caetano Veloso. Qual é a origem dessa briga?

FAGNER – Eu aprendi a rebeldia com ele. Quem inventou a rebeldia no Brasil? Caetano Veloso. As duas coisas de que mais Caetano gosta é: ser elogiado pelo New York Times – que é muito mais importante do que uma crítica no Brasil, que ele menospreza – e esperar eu falar mal dele. São as duas coisas de que mais Caetano gosta. Agora, como ele fala tanto na terra dele, Santo Amaro da Purificação, como eu falo de Orós, ele podia dar um jeitinho lá, porque é uma cidade fantasma, uma cidade horrível. Mas continuo dizendo que te amo. Tenho uma sugestão muito boa: é a gente gravar um disco. É muito melhor do que este bate-boca.

As brigas

Aos 56 anos, com agenda de *shows* lotada e perto de concluir um novo disco, Fagner se declara um “talibã”, palavra que virou sinônimo de radical.

FANTÁSTICO – Por que é que você se considera um “talibã” na música brasileira?

FAGNER – Porque só brigo com gente grande.

Paralelo às brigas levadas para a imprensa, como resultado prático do embate travado especialmente entre Fagner e Caetano nos primeiros anos da década de 70, os dois artistas cearenses de maior sucesso nacional deixam a Philips. Belchior, apesar do grande sucesso comercial na época, mudou para a gravadora Warner Music; e Fagner retirou-se para uma temporada em Paris, só voltando a gravar no ano de 1975, pela gravadora Continental, o disco *Ave noturna*. Apesar da briga com Caetano, a carreira de Fagner deslanchou a partir daí, pois o cearense alcançou altos números em vendagem de discos, ficando atrás somente de Roberto Carlos. Assim, lançou discos importantes na sua carreira como *Eu canto (quem viver chorará)* (1978), *Beleza* (1979) e *Traduzir-se* (1980), álbuns que consagraram como sucessos

as canções “Revelação”, “Noturno”, “Frenesi” e “Fanatismo”, que até hoje compõem o repertório mais solicitado pelos ouvintes de rádios e *shows*. Entre 1984 e 1987, Fagner gravou dois discos com Luiz Gonzaga, que também tiveram êxito de vendas. Do início da década de 90 para cá, o cearense lançou diversas músicas que tiveram ampla divulgação nas rádios, como “Lembrança de um beijo” (1994) e “Espumas ao vento” (1997), as duas de Aciolly Neto, e “Dezembros”, tema da novela global *Da cor do pecado* (2002). Por outro lado, Caetano, apesar da grande quantidade de títulos lançados de 70 para cá, entre LPs, CDs e DVDs, nunca obteve vendagens tão expressivas quanto as do cearense. De acordo com crítica que compara a trajetória de vendas dos dois artistas,

enquanto no auge de sua verve criativa, entre 1975 e 1983, Caetano vendia uma média de 90 mil cópias por LP, Fagner, antes mesmo de prensadas as cópias de um lançamento seu, já possuía pedidos de mais de 350 mil discos em lojas espalhadas pelo Brasil – o que equivale a quase quatro discos de ouro. Caetano, por seu lado, só veio receber disco de ouro em 1994, com as vendagens do CD *Fina estampa* (...) e nunca por um disco totalmente autoral. E o baiano só ultrapassou a marca de 1 milhão de cópias por um trabalho em 1999 (...) com o disco ao vivo *Prenda minha*, que era puxado pelo mega-sucesso-brega-chiclete “Sozinho”, composição de Peninha, autor de outros *hits* cafonas como “Sonhos” (que o próprio Caetano gravou em 1981) e “Alma gêmea” (...). (CALAHANI, 2003)

Em outras fases da polêmica envolvendo Fagner, o artista polemizou com os baianos Caetano e Gil, ao mesmo tempo em que apoiava os outros artistas do Ceará. A matéria do *Jornal Folha de S.Paulo* “E os cearenses tornaram-se moda em 76”, que entrevistou Fagner, anuncia um espetáculo que aconteceria no segundo semestre de 1976⁶⁵⁹, num reencontro entre Fagner, Ednardo e Belchior semelhante ao que acontecera com os Doces Bárbaros também naquele ano. À comparação com o grupo e o projeto dos baianos, feita por um dos entrevistadores, Fagner reage:

Já estou pedindo a Deus que não me falem mais do grupo baiano. Não estou preocupado com eles. Pelo contrário: eles é que parecem preocupados comigo. Gosto deles, respeito seu trabalho, sei da importância do tropicalismo, de tudo que eles liberaram e continua no ar. Só que não aceito o clima de fantasia que eles querem impor há algum tempo. Sabem que agora *nada é divino, nada é maravilhoso*, mas vivem fantasiando como se tudo continuasse nessa. Não se pode fantasiar uma realidade nua e crua. Um clima de fantasia não serve para *minha geração*. O Gil diz que “quem não dormiu em sleeping-bag nem sequer sonhou”. Ora, *minha geração* não precisou sonhar para chegar até lá. *Nós* vivemos dentro do esquema, mas *estamos de olho aberto* para o que se passa dentro dele. (FAGNER em

⁶⁵⁹ De acordo com pesquisa feita nas edições dos Jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* e da Revista *Veja* do ano de 1976, não foi encontrada nenhuma menção à realização desse espetáculo.

entrevista a MORAES; CAMBARÁ, 1976, com destaques de minha responsabilidade)

Vê-se aí que em alguns momentos Fagner entrou em defesa do trabalho dos cearenses, em oposição ao dos baianos, justamente se fundamentando no discurso de Belchior e com os mesmos argumentos de oposição entre *realidade* (“realidade nua e crua”) x *sonho* (“vivem fantasiando”), *presente* (“minha geração”) x *passado* (a geração tropicalista). A ancoragem do discurso de Fagner no discurso de Belchior também é evidente por meio da citação em sua fala de versos da canção “Apenas um rapaz latino-americano” (Mas sei que nada é divino / Nada / Nada é maravilhoso, nada) e “A palo seco (Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava / De olhos abertos, lhe direi)”, cujos trechos marquei acima em itálico.

Acerca dessa disputa ideológico-musical entre as produções dos dois Estados nordestinos, Fagner declara:

FAGNER – Eu (...) estava entrando numa concorrência desumana. Essa briga que inventaram entre cearenses e baianos, se pesou em alguém, foi em mim. Eu assumo isso e assumo inclusive saber que isso não tá com nada, mas a barra pintou. Eu fui lá na Philips pisar numa casa de marimbondos. Eu não sou contra os caras, mas o esquema lá dentro estava armado pra eles e eu sempre saí perdendo.

JORNAL DE MÚSICA – De que forma você saiu perdendo?

FAGNER – Olha, eu estava sendo chutado prum segundo plano e, como estava sendo chutado, só podia revidar com chute. Acabei ferindo muita gente que não devia ferir. Mas não estou pedindo desculpas não, só que hoje não faria a mesma coisa. O negócio é que eu nunca procurei me adaptar às condições do lugar onde eu estou. Eu era franco-atirador dentro da Philips, em Paris, e agora ainda sou.

JORNAL DE MÚSICA – Quando saiu o *Ave noturna* [2º LP de Fagner, lançado pela gravadora Continental, após a saída da Philips], ainda existia a hostilidade geográfica entre cearenses e baianos?

FAGNER – Eu soube de histórias incríveis. Entre os próprios baianos, um perguntava ao outro: “Que é que você acha do cearense?” O outro respondia: “Cearense, que cearense?” Chegaram a dizer: “O Belchior tem conteúdo, mas o Fagner é só mau-caráter”. Mas eu também falei deles, por que é que eles não podem falar de mim? Dou toda razão. Eu acho que a briga tá pra todo mundo. Se pintou o conflito, todo mundo deve se pronunciar à sua maneira. O que eu acho é que deve haver o entendimento. Eu sei é que houve muito mais medo da parte deles do que da nossa parte. Se eu chego e dou aquelas declarações: “Caetano já era. Gil já era etc.”, e um deles chega pra mim e diz: “Que papo é esse, cara? Tamos aqui na mesma barca e você vem me destruindo?” É claro que ia ficar desbundado, com a cara no chão, porque eu tava vacilando. Mas acontece que eles não fizeram isso. Eles reagiram. (In: BAHIANA, 1980, p. 210 e 213)⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Essa entrevista, publicada em 02 de dezembro de 1976 no *Jornal de música*, foi realizada por Bahiana em parceria com Aloísio Reis.

Além dos embates dos anos 70 com os baianos, Fagner estendeu a crítica em outras ocasiões de sua carreira, como mais recentemente aconteceu na avaliação negativa à gestão de Gilberto Gil para o Ministério da Cultura⁶⁶¹.

E se Fagner saiu em defesa de Belchior, como resultado disso, Caetano também passou a atacá-lo, ao falar de Fagner. Em visita a Fortaleza em maio de 1979, registrada por reportagem da *Folha de S.Paulo*, Caetano disse contra Fagner:

Eu acho Fagner inexpressivo. Essa briga comigo foi o maior lance da carreira do Fagner. Foi ter me agredido moralmente, ter me ofendido. Esse negócio de dizer que eu faço monopólio na gravadora. Isso é um sonho na cabeça dele. (...) Não sou desses de ficar dizendo quem entra e quem sai, mas jamais contrataria Fagner, [jamais] contrataria Belchior. (...) Não sou irmão de caridade. Vence quem tem talento. Eu cheguei e arrasei. (...) Tudo o que o Fagner quer é ser meu amigo. Ele me ama. Me deseja. É um cara completamente sem moral. (VELOSO em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, 15 mai. 1979)

Na mesma ocasião, Caetano, sempre atingindo a Fagner, declara que Belchior é diferente de Fagner, pois pelo menos não o imitava. O baiano afirma que Fagner teria imitado o seu estilo, ao gravar a canção “Asa-branca”⁶⁶² e avalia o gesto retórico do cearense: “Fagner faz mal, vários anos depois. Eu fiz “Asa-branca” muito melhor”. Caetano, dizendo que o conhece pouco, fala ainda que Ednardo “tem alguma coisa legal (...). É mais ou menos”. Mas encerra as críticas arrematando: “Também, não vou agora ficar falando de todo mundo daqui, né? (*op. cit.*)”.

Além dos momentos de *afastamento* (polêmico) artístico entre Fagner e Caetano, pode-se dizer que essa relação também foi composta por instantes de *aproximação*, como a que se configurou com a gravação do *Disco de bolso 2* do Pasquim, lançado em 10 de junho de 1972. Esse projeto, invenção do produtor Eduardo Athayde e do cantor e compositor Sérgio Ricardo em parceria com os editores do *Pasquim*, com uma tiragem inicial de 30 mil exemplares, foi lançado em 10 de março de 1972, trazendo no primeiro *Disco de bolso* Tom Jobim com “Águas de março” e o compositor novato João Bosco com a música “Agnus sei”. O objetivo do compacto era exibir a cada lançamento um nome consagrado na MPB e um estreante, pois os compositores novos encontravam muitas dificuldades junto às gravadoras convencionais. Para o *Disco de bolso* seguinte, convidaram o compositor recém-chegado do

⁶⁶¹ Entrevista de Fagner ao *website* Showlivre.com.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZF5_VIViVM0>. Acesso em: 10 abr. 2012.

⁶⁶² Na entrevista dada a *Folha de S.Paulo* em 06 de novembro de 1977, Fagner já tinha respondido a essa acusação de que imitava Caetano, como se lê a seguir: “Olha, Caetano, talvez eu tenha tentado imitá-lo e não consegui, o caso é que você perdeu o fio da meada e eu não poderia ficar imitando a Carmen Miranda ao longo desse tempo. Essa não é a minha realidade”.

exílio londrino, Caetano Veloso, que por escolha individual não quis gravar uma composição sua, preferindo recriar o clássico nordestino “A volta da asa-branca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. O artista estreante que dividiu o disco com Caetano foi Raimundo Fagner, totalmente desconhecido do grande público. Fagner, na faixa dois do disco, interpretava ao violão “Mucuripe”, parceria dele com Belchior, acompanhado apenas por Ivan Lins no órgão. Com a interpretação, Fagner obtém grande sucesso, mas *O Pasquim* não chegou a produzir o terceiro número da série *Disco de bolso*. Abaixo, reproduzo a capa do disco que concretiza esse *momento de harmonia entre cearenses e baianos*; porém, feito mais por uma escolha dos produtores do que por gosto dos compositores.

Imagem 13 - Capa do *Disco de bolso 2 do Pasquim*

Fonte: Reprodução do arquivo pessoal da pesquisadora

Um dos outros raríssimos momentos de aproximação entre Caetano e a música cearense, talvez único se não considerarmos a realização do *Disco de bolso 2 do Pasquim*, deu-se em 1998 no *Prenda minha* por meio da gravação por Caetano da canção “Vida boa”, de seu conterrâneo Armandinho em parceria com o conterrâneo de Fagner e Belchior, Fausto Nilo.

Voltando à “Aguapé”, o *gesto retórico* de Belchior, ao *chamar Fagner para gravar* com ele⁶⁶³ a canção, só reforça a polêmica com Caetano, briga comprada pelos dois compositores cearenses. Em segundo lugar, além da polêmica de Belchior com Caetano Veloso e os baianos ser reforçada pela presença de Fagner na gravação da música, a própria escolha da canção “Aguapé” para ser cantada pela dupla também não terá sido em vão. Para entender a relação entre a “Aguapé” de Belchior e o trabalho musical dos baianos, vejamos o

⁶⁶³ Fagner gravou inicialmente a canção no álbum coletivo *Soro* (1979).

depoimento de Caetano Veloso. Ao falar do espetáculo *Arena Canta Bahia*, o próprio Caetano que, na época, não gostava da peça, conta-nos:

Para o espetáculo que planejou fazer conosco – cujo título seria *Arena Canta Bahia* –, ele [Augusto Boal] nos encomendou canções especiais, uma seleção de canções já existentes relativas à Bahia e sugestões para um roteiro. Considerei, e ainda considero, perfeitamente justa a sua recusa da misteriosa e esquisita história infantil que, em conjunto, escolhemos como base para a criação da peça: levados pela insinuação de Boal de que deveríamos partir de uma ideia folclórica baiana para chegar a uma peça moderna temperada com muita crítica social – e também pela confusão de tentar escrever em grupo –, nós optamos por uma adaptação da macabra história da menina enterrada viva pela madrasta e que, de por sob a terra onde brotam seus cabelos como capim sedoso, canta todos os dias para o capineiro que tenta em vão dar fim ao teimoso capinzal que renasce diariamente à sombra de uma frondosa figueira: “Capineiro de meu pai / não me corte meus cabelos / que minha mãe penteava / e minha madrasta me enterrou / pelo figo da figueira / que o passarinho bicou”. Era uma história fascinante e que, como Boal tinha sugerido, aparentemente só era conhecida por nós, baianos (...). (VELOSO, 1997, p. 84)

Como foi modalizado por Caetano, apesar das aparências, a história da criança enterrada viva ultrapassava as fronteiras do Estado baiano, sendo de conhecimento de outro compositor um pouco mais jovem do que ele e de uma região próxima. E esse compositor era o cearense Belchior, que usa quinze anos depois do *Arena Canta Bahia*, com poucas alterações, os mesmos versos cantados pela menina, que abrem a canção “Aguapé”. São eles: Capineiro de meu pai / não me corte os meus cabelos. / Minha mãe me penteou, / minha madrasta me enterrou, / Pelo figo da figueira / que o passarim beliscou.

Ao adotar a estratégia de gravar “Aguapé”, justamente com esses versos, Belchior enfrenta diretamente Caetano que, na peça de Boal, diferentemente dele, não teve autonomia e ênfase suficientes para dizer aquelas palavras. Na montagem da peça, Caetano também expôs a Boal que não concordava com os “arranjos cheios de tique, nitidamente inspirados nos números de Elis Regina no programa de TV *O Fino da Bossa*” (VELOSO, 1997, p. 85), ao que o diretor se contrapôs). Nesse contexto, é evidente que a recusa da proposta de Caetano é explicada pelas próprias coerções do gênero *peça de teatro*, onde o diretor possui o papel discursivo e estatutário que lhe dá autoridade de aceitar ou recusar sugestões dos outros envolvidos na peça. O que prevaleceu aí foram as regras do campo dramatúrgico. A despeito das constrições genéricas, ao *escolher, conseguir e poder dizer* as mesmas palavras que foram interditadas a Caetano, Belchior usurpa todas as intenções do baiano: a de fazer uma canção “moderna temperada com muita crítica social” (*op. cit.*, p. 84). A força dos argumentos de

Belchior nessa polêmica velada vem exatamente do fato de ele ter atingido o propósito que foi anteriormente pensado pelo seu principal antagonista.

“Aguapé” dialoga ainda com outro baiano. Logo após os versos iniciais, é introduzido um trecho da obra *Os escravos* de Castro Alves, mais especificamente do poema “A cruz da estrada”, que, segundo o acabamento dado pelo compositor, é materializado no encarte em forma de epígrafe; procedimento retórico devidamente indicado ao auditório pelas aspas e pela menção ao autor logo abaixo do texto citado, como reproduzo abaixo:

“Aguapé” (Belchior)

(...) “Companheiro que passas pela estrada, / Seguindo pelo rumo do sertão, / Quando vires a cruz (a casa) abandonada, / Deixa-a em paz dormir na solidão”. // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras nos braços (no seio) ao passar? / Vais espantar o bando o bando buliçoso / Das borboletas (mariposas) que lá vão pousar.” // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras no seio ao passar? / Vais espantar o bando o bando buliçoso / Das mariposas que lá vão pousar.”

CASTRO ALVES/*Os escravos* (...)

“A cruz da estrada” (Castro Alves)

Caminheiro que passas pela estrada, / Seguindo pelo rumo do sertão, / Quando vires a cruz abandonada, / Deixa-a em paz dormir na solidão. // Que vale o ramo do alecrim cheiroso / Que lhe atiras nos braços ao passar? / Vais espantar o bando buliçoso / Das borboletas, que lá vão pousar. // É de um escravo humilde sepultura, / Foi-lhe a vida o velar de insônia atroz. / Deixa-o dormir no leito de verdura, / Que o Senhor dentre as selvas lhe compôs. (....)

Pela comparação entre a canção de Belchior e o texto de Castro Alves, vê-se que o enunciador altera partes do poema “A cruz da estrada”. Os itens *caminheiro*, *a cruz*, *nos braços* e *borboletas* são substituídos por *companheiro*, *a casa*, *no seio* e *mariposas*, cuja mudança dos três últimos termos é indicada com parênteses na letra da canção de Belchior presente no encarte. Nesse diálogo complexo, Belchior igualmente polemiza com Castro Alves pelo fato de não manter a integralidade do texto do baiano, modificando o acabamento final das palavras dado pelo escritor.

Há na canção “Aguapé” um outro momento de diálogo polêmico entre Belchior e Caetano Veloso. Na composição, o enunciador apresenta, descrevendo em detalhes, um cenário típico do sertão nordestino: a casa sertaneja sem mobília, o rio na frente da casa, o barco abandonado, uma velha rendeira sentada ao chão na porta da casa, uma criança comendo um resto de merenda e brincando no quintal. Na cenografia criada pela canção, todos esses momentos sucedem a um enterro da filha do sujeito que enuncia. A enumeração

das figuras que compõem o cenário vai sendo construída de forma dolente, costurando-se por meio do gênero musical, um *lamento sertanejo*. O posicionamento do enunciador engendra uma visão negativa daquela topografia. O próprio título da canção autoriza essa leitura. Aguapé é uma planta aquática flutuante considerada daninha por seu caráter infestador em rios, lagoas, canais de irrigação e represas. Dessa forma, o nome da planta já anuncia semioticamente a tragicidade do lugar. Ao final da canção, o enunciador arremata: Nada, Nada, nada. Nada, nada, nada. / Aqui não acontece nada, não. / Nada. Nada, nada, / Nada. / ABSOLUTAMENTE nada. Ao ouvir essas palavras e os gritos desesperados e revoltados do intérprete por constatar a apatia do lugar, somos transportados quase que instantaneamente a uma outra cena considerada com certa tragicidade na música brasileira. Para contextualizá-la, é preciso rememorar um episódio marcante da história dos festivais no Brasil.

Em 1968, Caetano Veloso e Gilberto Gil – um ano após o impacto provocado pelo uso de guitarras elétricas na apresentação das canções “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (Gilberto Gil), exibidas no 3º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record – surpreendem novamente o público do 3º FIC (Festival Internacional da Canção), organizado pela Rede Globo de Televisão. Caetano apresentou a canção “É proibido proibir”, acompanhado dos Mutantes, e Gilberto Gil, a composição “Questão de ordem”, com os Beat Boys. A noite de domingo, 15 de setembro de 1968, a final paulista do festival, transformou-se num *happening*⁶⁶⁴ conturbadíssimo. A apresentação de “É proibido proibir”⁶⁶⁵ foi recebida pelo público que lotava o Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA) com uma vaia furiosa. Logo na introdução da música feita pelos Mutantes, a plateia já lançava ovos, tomates e pedaços de madeira contra as pessoas do palco. Caetano, provocando mais ainda, apareceu vestindo roupas de plástico brilhante e colares exóticos. Entrou em cena mostrando uma dança erótica que simulava os movimentos de uma relação sexual. A plateia reagiu dando as costas para o palco. Os Mutantes fizeram o mesmo. Continuaram a tocar, mas viraram as costas para o público. Gil também entrou em cena. Ao ser atingido na perna por um pedaço de madeira, deu uma mordida em um dos tomates jogados ao chão, devolvendo o restante à plateia. Dando sequência ao ato, Caetano começou um longo e inflamado discurso,

⁶⁶⁴ Caetano tomou contato pela primeira vez com o compositor John Cage e a irreverência dos *happenings* ainda em Salvador aos dezenove anos (CALADO, *op. cit.*, p. 35).

⁶⁶⁵ A canção foi lançada em dois registros no compacto simples *Caetano Veloso* de 1968. A primeira faixa foi gravada em estúdio e a faixa dois é o registro do discurso e *happening* “É proibido proibir”, feito por Caetano Veloso e Os Mutantes por ocasião do 3º Festival Internacional da Canção.

quase ininteligível por uns, por causa do barulho dentro do teatro⁶⁶⁶, o qual está transcrito abaixo.

[Trecho da música “É proibido proibir”] E eu digo sim / E eu digo não ao não / E eu digo: É! / Proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir / É proibido proibir...

[Início da fala]

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado!? São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! *Vocês não estão entendendo nada!... Nada!... Nada!... Absolutamente nada!* Hoje não tem Fernando Pessoa!

Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem... quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil!... e fui eu! Não foi ninguém! Foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora! Vocês não vão vencer! Pô, mas que juventude é essa!?... que juventude é essa!?...

Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem!? Vocês são iguais sabe a quem!? (Tem som no microfone?) Vocês são iguais sabe a quem!? Àqueles que foram na “Roda-Viva” e espancaram os atores! Vocês não diferem, não diferem em nada deles... Vocês não diferem em nada. E por falar nisso... Viva Cacilda Becker! Viva Cacilda Becker!

Estou comprometido de dar este viva aqui, tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês tão querendo policiar a música brasileira (?) americana. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. E o que é que vocês querem? Eu vim aqui para acabar com isso.

Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso!... nada a ver com isso! Gilberto Gil... Gilberto Gil está aqui comigo pra nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil.

Para acabarmos com isso tudo de uma vez. Nós só entramos em festival pra isso. Não é... Não é... não fingimos aqui que desconhecemos o que seja o festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim... entendeu? Só queria dizer isso, baby... sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas.

E você, e vocês, se vocês forem, se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos. Me desclassifiquem junto com Gil, junto com ele. Tá entendendo? E quanto a vocês... nessa...

O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto!

[Pausa na fala]

[Trecho da música “É proibido proibir”] Me dê um beijo meu amor / Eles estão nos esperando / Os automóveis ardem em chamas / Derrubar as prateleiras / as estantes, as estátuas / as vidraças, louças / livros, sim! / E eu digo sim! / E eu digo não ao não! / E eu digo proibido proibir!

[Retorno e finalização da fala]

Fora do tom! Sem melodia! Como é, júri? Não acertaram, qualificaram a melodia do Gilberto Gil... ficaram por fora... o Gil fundiu a cuca de vocês, hein!? É assim que eu quero ver... Chega!⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br>>. Acesso em: 14 mai. 2011.

⁶⁶⁷ Transcrição própria feita a partir do áudio do 3º Festival Internacional da Canção de 1968 – faixa 2 do compacto simples de Caetano Veloso de 1968, no qual Caetano Veloso responde provocativamente às vaias do público. Os itálicos são de minha responsabilidade.

Em dado momento de seu discurso, Caetano vocifera ao público: “Vocês não estão entendendo nada!... Nada!... Nada!... Absolutamente nada!”⁶⁶⁸. Um detalhe sobre a expressão “absolutamente nada” é que ela já tinha sido utilizada por Caetano no texto da contracapa de seu LP *Caetano Veloso*, que, embora tenha sido lançado em 1968, foi finalizado ainda em 1967. O texto de apresentação de seu primeiro disco autoral individual finaliza com a frase: “(...) porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada”. Ao repetir algumas das palavras ditas por Caetano, Belchior na canção “Aguapé” recupera em outro contexto a dramaticidade do contexto de Caetano. Essa reiteração do “nada” aparece ainda em “Se eu quiser falar com Deus”⁶⁶⁹ – do mesmo ano da canção de Belchior – de Gilberto Gil, que repete o termo treze vezes, associando-o a um “vazio de Deus” ou a um “nada-Deus” (GIL, 2003, p. 291 e 292). Visto isso, creio que um dos pontos principais trazidos nesta pesquisa é exatamente a reflexão sobre esse diálogo polêmico entre Belchior, auxiliado por Fagner, contra Caetano Veloso.

Se a presença de Fagner acirra a polêmica entre Belchior e Veloso, o contrário acontece no caso de Ney Matogrosso. Em 1975, um disco compacto juntos, *Ney Matogrosso e Fagner*, certamente reforça a ligação entre Ney e a música cearense, como podemos constatar nas palavras de Ney a seguir:

“(...) quando gravei aquele compacto com o Fagner – o *Fagner é o meu cantor favorito, sabia?* Ele e o Milton Nascimento, *tudo que eles cantam eu amo* – nós dois forçamos nossas vozes. Foi uma coisa natural, um ajuste. O Fagner puxou pelos agudos, eu procurei os graves. E descobri que podia cantar de vários modos, não apenas nos agudos. Agora eu uso a voz aflautada apenas em momentos, como uma coisa expressiva. *Tem o “Retrato marrom”, do Rodger e da Teti, que o Fagner gravou e eu incluí nos shows...* (In: BAHIANA, 1980, p. 204, com destaques de minha responsabilidade)

Depois de terem gravado esse disco, o encontro entre Fagner e Ney Matogrosso parece de fato ter amenizado o enfrentamento que este (criticado em “Alucinação”) teve com Belchior, pois Ney aproxima-se também de Belchior logo a seguir no momento em que grava a canção “Sensual”, como vimos acima. A aproximação entre o intérprete e o terceiro cancionista mais importante da música cearense também se concretiza quando Ney grava em

⁶⁶⁸ A segunda reação de Caetano Veloso contra seu público deu-se na década seguinte, durante o Festival *Phono 73*. Ao se apresentar em dueto com Odair José cantando a música “Vou tirar você desse lugar”, assim que subiram ao palco (Odair no violão e Caetano no vocal), foram recebidos com uma vaia estrondosa da plateia, e Caetano, irritado, antes de deixar Odair sozinho no palco, esbravejou algumas palavras ao auditório, entre elas a frase “Não há nada mais Z do que um público classe A”, que ficou registrada no álbum triplo *Phono 73*, apesar de ter sido deslocada na mixagem do disco para outro momento do *show*.

⁶⁶⁹ (...) Se eu quiser falar com Deus / Tenho que me aventurar / Tenho que subir aos céus / Sem cordas pra segurar / Tenho que dizer adeus / Dar as costas, caminhar / Decidido, pela estrada / Que ao findar vai dar em nada / Nada, nada, nada, nada / Nada, nada, nada, nada / Nada, nada, nada, nada / Do que eu pensava encontrar

1993 no álbum *As aparências enganam* o clássico “Pavão misteriozo” de Ednardo. Mostrando que *um único sujeito ora exerce a função de adjuvante, ora de oponente*, o mesmo Ney – que afirmou ter se identificado imediatamente com o tropicalismo desde que ouviu as primeiras canções dos baianos no rádio (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 70) –, também trabalha em parceria com o mais forte inimigo de Fagner e de Belchior. Só para citar um caso, no disco *Brazil night - Montreux 83*, por exemplo, Ney divide com Caetano a interpretação da canção “Folia no matagal”, de Eduardo Dusek e Luiz Carlos Góes.

É necessário que se diga que Fagner, apesar de se constituir um adjuvante de Belchior na polêmica com os baianos, também se coloca em alguns momentos em contraposição ao posicionamento adotado por Belchior, mas também por Ednardo. A crítica aos colegas pode ser dividida em dois pontos: o primeiro no que se refere à *atitude diante do mercado musical*; e o segundo diz respeito ao fato de que tanto *Belchior* quanto *Ednardo realizam seus trabalhos* naquela ocasião *de forma muito individual*, sem investir na parceria com outros músicos do Ceará. Nos trechos das declarações de Fagner, abaixo, podemos constatar de forma inequívoca a rixa de Fagner com relação aos colegas:

JORNAL DE MÚSICA – Como você viu o estouro de Belchior?

FAGNER – O Belchior fez sucesso por causa da maturidade dele. Ele é uma pessoa que sabe exatamente o que quer, porque quando chegou em Fortaleza já tinha um passado nas costas, uma história. Eu respeito demais o Seu Belchior, *mas tenho minhas críticas ao trabalho dele*. Mas aí seria querer que ele faça o que eu faço. E eu não quero. Só acho que se ele resolver dar satisfações às exigências do mercado, vai dançar e o próximo passo dele é pra trás. *Se ele souber que tem gente aqui que está do lado dele, que tá esperando tocar a bola junto com ele. Existem poetas e músicos, pessoas que admiram Belchior, que sabem do valor dele. Se ele lembrar disso, está em cima do mundo*. Ele é a pessoa em quem eu tenho mais expectativa. Me interessa muito saber o que ele vai fazer nesse mês, saber o que ele vai gravar daqui a dois meses, porque ele está num momento crítico. Esse papo é muito maluco, porque me leva a dizer coisas que eu não gosto. O Belchior é uma pessoa que veio junto comigo, estivemos muito próximos um do outro e depois nos distanciamos muito. Agora nós vamos nos juntar de vez ou nos distanciar.

JORNAL DE MÚSICA – E o Ednardo?

F – Em termos de cearense, o mais burro sou eu. Sou o mais burro porque nunca quis ser inteligente dentro dessa “inteligência” que existe aí. O Ednardo e o Belchior são pessoas que já sabem o que querem há muito tempo. Eu sempre vim desesperadamente e angustiadamente querendo fazer alguma coisa, sem saber que coisa era essa. Eu respeito muito os dois, *mas acho que ambos estão correndo o mesmo perigo. Esse negócio de só Belchior, só Ednardo, no disco deles, as músicas são deles com eles mesmos, eu acho que não tá com nada porque tem seu Fausto Nilo aí, tem Seu Brandão, Seu Ricardo Bezerra, Seu Petrúcio Maia, que são da maior importância e eles estão menosprezando*. O momento agora é crítico. Ou vai ou racha. *Pra não racha, é preciso tocar a bola junto*. (In: BAHIANA, 1980, p. 213 e 214, com destaques de minha responsabilidade)

De fato, a crítica de Fagner procede considerando que Belchior nunca gravou canções de outros cearenses em seus discos individuais, nem de Fagner, nem de Ednardo, à exceção de “Mucuripe”, que como vimos foi composta unicamente por Belchior e só depois Fagner inseriu outra melodia na letra, gesto acatado pelo “dono” da música. O inverso aconteceu, pois tanto Fagner quanto Ednardo registraram canções de Belchior. Além de “A palo seco”, gravada pelos dois, Ednardo gravou “Aurora”, com Belchior cantando, e Fagner registrou “Contramão”, “Incêndio”, “Moto I”, “Mucuripe”, “Noves fora”, “Romanza” e “Aguapé”.

Fagner, ao abordar as possíveis especificidades da música feita por cearenses, destaca novamente que algumas produções são mais individuais, como a de Milton Nascimento, e outras mais coletivas, a exemplo da dos baianos. É o que lemos a seguir:

JORNAL DE MÚSICA – O que existe de peculiar na música feita pelos cearenses?

FAGNER – Essa resposta teria que ser dividida em partes: em termos musicais, em termos poéticos... Tudo é uma resposta. O trabalho do Milton Nascimento, por exemplo, é uma coisa isolada. Ele tem personalidade incrível e cresce por conta própria. Os baianos já são diferentes, dentro de um compromisso maior com um grupo. A gente tem uma resposta diferente porque a informação musical e poética foi em outro clima. Os poetas são mais românticos, talvez. Pra mim é muito difícil ver essas características porque eu estou dentro da coisa. A resposta musical que eu considero é quando uma pessoa escreve pra mim e nessa carta cita frases minhas ligadas a frases do Ednardo, relacionando com outra do Fausto e tudo forma um sentido. A ligação fica mais fácil pra quem recebe, porque nós não estamos parando pra pensar nisso. (*op. cit.*)

Ao responder sobre qual sua perspectiva diante do sucesso, Fagner critica mais uma vez, de forma velada, as atitudes de Belchior, segundo transcrevo abaixo:

Eu fiz esse último disco – *Raimundo Fagner* (CBS) – pra fazer sucesso, pra vender muito e acontecer. Eu podia muito bem ficar calado aguardando os resultados, mas é um desafio que eu fiz comigo mesmo. Se você dedica a sua vida a uma coisa, se entrega a ela, você quer que reconheçam o seu trabalho. Isso não tem nada a ver com fazer música pra vender. Eu não faço. Eu faço a minha música e simplesmente tenho a consciência de que ela pode ser aceita. Já que o problema do disco depois de pronto é apenas comercial, é preciso saber se mover dentro do esquema. Eu sei que preciso aparecer, mas sei também que preciso ser suficientemente inteligente pra me economizar. Não me interessa ficar fazendo mil programas de televisão, porque desse jeito vou me gastar. Ao mesmo tempo, eu sei que não posso me economizar demais, porque aí não acontece nada. Pra mim, o importante é que esse disco é o encontro dos poetas. É o encontro de Capinan, Abel Silva, Fausto Nilo, Brandão e Clodo. Essa é a base do meu trabalho. (*op. cit.*, p. 214 e 215)

A crítica a Belchior é apreendida nas palavras de Fagner pelo conhecimento de que Belchior no início de sua carreira ficou marcado por promover ele mesmo seus próprios *shows* aparecendo em uma série de programas de televisão, gesto que segundo Morelli (*op. cit.*) ficou mal visto pela crítica jornalística e musical. No entanto, quanto à promoção e publicidade dos próprios discos no campo da música brasileira, o que se verifica é que esse movimento de empresariar-se a si mesmo foi amplamente realizado por diversos artistas ao longo dos anos 70. A partir de agora, abro parênteses para falar sobre essa relação. De acordo com o que observa Bahiana (1980, p. 167-172), o que houve nessa época foi o aparecimento da figura do *artista na categoria de autônomo*. Segundo o compositor Marcus Vinícius, a adoção dessa postura foi motivada pela crise da indústria fonográfica⁶⁷⁰, que afetou duplamente empresários e artistas.

Os empresários, subprodutos da indústria fonográfica, se viram em idêntica situação [com a situação dos artistas]. Como explica, agudamente, o compositor Marcus Vinícius: “A crise da indústria estrangulou o mercado, encareceu o custo da montagem de um espetáculo. Aí os artistas foram passando às escolas, às faculdades. E para fazer *show* em faculdade, não precisa empresário. Empresário, como em geral a gente imagina, aquele cara que descobre o artista, constrói o artista e batalha por ele, não existe no Brasil, há muito tempo. Isso é uma miragem de uma outra realidade, de Hollywood. Empresário é um cara que trabalha no telefone, marcando datas. Isso, se você quiser, você pode fazer também”. (*op. cit.*, p. 168)

O compositor Ednardo também revela o seu modo de sobrevivência na música popular. Segundo ele, o mais comum é o esforço individual dos artistas (“cada um se ajeita como pode”), há muita dificuldade em dividir tarefas, pois o artista só pensa em ser artista. O próprio cantor Ednardo entrou sozinho na batalha, juntando dinheiro para comprar os equipamentos e aparelhos de som, antes de pegar a estrada e oferecer seus *shows* dependendo de convites de amigos, conhecidos e parentes. Ele desabafa ainda que “nessa hora é bom ser cearense. Tem sempre um cearense em qualquer cidade do Brasil” (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 169). O compositor Luiz Gonzaga Jr., bem como Ednardo, realizava diversas apresentações nas estradas e no circuito universitário, o que para ele significava: ter um “batalhão de amigos quase tão grande como o que meu pai tem – e essa era a grande inveja que eu tinha de meu pai” (*op. cit.*). De acordo com Gonzaguinha, que optava por não ter empresário, o compositor tem de dominar todo o trabalho na música, participar de todo o processo, desde a divulgação até a execução. Mas ele chama a atenção para a dificuldade de não se ter equipamentos

⁶⁷⁰ Sobre as *mudanças na indústria fonográfica brasileira*, que se reforçam década a década, sugiro também a leitura de Dias (2008).

próprios para a realização dos *shows*, o que provoca a dependência dos grupos organizadores. Essa dependência, muitas vezes, é negativa, pois a depender da qualidade do material, o *show* será afetado. Gonzaguinha conta histórias que para um artista significaria o mesmo que dá aulas sem um quadro ou pincel para um professor, como o fato de ter de fazer *show* sem microfone, como aconteceu em uma universidade do interior de São Paulo. Outros dois artistas cearenses que enfrentaram essa autonomia forçada na década de 70 foram o casal Rodger e Teti, que contavam com amigos para cuidar das burocracias e “fechar” os *shows*, mas que eles próprios eram responsáveis pelo som e pela divulgação. Teti chega a confidenciar: “Teve um dia que o público chegou e a gente ainda estava montando as caixas” (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 170).

O cantor João Bosco também reforça o componente de suor, de transpiração, que existe na atividade do artista, como lemos abaixo:

Para mim, tudo é trabalho. Fazer música é entrar na fila das rádios com o disco debaixo do braço. Tem de fazer isso. Os caras recebem 30, 40 discos, são 300, 400 músicas. Você tem de ir lá batalhar, tem de tentar fazer sua música ser tocada, só assim você passa ela adiante, só assim ela chega ao público. E eu sou horivelmente tímido. Eu passo mal na hora de falar, na hora de dar um autógrafo. Mas é ir nas Lojas Americanas de Ramos pra autografar disco? Eu vou. Acordo cedo e vou. (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 198)

Depois de fazer uma série de entrevistas com uma grande variedade de artistas cujo trabalho se confundia com o de empresário, de produtor, de divulgador, de *rodie*, algumas das quais reproduzi anteriormente, a jornalista Ana Bahiana, no texto publicado no jornal *Opinião* de 07 de novembro de 1975, intitulado “Profissão: artista. Categoria: autônomo”, reflete sobre a tensão entre *agir individualmente* nesse cenário ou *trabalhar coletivamente*, segundo transcrevo abaixo:

Evidentemente, um esforço coletivo significaria menos trabalhos para todos. Mas ainda não é fácil reunir essa geração angustiada, *aflita para passar em qualquer brecha*. Em São Paulo houve uma bem-sucedida tentativa de mutirão musical, a Feira de Música Popular, organizada por Marcus Vinícius e Jorge de Mello no Teatro Aplicado. (...) Continua predominando o esforço individual de uma turma numerosa que inclui os cearenses Rodger, Teti, Fagner, Belchior, Ednardo e Amelinha, o pernambucano Marcus Vinicius, o piauiense Jorge Mello, o carioca Jorge Telles, os paulistas Walter Franco, Waldemir Marques e Thiago Araripe, e até alguns grupos de *rock*, como o Apokalipsis, o Joelho de Porco e o Made in Brazil. (BAHIANA, 1980, p. 170)

Bahiana, ao contrário de outros críticos, ao constatar o processo, conclui sua avaliação sobre o posicionamento dos artistas de forma positiva:

Não é provável que esses ciganos musicais causem uma explosão formidável na estrutura do espetáculo: a era das explosões acabou, com as estrelas, os prêmios, os festivais. A mudança está sendo operada num nível mais tênue, mais profundo. Em primeiro lugar, nas próprias cabeças dos artistas. “Você para de sonhar. Não é possível você se considerar estrela quando suou o dia todo, correndo feito um danado, pra batalhar isso e aquilo, pra poder tocar de noite. Nem o público vê como estrela aquele cara que está ali consertando o fio antes de tocar o violão”, diz Ednardo. “A gente sabe tudo o que se faz para montar um *show*. A gente sabe quanto custa cada coisa. A gente não tem ilusões do que é possível ou não”, coloca Lourenço, do grupo Calunga. “Se algum dia eu tiver um empresário” – diz Marlui Miranda –, “vai ser difícil ele me passar pra trás. Eu conheço os meus direitos, sei como se faz”. “Acabou-se a visão romântica do artista, isolado em sua torre de marfim. Vida e música ficam sendo uma coisa só. Montar um *show* também fica sendo arte porque é parte da tua vida. No início dá confusão, perturba, mas eu vou achar um método para colocar as coisas nos lugares”, fala Gonzaguinha. (BAHIANA, *op. cit.*, p. 171 e 172)

No entanto, dentro desse processo de condenação às práticas dos cancionistas que vão atrás da exposição pública, chama a atenção que no caso de Caetano Veloso a mesma atitude não tenha sido censurada pela crítica. Por ocasião do lançamento dos discos *Joia* e *Qualquer coisa*, em 1975, Caetano redigiu manifestos para serem entregues à imprensa junto com os discos. O baiano, ao ser questionado por Ana Bahiana em entrevista do mesmo ano publicada no *Jornal de música*, explicou:

Esses manifestos não são manifestos de nada, você entendeu? (Ri.) É inclusive um pouco de piada, um pouco feito como uma brincadeira com essa coisa de liderança. Muita gente que me entrevista, muita, muita gente mesmo me diz assim que não há movimento na música brasileira, nem linha, nem nada. (Caetano imita um repórter.) Não está acontecendo nada. (Caetano imita a si mesmo dando entrevista.) Mas como não está acontecendo nada? Tem um disco duplo do Gil e do Jorge... (O repórter de novo.) Não, mas não tem nada novo, falta uma linha, um movimento. Então eu falei assim pro Gil... aproveitando as duas palavras “joia” e “qualquer coisa”, duas palavras que têm até uma tensão poética entre elas... eu vou fazer o Movimento Joia (riso despregado) que é um movimento que é uma total maluquice... depois ficaram dois discos, e tinha a música “Qualquer coisa”, aí eu resolvi fazer dois manifestos, meio imitação daqueles manifestos do Oswald de Andrade, mas também não é. Agora eu acho que não tem jeito de as pessoas levarem a sério. (...). Eu pensei realmente como uma piada. E usei realmente como publicidade pro disco, como promoção. Porque é uma questão de saber o que você está arriscando, e esse risco de levarem a sério... bom, eu topo, eu sei que não dá em nada. Tanto que eu entreguei direto lá pra Philips pra ser usado como promoção. Eles me pediram pra escrever algo sobre o disco, saíram esses dois manifestos, que são engraçados, vão dar o que falar e ajudam a vender o disco, se for o caso

do disco vender. Pra mim, é isso, material de publicidade. E é legal. O que eu escrevi lá eu escrevi mesmo. É sincero. (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 45)

Visto isso, a atitude de apresentar-se a si próprio, como fez Caetano, parece ser bastante comum na produção musical de muitos artistas desde a década de 70 até os dias atuais. Isso pode ser explicado pela necessidade do artista em forjar uma identidade no campo, mas sobretudo pela própria gestão da produção de um disco, que muitas vezes não envolve uma terceira pessoa responsável pelos *releases*, por exemplo, o que ficaria a cargo dos próprios artistas, mesmo que o texto final a ser apresentado à imprensa ou divulgado no encarte do álbum seja enunciado em terceira pessoa. O que não é o caso dos manifestos escritos por Caetano Veloso. Com relação a Belchior, é curioso perceber que muitos textos publicados tanto na imprensa quanto em alguns de seus discos (principalmente coletâneas), teoricamente escrito por uma terceira pessoa, traga um discurso muito próximo senão idêntico aquele expresso pelo próprio artista por ocasião de entrevistas e depoimentos públicos. Com isso, instaura-se o seguinte movimento discursivo: ou o cancionista Belchior era responsável pela escritura dos textos sobre sua produção, os quais eram reproduzidos pela imprensa, ou, no caso de esses textos terem sido escritos por outro, sua postura enquanto cancionista foi tão influenciada por esses textos a ponto de o próprio cantor adotar essa identidade.

Um exemplo dessa reverberação do discurso do cearense pelos jornalistas, ou o contrário, acontece com a nomeação de Belchior como o “Bob Dylan do Nordeste”. Ao atentarmos para a existência desses *enunciados destacáveis*⁶⁷¹, é possível afirmar que o discurso verbomusical, a partir dos próprios artistas ou dos produtores, já faz uma “lista prévia” de fórmulas que são apresentadas aos auditórios como destacáveis. Assim, esse discurso já é capaz de tentar antecipar a “découpage” que será feita da identidade dos cancionistas pelos jornalistas, pelos críticos, pelos historiadores, pelos fãs, pelos estudiosos. Tomando como fato que um texto não é apenas um conjunto de enunciados, mas uma antecipação da recepção que será feita do texto, no qual a circulação já está incluída, em Belchior tende-se a crer que é a mesma pessoa que concebia a *produção* e a *recepção* dos seus textos. Em resumo, se na produção das músicas, pode-se selecionar o público-alvo, pode-se do mesmo modo selecionar os comentários a serem feitos sobre essas músicas e os seus autores.

Depois desse grande aparte, que teve o objetivo de contextualizar o confronto velado entre Fagner e Belchior, vejamos como o cearense reagia ao posicionamento do conterrâneo.

⁶⁷¹ Confrontar texto de Maingueneau (2006c, p. 72-90) “Citação e destacabilidade”, onde o autor reflete sobre essa noção.

Mesmo antes da declaração de Fagner, Belchior também o criticava de maneira velada, contrapondo-se a ele com argumentos *ad hominem*, ao afirmar que seu “trabalho não está apadrinhado nem por região, nem por gênio nenhum” (BELCHIOR em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, em 14 de setembro de 1973). Essa afirmação está diretamente ligada ao fato de Fagner ter ficado conhecido na música por meio de uma estratégia das gravadoras que o apresentou como “afilhado” de diversos nomes já prestigiados na música nacional, entre os quais Chico Buarque, como o próprio Fagner revela, ao falar do início da gravação do LP *Manera Fru Fru, maneira*: “Comecei a gravar o disco em dezembro de 1972 e o disco saiu em maio de 1973. É aí que entra a história dos padrinhos. Como eu estava sendo muito badalado, eles acharam que o melhor era lançar o disco com mil pessoas opinando sobre mim” (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 210).

Segundo já observei na dissertação (CARLOS, 2007a, p. 90), além do confronto entre os cancionistas, a imprensa também se posicionou na defesa dos artistas. Só para citar um exemplo, temos a matéria de crítica sobre o álbum *Elogio da loucura*, na qual o jornalista Nelson Augusto trava uma polêmica entre Belchior e Fagner. O crítico musical não só atinge, tendo o reforço de Belchior, a face de Fagner, mas ao entrevistar somente Belchior, posiciona-se em favor dele, como lemos a seguir:

Apesar de terem começado juntos na vida artística, os trabalhos de Belchior e Fagner sempre foram diferentes. Belchior sempre se mostrou como compositor. Tentar traçar um paralelo entre a obra dos dois é uma coisa difícil. Belchior diz que “é como comparar um trabalho de tendência popular com outro de tendência literária. Eu faço poesia cantada. São outras condições estéticas que não dão para comparar com um trabalho que se ouve vulgarmente no rádio que é a música de comunicação”. (AUGUSTO, *Jornal O Povo*, 10 set. 1988)

Nessa contenda entre Fagner e Belchior, na qual os dois compartilham o papel de oponente, se Fagner ataca Belchior por esse realizar seu trabalho de forma mais individual, o próprio Belchior faz questão de se posicionar como tal, como podemos constatar por exemplo na sua resposta ao falar em uma entrevista de rádio se havia algum “problema” entre os compositores cearenses e os baianos, conforme transcrevo:

Entre os cearenses, eu não sei. Nesse sentido, eu não tenho nenhum salvo-conduto, nenhuma representação pra falar em nome dos companheiros, que são tão criativos. Eu, pessoalmente, não tenho nenhum inimigo. Talvez até precisasse de alguns, mas eu não tenho. E, principalmente, nessa questão musical, onde sempre a minha colocação foi alta do ponto de vista das ideias. E como eu nunca me interessei mesmo profundamente pela questão do sucesso imediato da música, eu fiquei sempre ligado com mais

profundidade a essa questão do sucesso da música como objeto de linguagem, de poesia. *Então, a discussão que houve era a discussão de dois sentimentos diferentes, de dois pensamentos diferentes, de duas visões de mundo completamente diferentes.* (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*)

Nas palavras iniciais desse depoimento, que destaquei em itálico, Belchior deixa ver outra polêmica (velada) entre a sua produção musical e a de outros cancionistas cearenses: especificamente Fagner e Ednardo, pois fica claro que o *compositor* quer colocar limites entre o seu trabalho e o dos colegas de geração e de região, gesto retórico que reforça a ideia que venho defendendo na tese de que Belchior, na maior parte de sua carreira, constrói uma obra que se aproxima muito mais de uma singularidade criadora do que de qualquer filiação a um grupo da música, cearense ou brasileira. Já as palavras finais da fala de Belchior, também sinalizadas com itálico, mostram exatamente a relação analisada na tese entre o posicionamento de Belchior e o posicionamento de Caetano Veloso. Dois “sentimentos/pensamentos/visões de mundo” equivaleria assim a dois posicionamentos, duas ideologias diversas e antagônicas.

Nessa mesma entrevista, Belchior reverbera novamente esses dois aspectos comentados: o de *se individualizar, diferenciando-se dos outros membros da música do Ceará*, ao mesmo tempo em que *ênfatiza a sua posição antagônica com relação aos músicos “nacionais”* que vieram antes dele. Isso ocorre quando o artista, ao falar sobre o diálogo intertextual entre suas canções e as canções dos compositores baianos, afirma: “[essa prática] reflete um estilo de composição que era muito próprio de todos nós que era a crítica à geração anterior. Naturalmente, eu sou um filho bastardo dessa geração e tenho mesmo é que tentar assassinar meu pai” (*op. cit.*). No que diz respeito ao primeiro ponto, aparentemente o emprego do *nós* aí poderia referir-se à produção cancional dos artistas cearenses ou do grupo musical nomeado “Pessoal do Ceará”, dentre eles Fagner e Ednardo. Porém, pela análise comparativa entre a produção de Belchior e a dos outros cancionistas cearenses, creio que o pronome pessoal se relaciona muito mais com o campo discursivo verbomusical como um todo. No que toca ao segundo ponto, para validar sua posição contradiscursiva, Belchior recorre novamente à *paratopia familiar*. Como observa Maingueneau, existe um “vínculo evidente, em toda mitologia da criação, entre a condição do artista e a condição de *bastardo* ou o *assassinato do pai*” (2006d, p. 112, com destaques de minha responsabilidade). Assim sendo, o filho bastardo Belchior, gerado fora do matrimônio do discurso verbomusical brasileiro dominante, instaura seu posicionamento identitário na medida em que pretende aniquilar seu pai (Caetano Veloso?).

Talvez mais do que todos os outros depoimentos de Belchior comentados na tese, essa declaração autodiscursiva concretiza seu significativo investimento no posicionamento polêmico. Para melhor entender esse movimento manejado pelo cancionista, vejamos o que diz Kerbrat-Orecchioni. A pesquisadora chama a atenção para o fato de que existe ao longo dos séculos XVIII e XIX uma *associação entre polêmica e arte*, entendida nesse caso como *técnica*. Assim, a polêmica

c'est un *genre* littéraire, qui se caractérise par un certain nombre de propriétés formelles, sémantiques, rhétoriques et pragmatiques, lesquelles peuvent être plus ou moins fortement représentées dans un texte donné (...): parler de texte polémique (...) c'est en réalité lui supposer un certain *taux* de (...) polémique; genre qui exige une certaine compétence de la part de son praticien, lequel doit en avoir intériorisé les règles spécifiques, et posséder un savoir-faire plus ou moins acquis ou inné: la polémique est une affaire de spécialistes (...), mais c'est aussi une question de dons (...).⁶⁷² (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 12)

Pela análise da obra de Belchior, posso portanto classificá-lo como um grande especialista na operacionalização das propriedades formais, semânticas, retóricas e pragmáticas da *cena genérica da polêmica* no âmbito da música brasileira.

Falemos agora do *segundo mais importante adjuvante de Belchior* na disputa com Veloso, o cantor e compositor cearense Ednardo, parceiro de Belchior não apenas em músicas, mas em *shows* e em discos, como vimos no capítulo 1. O papel de Ednardo como adjuvante de Belchior no embate com Caetano Veloso é instaurado especialmente pela composição de uma canção: a música “Serenata pra Brazilha”, lançada no LP *Imã*, que institui um diálogo polêmico com “Flor do cerrado”, de Veloso, interpretada por Gal Costa no LP *Cantar*. A seguir, coloco lado a lado as letras das duas canções:

⁶⁷² “é um gênero literário que se caracteriza por certo número de propriedades formais, semânticas, retóricas e pragmáticas, que podem ser mais ou menos fortemente representadas em um texto dado (...): falar de um texto polêmico (...) é, na verdade, supor certa *quantidade* de (...) polemicidade; esse gênero exige certa competência por parte do seu praticante, o qual deve ter internalizado suas regras específicas, e possuir um ‘savoir faire’ mais ou menos adquirido ou inato: a polêmica é um negócio para especialistas (...), mas é também uma questão de dom (...)”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original, mantendo os destaques da autora.

“Flor do cerrado” (Caetano Veloso) - 1974	“Serenata pra Brazilha” (Ednardo) - 1980
<p>Todo fim de ano é fim de mundo e todo fim de mundo é tudo que já está no ar / Tudo que já está / Todo ano é bom todo mundo é fim / Você tem amor em mim // Todo mundo sabe e você sabe que a cidade vai sumir por debaixo do mar / É a cidade que vai avançar / E não o mar / Você não vê / <i>Mas da próxima vez que eu for a Brasília eu trago uma flor do cerrado pra você</i> // Tem que ter um jeito e vai dar certo e Zé me disse que ninguém vai precisar morrer / Para ser / Para tudo ser / Eu, você // Todo fim de mundo é fim de nada é madrugada e ninguém tem mesmo nada a perder / Eu quero ver // Olho pra você / Tudo vai nascer / <i>Mas da próxima vez que eu for a Brasília eu trago uma flor do cerrado pra você</i></p>	<p>É uma ilha solitária, mil sotaques / Uma trilha que descobre uma babel / Encruzilhada de destinos, super homens, super quadras - / Multissolidão / Presente em teu futuro, teus meninos, tuas meninas / Tuas asas navegar sei que é preciso / <i>Alguns trazem de ti, flor do cerrado / Eu sempre que te vejo, planto roçados</i> / É que quando me visitas, realizo / Trazer-te sempre-viva / Cidade-Avião, voo rasante / Aero-Planta do Alti-Plano do chão / Cidade-Planeta, desaguar de viajantes / Espaço-Porto, Cosmo-Visão / Quase que descubro a todo instante / Um lugar, uma semelhança à minha terra / Uma coisa indefinida, uma quimera / E penso ver no rosto de algum novo habitante / A imagem próxima e distante / De minha primeira namorada</p>

A canção de Ednardo polemiza abertamente com a de Veloso (o *auditório singular da canção*) e de quebra com a Bossa Nova, pois, na gravação original, Caetano acompanha uma parte da interpretação de Gal, fazendo um contraponto com os primeiros versos da *arquicanção* bossa-novista “Garota de Ipanema”, de Jobim e Vinicius. As duas canções fazem referência direta à topografia da cidade de Brasília. Na letra do baiano, que tematiza, e indica em seu título, propriamente um elemento típico daquela que é também conhecida como a capital brasileira das flores, o enunciador diz para seu coenunciador que trará uma *flor do cerrado* para esse na próxima vez em que for a Brasília, conforme destaquei em *itálico* acima. Já na letra do cearense, na qual o orador faz uma *serenata* cujo destinatário é a própria *cidade de Brasília*, o enunciador contrapõe-se ao de Caetano, por meio do emprego do elemento *vegetação*. Enquanto o primeiro cria a imagem de Brasília por meio da *cena validada de suas flores (ou da beleza)*, o segundo a associa com a *ausência de flores (e consequentemente, de beleza)*, considerando a acepção 4 do termo “roçado” dada por Houaiss (“local de vegetação rasteira ou sem vegetação”). Validando o mesmo argumento da *secura* apresentado em “A palo seco”, que Ednardo registrou no seu *O romance do pavão misterioso*, a palavra “roçado” é adotada pelo orador como uma forma de alegoria em que a tese defendida é a contraposição à *suavidade* (da flor, dos bossa-novistas e dos baianos) do discurso de Caetano Veloso, construída também pela suavidade da voz de Gal Costa e de Caetano, da melodia e dos arranjos da canção.

Já na década de 2000, esse diálogo polêmico com Veloso e os baianos de forma geral, ocorrido mais intensamente nos anos 70 e 80, é resumido por Ednardo. Assim, o artista expõe: “Era natural a diferença, vínhamos de outra realidade. O Nordeste não é a realidade tropical que os baianos, os irmãos Campos e a mídia paulista pregavam. Temos ícones próprios” (EDNARDO em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 03 de abril de 2001). Se tomarmos o trecho “O Nordeste” como uma metonímia de “a produção musical do Nordeste”, podemos interpretar que a fala de Ednardo, ao mesmo tempo em que avalia a polêmica, novamente polemiza com os baianos ao defender que a produção musical do Nordeste é(era) muito mais variada do que a apresentada e representada pelo Estado da Bahia, ou seja, a produção musical do Nordeste não é o Tropicalismo e não pode ser reduzida a esse movimento. Nessa ocasião, o compositor faz uma importante declaração ao revelar que Augusto e Haroldo de Campos, na época do exílio de Caetano e Gil, procuraram os cearenses para conhecê-los de perto. Mas Ednardo afirma que os escritores não teriam se interessado pelo trabalho “novo” daqueles artistas, pois “nunca se preocuparam em mudar o *status quo*” e, por isso, “sempre abraçaram ideias quando eram factíveis” (*op. cit.*). Aqui, Ednardo, trazendo novamente para a pauta o discurso dominante de Veloso e Gil, mostra que além das estratégias retóricas utilizadas para polemizar com os baianos, diálogo explicitado abertamente na canção “Serenata pra Brazilha”, o artista também polemiza com os adjuvantes de Veloso, que tiveram forte influência na construção de sua identidade musical.

Mas o discurso polêmico no posicionamento de Ednardo também é destinado a seus companheiros de Estado. Assim, a relação entre Belchior e Ednardo dá-se, do mesmo modo da que envolve Fagner, em um processo de *adjuvância e oponência*. Em 1976⁶⁷³, Ednardo também criticara Belchior ao falar sobre a sua súbita projeção a partir do registro de duas canções por Elis Regina. Citando Belchior e a letra de “Como o diabo gosta”, o compositor afirma que a atitude correta é “Sempre desobedecer, nunca reverenciar”, referindo-se ao fato de se entregar músicas para uma cantora já excessivamente consagrada. Para Ednardo, o artista não pode “se perder nas coisas tolas e nos falsos brilhos”, uma menção aberta ao projeto *Falso Brilhante*, no qual Elis lançou músicas de Belchior. Chama a atenção aqui que, na construção de sua argumentação, do mesmo modo de Fagner, Ednardo apoie-se em uma canção de Belchior. Mas ao contrário de Fagner, que adotou essa estratégia argumentativa para confrontar os baianos, Ednardo emprega as palavras de Belchior contra seu próprio autor. Ao utilizar esse argumento *ad hominem*, Ednardo coloca uma espécie de espelho na face de Belchior como quem quer questionar: *você está de fato fazendo o que seu discurso propôs?*

⁶⁷³ Jornal *Folha de S.Paulo*, em 31 de julho de 1976.

Também em 2000, no lançamento à imprensa do CD *Única pessoa*, que tem participação especial de Belchior interpretando a canção “Sinal dos tempos”, de Bebeto Alves e Totonho Villeroy, se o primeiro aparece aqui (aparentemente) como adjuvante, Fagner presentifica-se nesse contexto como oponente. Vejamos então como é construído esse embate. Quando questionado por Pedro Alexandre Sanches se estaria sumido, após onze anos sem disco, Ednardo confronta sem desvios Fagner. O artista responde: “Estar sumido é uma questão de mídia, tenho trabalhado o tempo todo. Não deixei de fazer música para *virar empresário* ou me *aliar a políticos*, como exemplos do meu próprio Estado” (*op. cit.*, com destaques de minha responsabilidade). Aqui, Ednardo refere-se (com um argumento *ad personam*) ao fato de que Fagner nas últimas décadas foi apoiador fiel das candidaturas de Tasso Jereissati, Ciro Gomes e correligionários. Porém, na primeira parte de sua fala, Ednardo parece, igualmente com um argumento *ad personam*, atingir o próprio Belchior, que à época também atuava como empresário do ramo discográfico, especificamente à frente da gravadora Camerati, na qual lançou álbuns de vários artistas, dentre eles José Miguel Wisnik e o Grupo Rumo. Ednardo continua: “Não vou dizer que durmo sempre bem, às vezes passo noites pensando sobre essa história. Muitos companheiros de geração sumiram ao posar de heróis frente a um fato real, que é o mercado. É cíclico, não depende do artista” (*op. cit.*). Nesse ponto, Ednardo talvez se refira propriamente a outros artistas que chegaram ao mercado junto com ele, mas que desistiram da carreira, como seria o caso do cantor e compositor de vanguarda, o pernambucano Marcus Vinicius, que após lançar três álbuns – *Dédalus* (1974), *Trem dos condenados* (1976) e *Marcus Vinicius* (1978) – passa a viver nos bastidores da música.

Sobre o álbum, Ednardo diz ainda que o seu título “é sintomático”. Com efeito, o título do disco reforça o conflito com Fagner. *Única pessoa* polemiza, ainda que de forma velada, com o título do álbum de Fagner de 1984, *A mesma pessoa*. Esse disco é considerado pela crítica musical como um marco na mudança de estilo de Fagner, que passa de uma fase mais intelectualizada para outra mais popular. Apesar da recepção negativa pela crítica, a partir desse disco Fagner aumentou ainda mais o seu público em *shows* e continuou a vender grande quantidade de discos. Foi depois dessa época que Fagner lançou “Deslizes”, do LP *Romance no deserto* (1987), e “Borbulhas de amor”, versão em português via Ferreira Gullar da canção “Borbuja de amor”, de José Luís Guerra, lançada no disco *Pedras que cantam* (1991), cuja faixa-título também foi tema de novela da Globo; as três canções logo se tornaram grandes sucessos populares. Do diálogo polêmico implementado por Ednardo, o que se lê é que a escolha do título do disco que marca o seu retorno ao mercado, depois de um hiato de mais de

uma década, é um gesto que “bate de frente” com Fagner. Enquanto este gravava a canção que se tornou *hit* imediato “Pedras que cantam”⁶⁷⁴ por uma grande gravadora, Ednardo no mesmo ano e de forma independente grava *Rubi*⁶⁷⁵, o seu primeiro e último disco da década de 90. No entanto, apesar de Fagner ter dado continuidade à sua carreira a partir de 1991, o recado direto de Ednardo é o de que ele, diferente de Fagner, é uma única pessoa. Já Fagner teria mudado, ou “se vendido”, para poder continuar no mercado discográfico. Mudança essa sugerida exatamente pelo título do disco de Fagner, que já responde de antemão o possível contradiscurso do auditório (*o de que Fagner teria mudado*), ao deixar implícita a mensagem de que, apesar das mudanças (patentes ao auditório já na foto da capa do disco, que mostrava um Fagner bem vestido e sorridente, como nunca aconteceu nos discos anteriores), o artista continuava e continuaria “a mesma pessoa”.

É interessante observar que a cenografia das duas canções que dão nome aos álbuns, “A mesma pessoa” (Fagner e Fausto Nilo) e “Única pessoa” (Ednardo e Chico César), não direcionam de nenhum modo para o diálogo polêmico entre os dois artistas cearenses. Enquanto a primeira apresenta um sujeito que dialoga com a mulher amada que o deixou, a segunda letra mostra um enunciador que reflete sobre o fato de conhecer a si mesmo. De todo modo, dois versos de cada uma das canções podem ser destacados como argumento principal do discurso polêmico entre Fagner e Ednardo: na primeira, o verso *Que eu sou a mesma pessoa / E a minha vida voa...*; e na segunda, *Plural, única pessoa / Tudo de si, e de sou*.

Como vimos acima com relação à concorrência entre Belchior e Fagner, os sujeitos gerenciadores do discurso verbomusical também assumiram posições na competição entre cearenses e baianos. Segundo Ana Maria Bahiana, por exemplo – uma das mais importantes comentadoras do campo, à época, bem como da disputa –, a nova geração, os cearenses, não operou grandes progressos na música. Por esse caminho argumentativo, a jornalista avalia:

Quando a década se encerra, a “linha evolutiva” da música brasileira não tinha sofrido nem danos irremediáveis – como os anos sombrios da repressão faziam supor – nem grandes progressos. A proposta de uma nova síntese e de uma discussão constante sobre as relações criador/indústria/mercado, anunciada pela Tropicália, simplesmente se viu completada e executada,

⁶⁷⁴ “*Pedras que cantam* tornou-se um campeão de vendas, tanto em elepê como em CD. O elepê conquistou um Disco de Ouro (venda acima de 100.000 exemplares) e três Discos de Platina (venda acima de 750.000 exemplares). As músicas ‘Borbulhas de amor’, ‘Pedras que cantam’ e ‘Cabecinha no ombro’ ficaram durante oito meses nos primeiros lugares das paradas de sucesso em todo o País” (Fonte: *Site* oficial de Raimundo Fagner, página Discografia).

⁶⁷⁵ “Foi um dos primeiros discos no início da década de 90, entre artistas brasileiros consagrados, produzido de forma alternativa e independente das grandes gravadoras” (Fonte: *Site* oficial de Ednardo, página Discografia).

incorporada ao dia a dia. Ao próprio veio central da produção musical de formação universitária. (BAHIANA, 1979-1980, p. 36)

Ela defende, assim, que “a ruptura, muitas vezes ameaçada, não tenha de fato acontecido, ficando apenas no plano das citações, teorias e até rusgas pessoais (como a que envolveu Caetano Veloso e Fagner)” (*op. cit.*, p. 35). Com isso, no jogo entre o *discurso dominante apresentado pelos baianos*, antes e depois do tropicalismo, e o *contradiscurso evidenciado pelos cearenses*, vê-se que Bahiana coloca-se ao lado do posicionamento dos primeiros.

Fazendo uma síntese do movimento polêmico a partir dos oradores Belchior, Fagner e Ednardo, vimos que todos eles contestam o lugar ocupado pelos baianos na música brasileira, na medida em que fundam suas próprias identidades e no mesmo processo rivalizam com as identidades dos baianos. Porém, o modo como cada um dos sujeitos-agentes da polêmica atua é distinto. Uma diferença que marca as relações antagônicas entre os posicionamentos de Belchior, Fagner e Ednardo contra Caetano é que somente nos casos de Belchior e Ednardo são produzidas canções polêmicas (de forma aberta) cuja audiência especial é o cancionista Veloso. Tanto no lado de Fagner, quando no de Veloso não há nenhuma canção que explicita as desavenças entre cearenses e baianos (como aconteceu nas disputas Emilinha Borba x Marlene e Roberto Carlos x Paulo Sérgio, analisadas no capítulo 0). Talvez por isso mesmo é que os dois cancionistas intensificaram esses conflitos na instância midiática com a troca recíproca de acusações, pois, de uma forma ou de outra, era preciso dar vazão ao combate entre discurso dominante e contradiscurso. No confronto específico entre Fagner e Veloso, também se sobressai a vigorosa presença de argumentos *ad personam* dos dois lados, materializados especialmente por meio do emprego de *adjetivos ofensivos* (“bosta”, “besta” e “mau-caráter” da parte de Veloso; “debochado” e “gratuito” da parte de Fagner). Por outro lado, na briga Belchior/Ednardo x Veloso, o que se constata é a presença mais forte de argumentos *ad hominem*, tanto nas canções, quanto na instância metaverbomusical. Sobre esses diferentes percursos,

en fait, le discours polémique ne se contente ni de dénigrer en tant que tel un individu, ni de combattre une thèse en tant que telle: il va et vient de l'attaque *ad personam* à la réfutation théorique, vise un individu (ou plusieurs) en tant qu'il est censé représenter une position discursive, et se constitue dans cette double activité de disqualification.⁶⁷⁶ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 17 e 18)

⁶⁷⁶ “de fato, o discurso polêmico não se contenta nem em denegrir enquanto tal um indivíduo, nem em combater uma tese enquanto tal: ele vai e vem do ataque *ad personam* à refutação teórica, visa um indivíduo (ou vários),

No caso da polêmica envolvendo cearenses e baianos, essa “dupla atividade de desqualificação” (aos *indivíduos cancionistas* e à *posição representada por eles*) materializou-se assim no interior das próprias canções, mas também fora delas. Se pensarmos na trajetória natural desse litígio, que começa com uma intensa *tensão* entre esses dois “grupos” do campo verbomusical, presume-se que em algum momento dar-se-á o acordo entre os sujeitos envolvidos. Ainda em 1976, Fagner projetou um futuro, próximo àquela época, no qual chegaria ao fim a polêmica entre artistas cearenses e baianos. O compositor declarou: “Está chegando o momento em que as coisas estão ficando muito claras e já não existe o Ceará e a Bahia. Não existe mesmo. Todos, acreditem ou não, estão comungando da mesma coisa” (In: BAHIANA, 1980, p. 215). Mais de 35 anos depois, continua no ar e nesta pesquisa a questão: esse momento idealizado por Fagner chegou? Ao longo das próximas seções da tese avançarei nesse ponto que diz respeito a um possível desfecho da querela entre músicos do Ceará e da Bahia e procurarei fazer uma síntese desse debate verbomusical no capítulo final.

Voltemos agora aos adjuvantes de Belchior, com a análise de *um dos mais fortes sujeitos aliados* que atuam na construção da identidade desse cancionista na comunidade verbomusical brasileira, a cantora *Elis Regina*. Sobre a posição de Elis no campo musical, Belchior fala de um papel de “fundação da música brasileira”, pois a intérprete teve um faro especial na escolha dos autores e das canções que ela faria pertencer em definitivo na história da música popular. O encontro com Belchior aconteceu por iniciativa da própria cantora, que, depois de gravar “Mucuripe”, em 1972, também escolheu, em 1975, dentre todo o repertório do novo compositor colocado à disposição de Elis, as canções “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida” para compor o espetáculo estrelado por ela, *Falso Brilhante*. Por esse gesto, Belchior afirma que a atitude da cantora foi inédita em sua trajetória e também na de outros compositores lançados por Elis, como João Bosco, Aldir Blanc, Sueli Costa e Vitor Martins, alegando que suas músicas têm características muito individuais e muito próprias, que só interessariam, segundo ele, ao próprio autor. O compositor conta ainda que Elis “concordava que aquelas músicas nem encaixavam tão bem assim no seu roteiro, mas que sentia que ali tinha uma coisa muito importante a ser dita e ela não queria que ninguém dissesse antes dela” (BELCHIOR em entrevista à Revista *Rolling Stone Brasil*, em janeiro de 2007). Sobre as palavras ditas especificamente na canção “Como nossos pais” e particularmente o trecho (...) e as aparências, as aparências não enganam, não..., que retoma o título da canção do

quando se presume que este representa uma posição discursiva, e se constitui nessa dupla atividade de desqualificação”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

conterrâneo de Elis, Lupicínio Rodrigues, de 1952, é interessante observar que uma música que dialoga polemicamente com a canção de Belchior, intitulada “As aparências enganam”⁶⁷⁷, de Tunai e Sérgio Natureza, também foi gravada por Elis, em 1979; gesto que indica certa proximidade da cantora com a temática. Pode-se dizer que essa característica de não apenas saber cantar, mas de saber escolher as canções a serem cantadas é uma marca registrada da intérprete Elis Regina, que mantinha uma relação dialógica com os compositores, pois era ao mesmo tempo “fã” e “ídolo” dos autores que disponibilizavam suas canções à voz da intérprete, como declarou Elis em entrevista ao Programa *Ensaio* de 1973. Do outro lado, Belchior também sempre manifestou sua idealização por Elis, a qual pode ser considerada ao mesmo tempo *sua musa e música*, como sugere a origem comum do termo grego “mousikós, ê, ón”, que diz respeito às musas, à poesia, às artes, especialmente à música.

Além dos próprios envolvidos, a imprensa, nas críticas ao disco *Falso brilhante*, lançado em 1976 com o registro do *show*, também destacou positivamente a relação musical⁶⁷⁸ entre Elis Regina e Belchior, como podemos ler abaixo:

Como lançou Fagner e a dupla João Bosco-Aldir Blanc, Elis lança agora Belchior. (...) As faixas do disco indicam, igualmente, como é bom o trabalho de Belchior – mais um que, graças ao empurrão de Elis, certamente conseguirá um lançamento correto, desfazendo mais uma injustiça. (Quem será, em 77, o eleito de Elis Regina? Quem terá a sorte de ser lançado por ela? Infelizmente, há apenas uma Elis para tantos autores novos e ignorados pelas gravadoras). (KUBRUSLY, 1976)

Os críticos musicais também assinalaram, junto à qualidade da obra de Belchior, a singularidade que a intérprete Elis deu à canção do novato compositor, segundo transcrevo: “Sim. Ainda há quem faça a mais competente e instigante música brasileira. ‘Como nossos pais’, crua e tocante composição do cearense Belchior, merece arranjo e interpretação irretocáveis” (PENIDO, 1975). E, mais detalhadamente, na resenha do LP *Falso brilhante*, o jornalista Walter Silva, produtor e o primeiro padrinho do sucesso de Elis, avalia:

A faixa um abre-se com a já citada composição de Belchior, onde apesar da extensão da letra, se revela um dos maiores poetas da atualidade, que nós sabemos bom desde “Na hora do almoço”, “Paralelas”, “A palo seco”, “Mucuripe” e tantas outras que o ouvimos cantar nos tempos do “Misturação”, na TV Record. A força desta letra, das mais contundentes de Belchior, é multiplicada por mil na voz de Elis. Uma denúncia verdadeira

⁶⁷⁷ *As aparências enganam* aos que odeiam e aos que amam / Porque o amor e ódio se irmanam na fogueira das paixões / (...) // *As aparências enganam* aos que gelam e aos que inflamam / Porque o fogo e o gelo se irmanam no outono das paixões (...)

⁶⁷⁸ Os jornais, à época, devido à aproximação entre a famosa intérprete e o compositor quase desconhecido, também insinuavam um romance entre Belchior e Elis, após a sua separação do músico César Camargo Mariano.

que ninguém tem coragem de negar. (...). Em seguida, quase no mesmo tema, mas mais amena, a outra composição também de Belchior, “Velha roupa colorida”, mostra uma explosão de talento interpretativo. “O passado é uma roupa que não nos serve mais”, verdade maior do poeta-compositor cearense interpretada com uma categoria só admissível numa Elis Regina. (SILVA, 1976)

Apesar dessa densa relação entre uma das maiores intérpretes brasileiras e Belchior, não se pode dizer que o compositor cearense constitui-se como um dos “preferidos” de Elis, ao menos em termos estatísticos, como se constata nas duas listas abaixo dos *compositores e letristas mais gravados pela cantora*, organizada pela biógrafa de Elis Regina na obra *Furacão Elis* (ECHEVERRIA, 1994, p. 249 e 250) e cujos resultados reproduzo a seguir.

Quadro 7 - Compositores mais gravados por Elis Regina, segundo Echeverria (1994)

Classificação	Compositor	Quantidade de Músicas
1	<i>Tom Jobim</i> (só dele: 9; com Vinicius de Moares: 8; com Chico Buarque: 3; com Aloysio de Oliveira: 2; com Dolores Duran: 1; com Jararaca: 1)	24
2	<i>João Bosco</i> (com Aldir Blanc: 16; com Aldir Blanc e Claudio Tolomei: 2; com Paulo Emílio: 1)	19
3	<i>Edu Lobo</i> (só dele: 1; com Vinicius de Moraes: 4; com Ruy Guerra: 4; com Gianfrancesco Guarnieri: 3; com Torquato Neto: 2; com Capinan: 2; com Lula Freire: 1; com Oduvaldo Viana Filho: 1)	18
4	<i>Gilberto Gil</i> (só dele: 14; com João Augusto: 1; com Torquato Neto: 1; com Duda: 1)	17
5	<i>Milton Nascimento</i>	15

	(só dele: 2; com Fernando Brant: 9; com Ronaldo Bastos: 3; com Márcio Borges: 1)	
6	<i>Baden Powell</i> (com Paulo César Pinheiro: 6; com Vinicius de Moraes: 5)	11
6	<i>Chico Buarque</i> (só dele: 6; com Tom Jobim: 3; com Francis Hime: 2)	11
7	<i>Ivan Lins</i> (com Vitor Martins: 6; com Ronaldo Monteiro de Souza: 3)	9
8	<i>Caetano Veloso</i>	6
9	<i>Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle</i>	5
9	<i>Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli</i>	5

Fonte: Quadro ilustrado pela pesquisadora

Quadro 8 - Letristas mais gravados por Elis Regina, segundo Echeverria (1994)

Classificação	Letrista	Quantidade de Músicas
1	<i>Aldir Blanc</i> (com parceiros diversos, incluindo João Bosco)	21
2	<i>Vinicius de Moraes</i> (só dele: 1; com parceiros diversos: 11)	12
3	<i>Chico Buarque</i> (só dele: 6; com Tom Jobim: 3; com Francis Hime: 2)	11
4	<i>Fernando Brant</i> (com Milton Nascimento: 9; com Beto Guedes: 1)	10
5	<i>Paulo César Pinheiro</i>	9

	(com parceiros diversos, incluindo Baden Powell)	
6	<i>Ruy Guerra</i> (com parceiros diversos)	8
7	<i>Vitor Martins</i> (com Ivan Lins: 6; com Sueli Costa: 1)	7
8	<i>Ronaldo Bôscoli</i> (com Roberto Menescal: 5; com Luiz Eça: 1)	6

Fonte: Quadro ilustrado pela pesquisadora

Considerando as duas listas segundo os critérios “compositor” e “letrista”, o cancionista Belchior, que não aparece no quadro de Echeverria, estaria classificado em uma posição abaixo dos outros cancionistas, ficando em 10º lugar de acordo com o critério “compositor” e em 9º lugar pelo critério “letrista”. Ao todo, a intérprete Elis Regina gravou quatro músicas de Belchior. Foram elas as canções “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, de autoria única de Belchior, no disco *Falso brilhante*, de 1976; “Mucuripe” e “Noves fora”, duas parcerias de Belchior (letra) e Fagner (música), a primeira no álbum *Elis*, de 1972, e a segunda no disco *Elis especial*, de 1979.

A despeito do fato “quantidade”, Elis Regina, com a inclusão de “Como nossos pais” e de “Velha roupa colorida” no seu *show* e disco *Falso brilhante*⁶⁷⁹, coloca de forma inequívoca o nome de Belchior na história da música popular brasileira, como se comprova em todas as historiografias musicais do País, que ao falar, seja de Elis, seja de Belchior, destacam as canções do cearense como clássicos do cancioneiro brasileiro. O próprio Belchior avalia:

Elis foi que definitivamente me incluiu entre os compositores da minha geração, que possibilitou uma continuidade do meu trabalho porque ela me deu um reconhecimento imediato e um reconhecimento com autoridade que vem da competência que aquelas músicas estavam sendo feitas por aquele rapaz latino-americano que estava chegando em São Paulo.⁶⁸⁰

⁶⁷⁹ O LP *Falso brilhante* foi lançado em 1976 pela Phonogram/Philips, depois de um ano de apresentação do *show* homônimo. “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida” foram lançadas também no compacto *Falso brilhante* (1974b).

⁶⁸⁰ Ver matéria “Belchior. Sereia de ouro: conheça um pouco da vida de Belchior”, sem autor mencionado.

A importância do *show* de Elis para o (re)conhecimento hoje das canções de Belchior é fundamental, o que se explica pelo próprio significado do *Falso Brilhante* na história do *show business* brasileiro. O espetáculo, eleito o melhor do ano de 1976 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte e o mais importante da carreira da artista, além de ter inaugurado um formato de *show* inédito no Brasil, constitui-se um recorde na música do País: estreou no Teatro Bandeirantes de São Paulo em 17 de dezembro de 1975 e ficou em cartaz até 18 de fevereiro de 1977, sendo exibido 257 vezes, atingindo um público de 280 mil pessoas (ECHEVERRIA, 1994, p. 172 e 173), e também tendo obtido aclamação unânime da crítica. A ampla temporada de Elis cumpriu assim igualmente uma ampla divulgação do trabalho de Belchior ao público do País, que a cada vez que assistia ao *show*, ouvia também “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, as duas canções que, reforçando a ligação musical entre Elis e Belchior, foram escolhidas para abrir o lado A do LP *Falso brilhante*, reproduzindo a cenografia do espetáculo no qual essas canções davam as boas-vindas ao auditório; estratégia persuasiva que reforçava a adesão do auditório aos posicionamentos de Elis, mas também de Belchior. Depois dessa fase intensa que liga o nome de Elis a Belchior, somente em 1979 saíria outro álbum com a voz da cantora para uma música do cearense: a já comentada “Noves fora”, parceria com Fagner, foi inserida como a faixa 1 do disco *Elis especial*, lançado pela gravadora contra a vontade da cantora, que havia deixado a Empresa sem gravar todos os fonogramas contratuais. E por isso para poder publicar o álbum, a Polygram reuniu músicas de discos anteriores a “provas” e “sobras” de gravação. Portanto, “Noves fora”, diferentemente das duas músicas de Belchior que compuseram o *Falso brilhante*, teve seu contexto de difusão diretamente imposto pela mídia e à revelia do sujeito orador-intérprete.

Além da reiteração das músicas de Belchior no *show Falso Brilhante*, suas canções também foram selecionadas diretamente pelas gravadoras, para compor as coletâneas de Elis Regina, gesto que fortifica mais ainda a relação entre a intérprete e o compositor. A única exceção é exatamente “Noves fora”, que é preterida somente porque, diferentemente das outras três, não obteve sucesso junto ao auditório particular da cantora, nem do auditório universal da música brasileira. Alguns exemplos de coletâneas de Elis que difundiram as canções de Belchior são:

I - “Como nossos pais” em *A arte maior de Elis Regina* (1983), *Personalidade - Elis Regina* (1987), *Fascinação - O melhor de Elis Regina* (1988), *Elis por ela* (1992) e *Elis - O mito* (1993);

II - “Mucuripe” em *Elis Regina Carvalho Costa - Por um amor maior* (1982), *A arte maior de Elis Regina* (1983), *O prestígio de Elis Regina* (1983), *Personalidade - Elis Regina* (1987) e *Fascinação - O melhor de Elis Regina* (1988);

III - “Velha roupa colorida” em *Fascinação - O melhor de Elis Regina* (1988) e *Elis por ela* (1992).

O artista Belchior também foi convidado a participar dos espetáculos de homenagem à cantora Elis Regina após sua morte, como os ocorridos no *Mês Musical Elis Regina*, promovido pela Prefeitura de São Paulo, em março de 1982; e na *I e III Semana Elis Regina* (1983 e 1985), uma promoção da Rede Globo e da Secretaria de Cultura de São Paulo, as duas edições realizadas no Centro Cultural São Paulo. Apesar da forte ligação artística entre Belchior e Elis Regina, na ocasião do Especial *Por toda a minha vida*⁶⁸¹, realizado pela Rede Globo de Televisão no aniversário de morte da cantora, que apresentou histórias de momentos importantes da vida da artista, dos doze aos 36 anos, e declarações de amigos, familiares e artistas como a filha Maria Rita, a mãe Ercy Carvalho Costa, o compositor Nelson Motta, Gilberto Gil e Milton Nascimento, o nome de Belchior sequer foi mencionado, aparecendo somente ao final do programa nos créditos da canção “Como nossos pais”, interpretada por Elis em cena exibida no Especial. Apesar de o Programa ter destacado a importância dessa música no *show Falso Brilhante*, afirmando que “Como nossos pais” é uma das canções com maior sucesso na carreira de Elis, nenhuma referência foi feita nesse momento ao nome do seu compositor. De modo geral, a exibição provocou muita polêmica junto ao auditório particular de Elis, pois os fãs criticaram a ausência do depoimento de alguns artistas no programa, como a dos compositores Chico Buarque, Caetano Veloso e João Bosco, bem como a do pianista e arranjador César Camargo Mariano, ex-marido de Elis e pai de dois de seus três filhos. Além dos admiradores da cantora que não foram persuadidos pela homenagem ao seu ídolo, alguns jornais, dentre os quais a *Folha de S.Paulo* publicada no dia 05 de janeiro de 2007⁶⁸², também destacaram a ausência de Caetano Veloso, Chico Buarque, João Bosco e César Camargo, mas nenhuma linha nas matérias fala de Belchior, compositor de uma das mais marcantes canções interpretadas por Elis.

⁶⁸¹ O Programa foi exibido em 28 de dezembro de 2006 em homenagem aos 25 anos de morte da cantora Elis Regina, completados em 19 de janeiro desse ano.

⁶⁸² Ver matéria “Pimenta na TV - Diretor de especial sobre Elis critica Globo”, de Silvana Arantes e Laura Mattos.

Apesar da ausência de Belchior no Programa da Globo, é fato que, de todas as músicas gravadas por Elis Regina, a canção “Como nossos pais” ficou marcadamente presente na memória do auditório universal do cancioneiro popular brasileiro, sendo sempre lembrada nos meios de comunicação e em vários outros campos discursivos, quando a temática é o conflito ou diálogo geracional⁶⁸³, o que revela uma forte adesão do público à canção e que, segundo acredito, dá a ela o caráter de *arquitexto*. A arquitextualidade dessa canção também tornou-se possível, sem dúvida nenhuma, pela força da interpretação de Elis Regina, que ao gravar a canção de Belchior “Como nossos pais” impregna de tal forma sua marca (dicção) de cantora na música, que se pode considerá-la inclusive como coautora dessa canção, originalmente composta por Belchior. O próprio autor reconhece o papel *sui generis* de Elis nessa canção, conforme lemos a seguir:

“Como nossos pais” é uma música que estava feita há praticamente um ano esperando a gravação de um intérprete competente. Foi a música que mais marcou a minha vida de cidadão comum e de artista naquele momento, porque foi a música que mais simbolizou todo o movimento espiritual, o momento da juventude brasileira naquela circunstância e que também teve a sorte e a felicidade de ser interpretada por Elis, acrescentando, ao material já em si mesmo rico e complexo, o poder de sugestão e de invenção da voz de Elis. Foi um momento importante para o *show* de Elis que tava acontecendo naquele momento, o *Falso Brillhante*, e também para o início da minha carreira. Foi praticamente a música que abriu o espaço popular e a comunicação brasileira para o meu trabalho, e que facilitou a minha chegada à gravação numa gravadora convencional. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

Pela análise das canções gravadas pela cantora, verifica-se que Elis operou esse fenômeno de contribuir para o registro de uma arquitextualidade não apenas com a música “Como nossos pais”. Um outro caso exemplar é o da canção de Tom Jobim “Águas de março”, gravada pelo autor em 1973 no disco *Matita Perê*, mas eternizada no ano seguinte por Elis no álbum especial *Elis & Tom*, um dos discos mais importantes da Bossa Nova, gravado em Los Angeles (Estados Unidos) em dueto com o compositor da canção, e cujo objetivo era comemorar dez anos de carreira de Elis Regina⁶⁸⁴.

No que concerne a essa relação entre o compositor Belchior e os intérpretes de sua obra, com efeito a gravação de canções do cearense por nomes tão consagrados como Elis Regina e Roberto Carlos, por exemplo, fez com que essas canções adquirissem o *status* de canções definitivas (*arquicanções*) no cancioneiro da música brasileira, como uma espécie de valor agregado que passou do intérprete às canções e que incidiu em seu autor, Belchior.

⁶⁸³ A esse respeito, sugiro a leitura de minha dissertação: Carlos (2007a).

⁶⁸⁴ Sobre o contexto de gravação desse disco, ver minha dissertação: Carlos (2007a, p. 134 e 135).

Nesse sentido, a ideia de “valor agregado” também abrange o auditório dos intérpretes célebres, que tende a aderir (agregar-se) ao posicionamento dos autores das canções interpretadas pelos seus ídolos. Evidentemente, aliada à imagem dos cantores e às características discursivas da obra, na constituição da architextualidade somam-se outros fatores, como todo o dizer dos críticos musicais, dos historiadores da música, bem como a veiculação das canções na mídia. Pode-se dizer que o mesmo gesto retórico dos artistas Elis e Roberto também repercutiu na carreira de Fagner, que, além disso, logo em seu primeiro LP pela antiga Philips, foi apadrinhado por outro nome famoso, o do compositor Chico Buarque, como vimos acima, o que rendeu ao cearense o título de favorito da crítica e do público de então, especialmente do auditório particular universitário.

Nesse processo de consagração identitária no campo verbomusical, muitos cancionistas da música brasileira contaram, ainda, com o apoio da TV, especialmente da emissora carioca Globo, para a constituição de suas carreiras, como aconteceu, por exemplo, com Djavan e Fafá de Belém, que lançaram seus trabalhos nas novelas, antes mesmo de gravarem discos. Djavan, antecedendo seu primeiro disco de 1976 já havia feito gravações para as novelas *Os ossos do barão* (1973), *Fogo sobre terra* (1974) e *Cuca legal* (1975). Já a cantora paraense, que gravou seu primeiro LP em 1976, ficara bastante conhecida um ano antes com a gravação “Filho da Bahia”, um dos temas principais da novela *Gabriela*. Caetano e Chico Buarque também tiveram canções suas em novelas globais, já a partir da primeira trilha sonora de uma novela da TV Globo, lançada em 1969. Assim, *Véu de noiva*, novela de Janete Clair, trouxe as canções “Irene”, de Caetano Veloso, e “Gente humilde”⁶⁸⁵, de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Garoto, que se tornaram sucessos nacionais, e cujo disco vendeu mais de 100 mil cópias.

Ao contrário de Caetano Veloso e Chico Buarque, o compositor Belchior não contou com esse grande auxílio para o estabelecimento de sua obra, apesar de ter sido ajudado no início da carreira por um reconhecido novelista, o autor Manoel Carlos. Portanto, a grande responsável pela difusão da obra de Belchior em nível nacional, sem dúvida, foi mesmo Elis Regina. Já outro cearense também teve a carreira alavancada pela inclusão de uma canção sua em novela. Ednardo até hoje é conhecido em todo o Brasil pelo auditório universal através da música “Pavão misterioso”, que fez parte da trilha da novela global *Saramandaia* em 1976. No entanto, a música já havia sido lançada em 1974 no LP *O romance do pavão misterioso*, primeiro disco solo do cearense. Porém, contrariando a expectativa da gravadora sobre o disco e sua canção-título, que utiliza a *cenografia da literatura de cordel*, a faixa não teve

⁶⁸⁵ “Irene” foi interpretada por Elis Regina e “Gente humilde” recebeu interpretação da cantora Márcia no LP *Véu de noiva* (Philips, 1969).

repercussão nem com o público, nem com a crítica, somente fazendo sucesso a partir da inclusão da canção na novela *Saramandaia*.

Apesar da importância de Elis Regina no lugar ocupado hoje pela canção “Como nossos pais” na memória musical do auditório universal brasileiro, é preciso que se enfatize que a força retórico-argumentativa de “Como nossos pais” deve também ser interpretada no contexto de todo o LP *Alucinação* e do posicionamento específico do autor da canção. O que significa que existe um vínculo orgânico-discursivo entre essa canção e outras, como “Fotografia 3x4”, “Velha roupa colorida”, “Como o diabo gosta” e “A palo seco”. “Ela é uma nova versão de “A palo seco”, num contexto muito mais complexo. Num contexto humano muito mais rico e também muito mais épico, mais trágico até” (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*), diz o compositor sobre a música. Assim, o caráter arquiteitual da canção “Como nossos pais” também foi influenciado pelo conjunto de canções de *Alucinação*, bem como pela identidade musical de Belchior construída ao longo de toda sua discografia.

Por todo esse contexto que possibilitou a presença de Elis Regina no impulsionamento da obra de Belchior é que ela exerce o papel primordial de *madrinha musical do cearense*, constituindo-se como a *sua adjuvante feminina*. Elis também dividiu com Belchior a mudança de gravadora e todos os problemas acarretados pela saída da Polygram e transição para a Warner Music. Quando expôs ao jornalista Juarez Fonseca em 1981 seu descontentamento com a Warner, gravadora para a qual migrou em 1979 (onde lançou os discos *Elis, essa mulher* e *Saudade do Brasil*, em 1979 e 1980, respectivamente), exatamente o mesmo percurso pelo qual passou Belchior em 1977, Elis compartilha: “Está lembrado que o Belchior estava fazendo um retumbante sucesso e aí foi para a WEA e acabou?”. Nesse sentido, a cantora, ao comparar-se com Belchior, mostra ampla adesão ao trabalho do compositor, defendendo que ambos estavam sendo prejudicados pelos esquemas da nova casas de discos.

Vejamos agora como pode ser caracterizada a relação entre Elis Regina e o principal adversário de Belchior. Trinta depois da morte da cantora, Caetano, em texto que escreveu para o Jornal *O Globo* de janeiro de 2012, declarou que não gostava de Elis ao conhecê-la e que havia verdadeiramente uma tensão entre o projeto dos baianos e “o acontecimento Elis”. Para o artista, Elis Regina era a realização do estilo que lhe parecia oposto ao canto e ao violão de João Gilberto. Portanto, segundo o ex-tropicalista, era contra o movimento representado por Elis que os baianos lutavam. Para compreender a gênese do antagonismo entre Veloso e Elis, atento para o fato de que se o bossa-novista era o mais forte arquienunciador e adjuvante de Veloso, segundo analisei na seção 3.2.1, isso já implicava que Elis fosse naturalmente uma oponente de Caetano. Veloso afirma ainda que, depois de ver

Elis na TV, era preciso “fazer algo mais radical”, com o mesmo poder, “mas por outras vias”. E confessa que, junto a um sentimento de ciúme, Elis o deixou “com maiores responsabilidades e excitado por desafios mais altos”. Nesse texto do Jornal *O Globo*, fica claro o reconhecimento de Caetano a Elis, do mesmo modo que a ênfase, mesmo que nas entrelinhas, na importância do projeto do grupo baiano para a música do Brasil a partir da década de 60, o mesmo argumento seguido no texto que Caetano escreveu para a Exposição *Viva Elis*, que percorreu o Brasil em 2012. Se por um lado a argumentação de Caetano parece procurar amenizar a tensão entre o seu posicionamento e o seguido por Elis Regina, o qual para Caetano era ao mesmo tempo “enfático” e “extrovertido” (VELOSO, 1997, p. 123), por outro ele faz questão de realçar os antagonismos entre eles, sempre afirmando sua posição e a de seu grupo, como o fez em avaliação do *Verdade tropical*, ao falar dos baianos, segundo transcrevo abaixo:

Tínhamos ainda (temos ainda hoje) como limite e horizonte os discos de João Gilberto arranjados por Jobim. Elis e Roberto Carlos apresentavam exemplos opostos de profissionalismo – e os resultados obtidos por ele nos interessavam mais do que os atingidos por ela – mas complementarmente insatisfatórios. (VELOSO, *op. cit.*, p. 183)

Nesse processo de valorização do posicionamento dos baianos em contraposição ao de Elis, Caetano destaca, enfatizando a diferença entre os membros do grupo baiano e a singularidade de cada um, o fato de que na sua imaginação sempre soube que Bethânia, Gal, Gil e ele fariam algo marcante. E ressalta também que Maria Bethânia tinha muitos pontos em comum com Elis: “o modo extrovertido, o tom expressionista, e o contraste com a bossa nova” (VELOSO em entrevista ao Jornal *O Globo*, *op. cit.*). Para Caetano, se Elis Regina tivesse gravado “Carcará”, ela “teria podido dar-lhe um tratamento mais próximo ao que lhe deu Bethânia” (VELOSO, 1997, p. 74). Essa ligação entre as duas cantoras articulada por Veloso também aparece, como duas faces de um mesmo fenômeno, no “Manifesto do Movimento Qualquer Coisa”, em que ele escreve, usando uma analogia com o campo da linguística, o seguinte: “o significante em maria bethânia. o significado em elis regina”.

Dito isso, verifica-se que Caetano, ao relacionar-se com Elis, opera um movimento que joga com a mobilidade do sujeito em se aproximar e se afastar ao mesmo tempo de outro sujeito. Ele se aproxima de Elis para enfatizar o afastamento dela. Ele se afasta da cantora, mas reconhece a sua aproximação com ela. Assim, apesar dos conflitos entre Caetano e Elis, o que se constata é uma *relação ambígua de amor e de ódio*, que começou desde a primeira vez

que Caetano, ainda em Salvador, viu Elis na TV, segundo podemos confirmar na declaração abaixo do artista:

Eu a achei muito talentosa e muito vulgar. Fiquei impressionado. “Essa mulher é uma coisa incrível”, eu disse. Mas ela fazia aqueles gestos, aquela dança marcadinha. E como eu era bossa-novista – era muito João Gilberto, aquela coisa *cool* e de bom gosto e cores mais discretas – Elis me pareceu cafona, mas cheia de talento. (In: ECHEVERRIA, 1994, p. 21)

Em algumas circunstâncias prevaleceu mais o amor, como por exemplo durante a realização do evento *Phono 73*. Quando Elis é recebida com frieza e agressões pelo público, Caetano, da plateia, reage dizendo: “Respeitem a maior cantora desta terra”. A mesma atitude teve o compositor, ao brigar com a Revista *Veja* pelo modo como foi publicada a morte de Elis Regina. Portanto, assim como Belchior, Caetano Veloso também teve momentos de proximidade com Elis Regina. Um deles é revelado em 1972, numa entrevista a Hamilton Almeida, em que Caetano relembra:

Fazendo o segundo disco na Inglaterra, e também fazendo o *show*, pensei muito nisso, porque a segunda fase da bossa nova tem muita coisa assim, expressionista, coisas abandonadas pela bossa nova com a revolução *cool* de João, e que voltaram nessa fase. (...) Eu voltei a ficar pensando nisso e, numa das minhas músicas, no *show*, eu canto um pedaço do laialadaia, do “Reza”, do Edu, mas tudo com muito carinho. E ultimamente tou pensando muito em Elis. (VELOSO, 1977, p. 138)

Aqui, Caetano faz um “flerte com a antes renegada fase expressionista da Bossa Nova, de Elis Regina e Edu Lobo” (WISNIK, 2005, p. 35). Nessa época, a mesma em que Elis ainda era antagônica ao Tropicalismo, a cantora havia incluído dois anos antes no seu *show* de 1970 a canção “Não tenha medo”, de Veloso, e “Fechado pra balanço”, de Gilberto Gil, compostas especialmente pra ela e enviadas direto do exílio londrino dos autores, a pedido do produtor Nelson Motta. Caetano enviara a composição “Não tenha medo” para Elis gravar, pois com o exílio do baiano, Elis resolveu registrar uma canção dele, deixando um pouco de lado os conflitos. Assim, essa canção, registrada no LP de 1970 *...Em pleno verão*, é apenas a primeira de uma série que precedeu “Irene”, gravada em 1970 no álbum *Elis*, o *rock* “Cinema Olympia” e “Os argonautas”, as duas do mesmo álbum *Ela*, de 1971. No total, Elis gravou seis composições de autoria do baiano, junto com “Samba em paz” e “Boa palavra”, já registradas em 1966 no álbum *Elis*. Todas essas gravações de Caetano na voz de Elis se configuram em uma aproximação entre a cantora, o *rock*, as guitarras e os baianos, mas todas antecedem o encontro da artista com Belchior, em 1972.

Apesar dos registros das canções de Veloso em disco e da interpretação de suas canções nos *shows* de Elis indicarem uma relação harmônica entre a cantora e o compositor, esse gesto de Elis também provocou momentos de tensão, pois Caetano não ficara satisfeito com algumas interpretações dadas por Elis a canções de sua autoria, como aconteceu com “Boa palavra”, que, segundo Caetano, Elis havia mudado a melodia inicial da composição; e com “Gente”, cantada por Elis em 1978 no *show Transversal do Tempo*, mas não gravada no disco homônimo. A interpretação de Elis não agradou o autor, que já havia gravado a música no álbum *Bicho*, do ano anterior, com um clima de danceteria.

Na verdade, Elis não polemizava somente com Caetano Veloso, mas com todo o grupo baiano, representado principalmente por Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, além de Veloso. Na década de 60, enquanto os baianos defendiam o *rock* e as guitarras elétricas, Elis, que mais tarde iria transformar a balada “Como nossos pais” e principalmente “Velha roupa colorida” no gênero musical antes recusado, o *rock*, defendia, ingenuamente, uma música brasileira com face (única) nacionalista. Essa posição levou a cantora em 1967 a estar presente em São Paulo numa passeata contra a invasão da música estrangeira no Brasil e na defesa das raízes da MPB, que ficou conhecida como “Passeata contra as guitarras elétricas”, já mencionada acima. Porém, Gilberto Gil, que acompanhou Elis nesse evento, ao lado dos compositores Edu Lobo, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, dentre outros, não estava junto à cantora em outros momentos. O próprio Gil, apesar de ter sido gravado dezessete vezes pela intérprete (a que o gravou mais vezes), revelou que Elis, à época de “Domingo no parque” e do surgimento da Tropicália, não falava com ele. Gil relembra também uma declaração dada por Elis, ao conceder uma entrevista na ocasião do 3º Festival da Música Popular Brasileira de 1967 na TV Record, em que defendia a canção “O cantador” de Dori Caymmi e Nelson Motta, com a qual ganhou o prêmio de melhor intérprete. A gaúcha disse, empregando um argumento *ad hominem*: “Gil é um compositor em deterioração, um artista que está se deteriorando” (In: ECHEVERRIA, 1994, p. 37). No mesmo mês desse Festival, Elis, em outra entrevista ao *Jornal da tarde*, declarou sobre o Tropicalismo, lançando mão de outro argumento *ad hominem* e repetindo a mesma fórmula utilizada por Caetano na interpretação de “É proibido proibir”: “Eu só digo uma coisa: vai bem quem faz coisa séria. Quem quer fazer galhofa, piada com o público, que se cuide. Tropicália é um movimento profissional e promocional, principalmente. De artístico mesmo não tem nada, nada, nada...” (*op. cit.*, p. 164).

Seis anos depois do emblemático Festival, uma nova disputa ocorreu entre os artistas, quando da gravação da canção de Gil “Oriente”, em que Elis, no disco homônimo de 1973,

trocou o verso *Se oriente, rapaz / Pela constatação de que a aranha / Vive do que tece* pelo equivocado *Se oriente, rapaz / Pela constatação de que a aranha / duvido que tece*, e o autor da letra reagiu: “Quando ouvi, fiquei abismado com aquilo, era muito diferente e engraçado um equívoco dessa ordem. Como duvidar de uma coisa daquelas? Que coisa estranha a Elis não conhecer esse ditado” (*op. cit.*, p. 37). Mas Elis Regina também não gostou dos comentários de Gil. Problemas entre o compositor e a intérprete aconteceram ainda no contexto de gravação de mais três músicas: “O compositor me disse” (LP *Elis* de 1974), feita para um destinatário específico que corresponde à própria Elis, em que Gil achou que a cantora “assumiu uma atitude exatamente oposta” da que ele pensou que estaria comunicando; “Rebento”, que Elis não queria gravar, alegando que não entendeu a harmonia; e “Se eu quiser falar com Deus”, que Elis gravou e quis lançar em disco, ao mesmo tempo em que Gil já a tinha gravado em um compacto dele.

Junto a Caetano e a Gil, o posicionamento de Elis também teve como alvo as cancionistas e intérpretes Maria Bethânia e Gal Costa. Em 1980, na ocasião em que estreou no Canecão, no Rio de Janeiro, o *show Saudade do Brasil* – que iria permanecer em cartaz por cinco meses –, apesar de ter ficado em um camarim de luxo, Elis exigiu a redecoração de todo o espaço, argumentando (com um argumento *ad hominem* e *ad personam*) que era necessário mandar benzer o camarim, porque Maria Bethânia havia passado por lá antes dela (*op. cit.*, p. 121). Um ano depois, quando soube que seu *show* de 1981, o *Elis - Trem Azul* – lançado na íntegra em álbum duplo, em 1982, com a gravação do último dia de apresentação (outubro) no Palácio de Convenções do Anhembi – havia ganhado da crítica paulista o prêmio de melhor *show* do ano, Elis afirmou, dessa vez empregando um argumento de *comparação* junto ao argumento *ad hominem*: “Consegui, consegui ganhar da Gal e da Bethânia” (*op. cit.*, p. 141). Chama a atenção que o depoimento de Elis tenha sido feito no mesmo ano em que ela foi a convidada especial do programa *Grandes nomes*, apresentado por Gal Costa na TV Globo, para o qual veio direto de Los Angeles exclusivamente para atender ao convite da colega. Gal, como retribuição e reconhecimento do papel de Elis Regina na história da música brasileira, ao realizar o *show Festa do Interior*, em 1982, canta “Força estranha” de Caetano Veloso dedicando a canção a Elis, que segundo a baiana é “uma estrela que luz eternamente”.

Com relação a esse campo de batalha que envolveu Elis Regina e os quatro baianos, segundo Caetano a base do conflito entre ele e Elis deveu-se mesmo ao Tropicalismo, que teria para ele causado uma desestabilização na vida artística de Elis. Reconhecendo o talento da cantora, Caetano acredita que o problema de Elis seria “insegurança intelectual e de prestígio”, pois ela não sabia se estava realizando na música um trabalho sério. E o

compositor defende que “o Tropicalismo mexeu com tudo isso, o que era sério ou não, o que era respeitável ou não, o que era *kitsch*, o que era chique” (*op. cit.*, p. 137). Mas se pensarmos na relação específica entre Elis em oposição a Bethânia e a Gal, percebe-se que na verdade essa posição de embate entre Elis e as cantoras baianas parece ter sido reforçada pelo próprio Caetano. Para demonstrar minha hipótese, relembro uma entrevista dO *Pasquim* feita com Gal, logo depois da chegada de Veloso do exílio. Na ocasião, Caetano afirma à sua conterrânea: “Bethânia é pura emoção, Elis tem muita musicalidade, técnica e frieza e você é o equilíbrio das duas”, ao que Gal assentiu (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 177). De todo modo, influenciada ou não pela comparação de Caetano, Elis ocupou o seu lugar em contraposição às cantoras.

Depois de exposta a relação que Elis Regina manteve em sua trajetória musical tanto com Belchior, quanto com Caetano (e os outros artistas baianos), acredito que o papel de adjuvância de Elis ao posicionamento de Belchior também se fortificou pelo fato de a intérprete ter igualmente polemizado com Caetano Veloso em alguns situações, que como vimos também respondeu polemicamente com críticas à madrinha de Belchior. Apesar de Elis ter gravado Caetano Veloso em seus discos, ela foi sua antagonista ainda no momento em que fez coro com a crítica musical contra o disco do baiano *Bicho*, de 1977, exatamente na mesma época em que estava investindo na carreira de Belchior. A partir daí a cantora e o baiano nunca mais voltaram a se relacionar de modo harmônico, com uma exceção, que pode registrar inclusive o *momento máximo de aproximação entre Elis e Caetano*. Em 1981, durante o *show Trem Azul*, Elis escreveu um bilhete direcionado ao baiano, dizendo que adorava o compositor e o pedindo perdão. No texto, ela explica ainda o contexto de interpretação da canção “Gente” no *Transversal do Tempo*, que teria sido imposto pelo diretor do espetáculo e com o qual ela não concordava; mas nunca com a intenção de agredir o autor da música. Nesse movimento de *tensão e acordo*, a forma ambígua com a qual Caetano se refere a Elis nos últimos tempos, materializada no seu livro *Verdade tropical* e nas declarações públicas, é apenas uma das marcas dessa relação.

Sabemos que seja do lado de Caetano, seja do lado de Belchior, Elis estava conectada tanto com a geração imediatamente anterior (Gil, Caetano, Edu, Lobo e outros), quanto “com gente nova e excelente da música popular brasileira (Aldir Blanc, João Bosco, Belchior)”, como ela mesma revelou em entrevista ao jornalista Mino Carta (s/d). No entanto, na época do seu mais importante trabalho, a cantora estava de fato envolvida com as ideias musicais propostas pelo novo compositor cearense. Foi assim que Elis afirmou por ocasião do disco *Falso brilhante*, imbricando os papéis da *pessoa* e da *artista*, que “buscar o novo é uma

função fundamental do artista” (REGINA em entrevista à Revista *Pop*, em março de 1976). Continuando, Elis declarou: “Por isso fui atrás do Belchior, do Fagner... (...) Para mim, não teria sentido cantar Belchior e sair do *show* num Jaguar” (*op. cit.*). Na mesma época, em um gesto de humildade, a artista também coloca em segundo plano seu papel de intérprete, dizendo que em *Falso Brilhante* “as pessoas realmente determinantes foram João Bosco, Aldir Blanc e Belchior” (REGINA em entrevista ao *Jornal da tarde*, em 01 de maio de 1976). E, no contexto de produção do *show*, declarou que seu interesse era “apenas ser o veículo da emoção” dos compositores e colocar “a sua interpretação pessoal para dar força” ao que os cancionistas tinham a dizer (*op. cit.*).

Em resumo, na oposição “discurso dominante” e “contradiscurso”, o que se percebe é que houve uma identificação discursivo-ideológica entre Elis e Belchior na disputa com os baianos e principalmente com Caetano, porém, com motivações bem diferentes. Pelo seu papel de *mulher*, Elis Regina pode ser considerada como um ser paratópico por natureza. Já Belchior, como *compositor*, e seguindo o mesmo percurso vivido pelos escritores do campo literário, identifica-se tanto com a cantora, quanto com a mulher Elis, que por reunir essas duas características já está colocada à margem da sociedade, assim como Belchior. Verifica-se assim que os dois cancionistas estão à margem do discurso dominante da música brasileira; e se Elis pode ser considerada uma *antiestrela*, Belchior pode ser chamado de um *anticompositor*. Por outro lado, a figura da mulher também representa *mediação* e *proteção*. No caso de Elis, ela cumpriria portanto o papel de mediadora entre o sujeito compositor novato, quase sem experiência, e o universo perigoso do mercado da música. Como protetora, ela estará sempre do lado do “filho” musical e é essa posição que explica o gesto de Elis em sempre defender o trabalho do cancionista Belchior. Como protetora, ela estará sempre pronta para protegê-lo das ameaças do mercado. E uma dessas ameaças era Caetano Veloso. Nesse sentido, entende-se plenamente os argumentos *ad hominem* e *ad personam* dirigidos por Elis a Caetano e aos outros baianos, na fase em que a cantora estava muito próxima ao cancionista Belchior, que vai de 1976 a 1981, pouco antes de sua morte.

Concluída a análise dos adjuvantes de Caetano Veloso e Belchior, o resultado das investigações apontam para dois aspectos fundamentais. O primeiro é o de que *os adjuvantes de Caetano são também oponentes de Belchior* (especialmente com base no discurso-agente do cearense). O segundo refere-se ao fato de que *os adjuvantes de cada um deles são os respectivos oponentes do outro*. Nesse sentido, *confrontar um é confrontar o outro*, ou seja, no instante em que Belchior critica os adjuvantes de Caetano (dentre eles João Gilberto e Tom Jobim), ele desqualifica também o posicionamento do baiano. O inverso igualmente ocorre,

pois ao criticar os adjuvantes de Belchior (Fagner, Ednardo, Elis Regina...), Caetano refuta o posicionamento do cearense.

Outra conclusão da análise dos adjuvantes da polêmica entre Belchior e Caetano é a de que o relacionamento entre Belchior e esses cancionistas adjuvantes do baiano é muitas vezes ambivalente. Um detalhe que mostra esses dois sentimentos opostos é por exemplo o fato de os mesmos criticados Gilberto Gil, Raul Seixas, Chico Buarque e Tom Jobim terem sido gravados por Belchior em algum momento da carreira. Assim, pode-se dizer que a polêmica investida por Belchior, cujo alvo é Veloso, opera em dois movimentos contraditórios, mas complementares:

a) Belchior confronta Veloso ao instituir como seus adjuvantes os mesmos adjuvantes dele: Gilberto Gil e Raul Seixas, por exemplo;

b) Belchior confronta Veloso ao se opor a seus adjuvantes: João Gilberto e Tom Jobim são os casos mais patentes.

Além disso, no que concerne aos adjuvantes de um e de outro, vimos que os cancionistas de fato se envolvem na luta instituída por Belchior com Veloso, como é o caso de Fagner e Jorge Mautner: o primeiro em defesa do polemizador e o segundo, do destinatário da controvérsia.

Em resumo, observei que todos esses modos de relação entre Belchior e Veloso com seus arqui-enunciadores e adjuvantes implica não apenas na autoridade do sujeito que o faz. Mais do que isso, nas relações polêmicas, além do argumento de *autoridade*, o *gesto retórico de adotar os arqui-enunciadores de seus oponentes e de se aliar a adjuvantes* que em alguma medida também dialogam, polemicamente ou não, com seus antagonistas, torna o procedimento de recorrer a arqui-enunciadores e a adjuvantes um argumento *ad hominem*, às vezes combinado ao argumento *ad personam*, a depender do objeto e grau da discussão. Constatou-se ainda na análise que a presença explícita dos adjuvantes e arqui-enunciadores nas canções de Belchior corresponde aos momentos em que a polêmica com Veloso está mais intensa. Por exemplo, a adjuvante Elis Regina participa da fase áurea de instauração da polêmica (1976), enquanto Fagner atua em uma fase intermediária de transição que envolve o período imediatamente anterior ao início da retomada da polêmica (1980). Com relação aos arqui-enunciadores, nota-se que textos dos Beatles e de Bob Dylan aparecem em 1973 e 1984, período que equivale à *fase de nascimento e de retorno da polêmica*, respectivamente. Em 1984, Belchior faz referências conjuntas a Dylan (“Rock-romance de um robô goliardo”,

“Canção de gesta de um trovador eletrônico”⁶⁸⁶ e “Onde jaz meu coração”⁶⁸⁷) e aos Beatles (“Ploft”⁶⁸⁸, “Brotinho de bambú”⁶⁸⁹ e “Beijo molhado”⁶⁹⁰). Já em 1973, a canção polêmica “Sorry, baby” emprega os versos *Here comes the sun / It’s alright, baby*, colocando lado a lado os Beatles e Dylan. Não por acaso o texto dos Beatles retomado aqui é justamente aquele que fala no objeto “sol”, que como analisei é invocado por Belchior como assunto polêmico na medida em que a valoração axiológica do artista com relação ao “sol” nega a de Veloso, segundo se lê no trecho Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua. Porém, se Belchior provocou “tempestades solares” no campo da música brasileira ao confrontar abertamente Caetano Veloso, esse responde provocativamente: *Alguém que aguento o sol*⁶⁹¹.

4 A música como som, ruído e silêncio: Belchior, som e ruído, e Caetano, o silêncio

Como vem sendo mostrado ao longo dos capítulos de análise, o gesto de polemizar significa sobretudo “pôr em debate”. Dentro da grande arena do discurso verbomusical brasileiro, Belchior toma parte no debate apresentando uma *réplica*, um posicionamento individual que se estabelece em contraposição a posicionamentos anteriores e dominantes da música brasileira, especialmente o de Caetano Veloso, como expuseram os capítulos até aqui. Na investigação da identidade do compositor cearense, meus comentários até agora privilegiaram o discurso-agente de Belchior como tradutor do discurso-paciente de Caetano Veloso. Já neste capítulo, o objetivo é principalmente avaliar as possíveis *trélicas* de Caetano Veloso ao contradiscurso e às “provocações” feitas por Belchior, pois se o movimento polêmico implica questionar, também implica ser questionado. Assim, veremos em que medida o atacado Caetano Veloso (orador-virtual que tem o poder de a qualquer momento responder ao discurso oponente) ocupou nas relações polêmicas com Belchior o papel de sujeito-agente do discurso. E já posso adiantar que essas respostas se manifestaram pelo silêncio.

⁶⁸⁶ As duas canções usam o mesmo verso: (...) Cabeças, pedras rolantes (...)

⁶⁸⁷ Ei! Senhor meu, rei do tamborim, do ganzá! (...)

⁶⁸⁸ (...) Ié, ié, ié / Ié, ié, ié, ié, ié, ié, / Ié, ié, ié / Ié, ié, ié / Ié, ié, ié, ié, ié, ié (...)

⁶⁸⁹ (...) Eh! meu Vê! meu A(h!) xé, ié, ié! (...)

⁶⁹⁰ (...) Iê, iê, iê, iê, iê, iê – only you (bis)

⁶⁹¹ Faço referência aqui à canção “Tempestades solares” de Veloso, gravada em *Noites do Norte* (em 2000 e 2001), cuja letra diz: *Você provocou / Tempestades solares no meu coração / Com as mucosas venenosas de sua alma de mulher / Você faz o que quer / Você me exasperou / Você não sabe viver onde eu sou / Então adeus / Ou seja outra: / Alguém que aguento o sol.*

Comentários sobre o silêncio aparecem em muitos pontos da tese, seja o silêncio imposto pela Censura (o *silenciamento*), seja o vinculado ao fato de os cancionistas deixarem de dar declarações à imprensa, seja o relacionado à não aparição do artista na grande mídia, seja o ligado a momentos de pausa nos *shows* ou nas apresentações públicas de modo geral, nos lançamentos de novos álbuns e em outras atividades da carreira artística. Porém, partindo do pressuposto de que *o silêncio é uma forma de argumentação*, o silêncio analisado neste capítulo se refere exclusivamente à resposta dada (?) por Caetano Veloso a Belchior.

José Miguel Wisnik (1999, p. 15-69), em seu clássico livro *O som e o sentido*, considera a música na relação entre três elementos: o *som*, o *ruído* e o *silêncio*. Fazendo uma analogia com os mesmos três termos (“som”, “ruído” e “silêncio”), no escopo da análise discursiva, entendo pela designação genérica “som” o equivalente a *toda produção cancional no âmbito do discurso verbomusical*, englobando, assim, tanto *o som da parte verbal* (da letra), quanto *o som da parte musical* (melodia, gênero musical, arranjo, refrão, interpretação vocal). Nessa primeira instância, “a música se oferece tradicionalmente como o mais intenso modelo utópico da sociedade harmonizada e/ou, ao mesmo tempo, a mais bem acabada representação ideológica (simulação interessada) de que ela não tem conflitos” (WISNIK, *op. cit.*, p. 34). Porém, irrompe-se o ruído para desarmonizar.

Por “ruído”, de um ponto de vista amplo, compreendo *toda manifestação discursiva desagradável*, que no caso da música se manifesta em sons desagradáveis no sentido conotativo (discursivo e não, técnico), ou *qualquer perturbação relativa na estabilidade da comunicação (verbo)musical*, que pode causar uma tensão no processo discursivo. Portanto, de modo abrangente, “o ruído é aquele som que desorganiza outro” (*op. cit.*, p. 33).

Mattoso Câmara Júnior (1991, p. 212 e 213) registra que, do ponto de vista fonético, o “ruído” opõe-se ao “som”, dizendo que aqueles (os ruídos), “ao contrário dos sons, não apresentam um conjunto de vibrações harmônicas em ressonância”. No sentido discursivo em que adoto os conceitos na tese, *som* e *ruído* não se relacionam por oposição, sendo este último, pelo contrário, visto como um componente daquele, quando é, por exemplo, associado ao discurso polêmico de um cancionista em relação ao “som” (produção musical) de outro. Como nos mostra Wisnik (*op. cit.*, p. 30), “som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias...”. O ruído assim denominado não tem relação nenhuma com perda ou falha de comunicação – como é visto na Teoria da Informação –, mas com uma interferência não harmônica em um

discurso anterior, na medida em que “o ruído está sempre no limite de invadir o som” (*op. cit.*, p. 35).

Para exemplificar alguns ruídos no campo do discurso verbomusical, pode-se dizer que a Canção de Protesto no Brasil constituiu-se um ruído com relação à Bossa Nova ou que o Tropicalismo, em seu surgimento, causou certo ruído em um tipo de música brasileira chamado “de raiz”. O mesmo Tropicalismo constituiu-se inicialmente um ruído no movimento Jovem Guarda e *vice-versa*, mas com a incorporação por Caetano Veloso de Roberto Carlos ao movimento baiano, o ruído entre os dois movimentos foi transformado em acordo. A partir disso, tira-se a conclusão de que nessa relação ruidosa entre discursos antagônicos, para que o diálogo discursivo volte a ser harmônico, o ruído precisa primeiro ser “domesticado”, e só então será possível a chegada a um acordo. Seguindo essa mesma analogia de que um movimento musical pode ser ruído a um outro movimento, o posicionamento de Belchior é entendido na pesquisa como um ruído à produção musical de Caetano Veloso, que ao mesmo tempo é um ruído para Belchior. Assim, “o som [de Belchior] se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para introduzir instabilidades relativas: tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias” (*op. cit.*, p. 30).

Vejamos a seguir a reflexão de Wisnik: “Do ponto de vista dominante, a contestação e a diferença aparecem como ‘ruídos’, como cacófatos sociais, como dissonâncias a serem recuperadas segundo um código ideológico do qual muitas vezes a música oficial figura como sendo a demonstração ‘natural’” (WISNIK, 2002, p. 115, com destaques do autor). Interpretando Wisnik sob um olhar mais restrito dentro do meu interesse específico, arrisco-me a defender que o discurso de Belchior estabelece como argumento maior o investimento em um *ruído* (um som dissonante que se caracteriza pela contestação e pela diferença) dentro do discurso verbomusical brasileiro, cujos principais destinatários são Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, artistas associados a um discurso de dominância na música brasileira, segundo já foi comentado linhas atrás. Esse investimento, chamado por Wisnik de “cacófato social”, é manifestado pelo próprio cancionista Belchior na composição “A palo seco” em que o enunciador profere de forma volitiva: E eu quero é que esse canto torto / Feito faca, corte a carne de vocês. O investimento em um som desorganizador, em um “canto torto”, é também assumido pelo próprio Belchior na declaração “Quero criar uma zona de tensão na música brasileira”⁶⁹².

⁶⁹² Entrevista de Belchior à jornalista Regina Echeverria para a Revista *Veja*, intitulada “Xerox original”, publicada em 09 de agosto de 1978.

Na análise do movimento discursivo verbomusical, considero que a argumentação é necessariamente situada, exigindo um contato direto entre o orador cancionista que quer exercer uma ação sobre o auditório ouvinte e o auditório ouvinte que está predisposto a ouvi-lo. Ao longo dos capítulos da tese, na análise do investimento polêmico, foram examinados os “efeitos” de sentido do “som” e do “ruído” provocado pelo *contradiscurso* de Belchior. Pelo caráter interativo da argumentação, que envolve não apenas as mudanças comportamentais, mas também as reações dos interlocutores, abordarei neste capítulo as respostas de Caetano Veloso a Belchior. Vejamos, então, o modo de manifestação dessas respostas.

Além da relação entre o som e o ruído, no mundo musical em que vivemos há barulho e há silêncio (WISNIK, 1999, p. 35). Com base nisso, pode-se pensar, segundo Wisnik, nas categorias *música do ruído* e *música do silêncio*. Ampliando essa relação, adoto na tese três categorias: a “música do som”, a “música do ruído” e a “música do silêncio”. Veremos a seguir que na relação polêmica entre Belchior e Caetano, além de os dois evidentemente fazerem música pelo som, pode-se dizer que *Belchior faz música pelo ruído* e *Caetano, música pelo silêncio*.

Na maioria das canções analisadas, vimos que Belchior aparentemente polemiza sozinho. O que quer dizer que suas “provocações” ou divergências de opinião não são respondidas pelos outros cancionistas. A única exceção, como foi comentado, é o caso da canção de Raul Seixas e Paulo Coelho “Eu também vou reclamar” de 1976, uma resposta à altura das críticas recebidas de Belchior na canção “Alucinação”. Os cancionistas Raul Seixas e Ney Matogrosso, dois dos “atingidos” em “Alucinação”, num diálogo inverso ao promovido por Belchior, também dialogam com o cearense. Mas cada um o faz de forma diferente. Raul, numa posição de confronto, compôs canção cujo conteúdo critica a maneira de cantar e a prática musical de Belchior. Já Ney, de modo harmônico, gravou mais de uma vez uma canção do compositor. Entende-se assim que Raul Seixas polemiza com Belchior, por meio da produção de uma *canção-réplica*, enquanto Ney Matogrosso auxilia o cearense de algum modo na defesa de seu posicionamento polêmico. O foco deste capítulo, porém, é a reação específica e silenciosa de Caetano Veloso às críticas de Belchior.

Acerca da noção de “silêncio”, adoto a concepção ampla de Orlandi (2002) que propõe um lugar teórico para o funcionamento do silêncio, no âmbito da análise do discurso, mais exatamente no que diz respeito à “leitura” dos textos. Orlandi salienta que, no mundo dos discursos, “a significação não se desenvolve sobre uma linha reta, mensurável, calculável, segmentável”. Como “os sentidos são dispersos, eles se desenvolvem em todas as direções e se fazem por diferentes matérias, entre as quais o silêncio” (*op. cit.*, p. 46), elemento

necessariamente constitutivo de todo processo significativo. Dito isso, constata-se que no processo de significação, para compreender a linguagem, é preciso também compreender o silêncio.

Partindo do pressuposto de que *não há discurso sem silêncio*, o analista deve olhar para o silêncio como uma pista de um funcionamento específico do discurso (*op. cit.*, p. 126). Para analisar esse funcionamento, o silêncio *não deve ser interpretado, mas compreendido* a partir do modo pelo qual ele significa (*op. cit.*, p. 50), ou seja, somente é possível compreender o silêncio se se considera a historicidade do texto, bem como os processos de construção dos seus efeitos de sentido (*op. cit.*, p. 45). “Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de significação que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar” (*op. cit.*, p. 50, com destaque da autora).

Dificultando essa compreensão, é ponto pacífico que o silêncio não é de nenhum modo transparente, possuindo, pelo contrário, as mesmas marcas de ambiguidade que a linguagem verbal (*op. cit.*, p. 101). Por isso, Orlandi destaca que na análise da forma de significar do silêncio devem ser observadas suas condições específicas, o que implica analisar o funcionamento do discurso na produção dos sentidos, conforme já foi observado acima.

Resumindo a perspectiva discursiva de Orlandi a respeito do silêncio, a pesquisadora considera o silêncio *significante, ideológico e historicizado*. Isso quer dizer que “o silêncio é fundante (...) é a matéria significante por excelência, um contínuo significante” (*op. cit.*, p. 29). Na visão da autora, o silêncio não necessariamente fala, ele apenas *é, significa* (*op. cit.*, p. 31).

Se associarmos os três termos, “som”, “ruído” e “silêncio”, à reflexão criticada por Orlandi, qual seja, a de colocar em lados opostos a “linguagem” e o “silêncio”, representando *presença* e *ausência* de significação, respectivamente, temos o seguinte. Para Orlandi, na verdade, a *linguagem* (o som, o ruído, como considero na tese) é muito mais um *excesso* do que o *silêncio* seria uma *falta*. “O silêncio não é o vazio, ou o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um *horizonte* e não como uma *falta*” (*op. cit.*, p. 68). A própria etimologia da palavra *silentium* também autorizaria essa relação entre linguagem e silêncio, pois *silens* significa “aquele que está tranquilo e que não faz ruído”.

Sem opor *linguagem* a *silêncio*, no sentido tratado na tese os três elementos “som”, “ruído” e “silêncio” são geradores de significação, não cabendo de nenhum modo a associação entre “som” e “ruído” a um *sentido* e entre o “silêncio” a um *não sentido*, pois

partindo do princípio de que sempre existe sentido e de que tudo significa, colocar-se em silêncio já é dar um sentido. Em vez de enxergar o silêncio como a *falta de ar* do diálogo, este seria, ao contrário, “a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar; para que o sentido faça sentido” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 13). Portanto, do mesmo modo que considerei “som” e “ruído” em um *continuum*, entendo “som”, “ruído” e “silêncio” por uma relação de continuidade e jamais de oposição.

A partir da constatação das não respostas de Caetano Veloso ao contradiscurso de Belchior entre as décadas de 70 e 90, surgem algumas questões: como compreender o silêncio de Veloso? O que Veloso diz em seu silêncio? Quais os efeitos de sentido provocados pelo silêncio de Veloso?

Para exemplificar esse percurso, que começa com o *som* de Belchior, passa pelo *ruído* do contradiscurso e da polêmica com Caetano, e chega ao *silêncio* de Caetano, pode-se usar como exemplo a gravação do CD *Baihuno* (1993), com o qual Belchior, com argumentos *ad hominem* e *ad personam*, critica impetuosamente, no título do álbum e nas canções, o grupo de cantores da Bahia que ficou conhecido no cenário nacional pelo movimento tropicalista. A crítica de Belchior aos baianos só é recuperada pelo conhecimento (extralinguístico) do fato de que “baihunos” foi a alcunha dada pelo jornal carioca *O Pasquim*, a partir de 1972⁶⁹³, à turma de cantores e compositores da Bahia que entrava à época no mercado nacional de música. Em *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 147), no capítulo “Baihunos”, homônimo à canção e disco de Belchior, Caetano Veloso explica que na década de 70 o Pessoal do *Pasquim* apelidou o grupo baiano de *baihunos*, dando origem a uma campanha “insistente” em chamar Caetano, Gil, Gal, Bethânia... de “bárbaros invasores”⁶⁹⁴. Com a retomada desse contexto, fica plenamente claro que no disco *Baihuno* Belchior dá continuidade ao julgamento feito aos baianos pelo *O Pasquim*, o que nos possibilita compreender melhor o porquê da ênfase na ideia de barbarismo e invasão nesse trabalho verbomusical de Belchior.

A atitude da publicação perante Veloso é irônica, pois o próprio Caetano colaborou com o Jornal *O Pasquim*, quando estava exilado em Londres. De setembro de 1969 a dezembro de 1970, Caetano enviara de modo regular artigos⁶⁹⁵ para o semanário do Rio de

⁶⁹³ O autor da expressão teria sido o jornalista e escritor Millôr Fernandes, um dos mais importantes nomes do *Pasquim*.

⁶⁹⁴ O relato também aparece no filme *Outros (doces) bárbaros* de 2004, como veremos na parte final da tese.

⁶⁹⁵ Todos os artigos estão reunidos por ordem cronológica no capítulo “Pasquim” (p. 39-80) do livro *Alegria, alegria. Uma caetanave organizada por Waly Salomão* de 1977. No livro *O mundo não é chato*, de 2005, organizado por Eucanaã Ferraz, os textos estão agrupados sob o critério temático e aparecem em sessões como “O estrangeiro”, “Brasil” e “Música”. As edições originais do *O Pasquim* são de: 11 a 18/09/69; 18 a 20/09/69; 30/10 a 05/11/69; 06 a 12/11/69; 27/11 a 02/12/69; 04 a 10/12/69; 08 a 14/01/70; 19 a 25/02/70; 26/02 a 04/03/70; 26/03 a 01/04/70; 02 a 09/04/70; 28/05 a 03/06/70; 04 a 10/06/70; 18 a 24/06/70; 25/06 a 01/07/70; 06 a 12/08/70; 13 a 19/08/70; 21 a 27/10/70; 25/11 a 01/12/70.

Janeiro. Segundo Guilherme Wisnik, “esses textos refletem tanto a inquietude do seu pensamento acerca dos sinais esparsos e estrangeiros que lhe chegavam fragmentariamente do Brasil quanto o estado de espírito depressivo em que se encontrava” (2005, p. 30). De acordo com minha interpretação, os textos de Caetano escritos para *O Pasquim* demonstram muitos outros estados de espírito que incluem, além da saudade e ligação com o Brasil, o desenvolvimento das atividades pessoais e profissionais do artista no exterior. Caetano, assim, relata a vivência em Londres, com passagem em Portugal e França, comentando os passeios que fazia, os *shows* que realizava, os filmes e espetáculos a que assistia, dentre eles o emblemático Festival da Ilha de Wight em 1969 e 1970, do qual também participou na edição de 1970 como convidado, com Gil e Gal Costa. A repercussão do *show-happening*⁶⁹⁶ foi divulgada inclusive pela Revista *Rolling Stones*, constituindo-se a primeira nota na imprensa americana sobre os três artistas brasileiros, Caetano, Gil e Gal. Sem dúvida, a experiência de exilado registrada nas páginas de *O Pasquim* marcou a vida e obra do compositor Caetano Veloso de forma inequívoca, não apenas no sentido negativo, aquele que é constantemente enfatizado e se sobressai na maioria das vezes nos discursos dos críticos, jornalistas e comentadores de sua obra; mas também no sentido de uma ampliação da visão de mundo da pessoa e do artista Caetano, musicalmente falando. O próprio Belchior já em 1976 denunciava essa atitude de se enfatizar o aspecto sofrido da geração de artistas surgidos nos anos 60, como lemos na seguinte declaração: “O que me parece característica dessa geração é que ela está apta a falar disso, de seu próprio sofrimento, de sua própria opressão, de seu próprio exílio” (Revista *Veja*, de 23 de junho de 1976, p. 105).

Apesar de o livro *Verdade tropical* ter sido publicado quatro anos após o lançamento do CD de Belchior, que atualiza a crítica do Jornal *O Pasquim*, nas onze páginas do capítulo “Baihunos” Caetano silencia em seu relato qualquer menção à provocação do cearense. Mais uma vez dá-se a (não) resposta de Caetano às afrontas verbais de Belchior, pois ele oculta quaisquer diálogos com o compositor da canção “Baihuno”. Essa constatação coloca a seguinte pergunta: quais as significações possíveis do gesto de ficar em silêncio de Caetano Veloso? Sabendo-se que se negar a responder a uma pergunta direta pode ser uma ofensa, ficar calado nesse caso demonstraria uma arrogância⁶⁹⁷ do artista com relação a Belchior?

Como destacado acima, na análise do silêncio, na ausência de marcas formais, é preciso olhar para pistas e traços deixados na enunciação e no enunciado, pois somente a

⁶⁹⁶ Os baianos apresentaram as novas canções compostas em inglês, em meio a um *happening* no qual estavam vestidos com uma capa vermelha, que foi tirada ao fim da encenação, deixando os seus corpos nus à vista.

⁶⁹⁷ Penso aqui no sentido específico dessa palavra registrado pelo dicionário *Houaiss*: “qualidade ou caráter de quem, por suposta superioridade moral, social, intelectual ou de comportamento, assume atitude prepotente ou de desprezo com relação aos outros”.

historicidade inscrita na materialidade textual pode torná-lo compreensível (ORLANDI, *op. cit.*, p. 46 e 58). Em consequência disso, para analisar o que Caetano Veloso deixou de dizer, é preciso analisar imprescindivelmente aquilo que ele de fato disse. Segundo os resultados de minha busca das possíveis respostas de Caetano a Belchior, há um único momento em que o artista irrompe de leve esse silêncio. Sem entrar necessariamente na polêmica, Caetano a menciona ironicamente, de forma sutil e velada, em um texto publicado na Revista *Ta-Ta-Ta* em dezembro de 1976, ou seja, sete meses depois do lançamento do álbum *Alucinação*, e um dos momentos mais intensos na cronografia da polêmica entre Belchior e Caetano Veloso, como analisarei no capítulo final. Assim, declara o baiano:

No mais, tudo na mais perfeita paz, *como dizia um antigo compositor baiano*. Digo isso porque nessa transação de Doces Bárbaros a gente está imitando um bocado os Novos Baianos. *Como falou o Belchior, é sinal de admiração, vinho quanto + antigo* etc. (VELOSO, 1977, p. 218, com destaques de minha responsabilidade)

Nesse texto, republicado um ano depois na compilação *Alegria, alegria* (*op. cit.*, p. 215-218), Caetano afirma que a formação Doces Bárbaros de 1976 é uma espécie de imitação celebrativa da formação do conjunto musical Novos Baianos – Moraes Moreira, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Paulinho Boca de Cantor, Dadi e Luiz Galvão –, composto em Salvador na década de 70, diretamente influenciado pelo movimento tropicalista. Mais recentemente, Caetano avalia que os Doces Bárbaros era “uma formação artificial”, “que foi a invenção de uma brincadeira de fingir que [eles] eram um grupo”⁶⁹⁸. Caetano declarou em 1977 que ao comparar os Doces Bárbaros com os Novos Baianos faz uma brincadeira de sentido entre os “velhos baianos” (Caetano, Gal, Gil e Bethânia) e os “novos baianos”, os artistas que o seguiram. É exatamente esse contexto argumentativo que explica a utilização por Caetano da crítica feita a ele por Belchior que o chamou de “antigo compositor”. Ao se assumir de fato como “antigo compositor baiano”, Caetano usa o mesmo argumento *ad hominem/ad personam* do antagonista Belchior contra seu autor. Ou como observam Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 546), adota o mecanismo pelo qual “se repete, para refutá-la, uma afirmação do adversário”. Depreende-se daí que para cada um dos cancionistas a relação entre as noções de “velho” e “novo” tem significados diferentes. Se em Belchior, o “velho” (antigo) e o “novo” se relacionam por um movimento de *oposição* onde os “velhos” seriam os artistas que vieram imediatamente antes de Belchior, quais sejam Caetano, Gil, Chico, Roberto etc.; e os “novos” aqueles que ingressaram no mercado de música a partir de

⁶⁹⁸ Documentário *Outros (doces) bárbaros* de 2004.

1970, dentre eles Belchior, Fagner, Ednardo etc.; ao contrário, em Caetano, o “velho” (antigo) e o “novo” se relacionam por um movimento de *continuação*. Nesse caso os “velhos” seriam os artistas tropicalistas, Caetano, Gil, Bethânia e Gal, principalmente; e os “novos”, os artistas *baianos* inspirados pelas ideias tropicalistas. Em sua organização discursiva, Caetano transforma o argumento de Belchior em um bumerangue que, ao retornar as mãos do lançador, vem inclusive com o espaço do termo “novo” preenchido por outros cancionistas, no caso os Novos Baianos. O que provoca na estrutura profunda da nova oposição formada por Caetano entre velho/novo o desaparecimento do papel de Belchior como ocupante do lugar “novo”.

Caetano se referia no texto de 1976 também ao fato de o próprio Belchior negar de certo modo que o adjetivo “antigo” associado a Caetano tivesse uma significação pejorativa, como comentarei no capítulo final da tese ao abordar a segunda etapa do discurso polêmico de Belchior⁶⁹⁹.

Com exceção dessa menção única ao contradiscurso de Belchior, o silêncio com relação ao artista vai aparecer em todos os outros momentos da obra de Caetano, considerando o início da polêmica em 1974, no primeiro disco de carreira de Belchior, e o seu fim em 1993, com *Baihuno*. O desaparecimento total do contradiscurso de Belchior na fala responsiva de Caetano pode ser explicado por meio da questão trabalhada por Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 546) quanto às possibilidades arriscadas de ampliação de um argumento a ser evitado. Os autores, na seção do Tratado referente aos “perigos da amplitude”, citam o *Traité de sociologie générale*, observando que “falar a um indivíduo de uma coisa, quer para dizer bem, quer para dizer mal, pode dispor esse indivíduo, se ainda não o estiver, a ocupar-se dessa coisa, ou aumentar essa disposição, se já a tiver” (PARETO, II, §1479, p. 1089 e 1090).

Assim, o silêncio de Caetano como um “paliativo para os perigos da amplitude” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 550-555) evita que se fale ou que se continue a falar no assunto proposto por Belchior. Neste ponto, é preciso atentar que analisar os sentidos desse silêncio não implica de modo nenhum privilegiar os propósitos específicos do sujeito Caetano Veloso, pois “o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção⁷⁰⁰ do locutor” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 12).

Com relação às provocações de Belchior, o sempre polêmico Caetano Veloso silencia, frustrando ao auditório particular e a todos que estão acostumados a ouvi-lo constantemente

⁶⁹⁹ Ver declaração dada pelo cearense em entrevista de 1983 na Rádio Universitária de Fortaleza.

⁷⁰⁰ Nesse caso, “intenção” é sinônimo de “propósito”, “plano”, “ideia”, não querendo dizer respeito propriamente à “intencionalidade”, na perspectiva de Searle.

rebatem os discursos contrários à sua produção artística e ao seu posicionamento individual. E a problemática continua: como compreender esse silêncio? De modo geral,

o silêncio pode ser interpretado⁷⁰¹, quer como indício de que nenhuma objeção ou refutação foi encontrada, quer como indício de que o caso é indiscutível. A primeira interpretação afirma um acordo de fato do interlocutor; a segunda tira do silêncio o direito. “O que o adversário não nega” constitui para Quintiliano (vol. II, liv. VI, cap. X, §13) um elemento no qual o juiz pode estribar-se. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 122 e 123)

No contexto do diálogo Belchior-Caetano, em quais elementos irão se firmar o auditório julgador, ou seja, o público ouvinte?

É fato que no silêncio de Caetano o artista renuncia o direito à palavra. Mas é quase certo que no caso do compositor, esse silêncio não seja um sinal de que não havia objeções ou refutações com relação aos argumentos de Belchior. Logo, apesar de Caetano não dizer nada, não haveria aqui um acordo por parte do interlocutor⁷⁰² da relação polêmica. Do mesmo modo, aceitar o indício de que o caso é indiscutível, ou seja, de que “arte não se discute” não seria coerente com o posicionamento individual de Caetano no campo da música. Assim, apesar de o adversário Caetano não negar os argumentos de Belchior, isso não implica que ele os afirme. Portanto, a despeito do paradoxo aparente, o silêncio de Veloso não mostra que não haveria argumentos para discutir. Por vezes, a renúncia de alguns argumentos, como demonstra a escolha de um silêncio significativo, ou “o emprego ostentatório de argumentos fracos, irrelevantes” é um sinal “para assinalar que existem outros” argumentos (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 552). E os sentidos do silêncio de Caetano Veloso permanecem em movimento.

Aparentemente, Caetano, ao não se pronunciar, encerraria a polêmica. Mas essa interpretação é equivocada, pois o silêncio não é um sinal de distanciamento, mas de presença (ORLANDI, *op. cit.*, p. 64). Nesse aspecto, a indiferença da qual falei no parágrafo anterior é apenas um simulacro de avaliação do discurso do outro. De fato, se cogitarmos uma intencionalidade por parte de Caetano Veloso, seu silêncio pode ter intentado dar um limite (um ponto final) ao discurso de Belchior, mas a compreensão desse silêncio está somente no limiar; pois, de acordo com o que avalia Orlandi, o silêncio tem o poder de apagar sentidos, mas talvez seu maior poder seja o de explodir “os limites do significar” (*op. cit.*, p. 85).

⁷⁰¹ Diferentemente de Orlandi, Perelman e Olbrechts-Tyteca não fazem distinção entre “interpretar” e “compreender” o silêncio.

⁷⁰² Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 123) chamam a atenção de que “o perigo do acordo tirado do silêncio é que explica que, em muitas circunstâncias, escolha-se responder alguma coisa, mesmo que a objeção de que se dispõe momentaneamente seja fraca”.

Novamente partindo de uma possível intencionalidade do silêncio do artista baiano, Caetano Veloso, como autor (compositor) e por seu poder de dar acabamento aos textos, é responsável (*responde por*) pelos sentidos abertos e múltiplos de seu silêncio e, ao optar por não se pronunciar, deve estar consciente dessa escolha. Quanto a isso, Perelman e Olbrechts-Tyteca, considerando o silêncio um “argumento fraco”, observam:

Ademais, dado que se supõe que o orador conhece os perigos dos argumentos fracos, capazes de prejudicar-lhe o prestígio, o emprego deles introduz uma grave presunção: a de que não tem melhores à sua disposição, até mesmo que não existem outros. Assim, ao enunciar argumentos fracos, o orador pode destruir, sem sequer pensar nisso, outros argumentos mais fortes, que teriam vindo espontaneamente à mente do ouvinte. O silêncio poderá desempenhar o mesmo papel que o argumento fraco, fazer crer que não há argumentos úteis. O argumento canhestro e o silêncio podem, assim, ser causas semelhantes de uma mesma derrota. Cumpre notar a esse respeito que, em tudo isso, o ouvinte supõe que o orador conhece as técnicas argumentativas e as utiliza com conhecimento de causa. (*op. cit.*, p. 548)

Em vista disso, no funcionamento do discurso, se *falar é afastar os sentidos* não desejados pelo orador, *calar é aproximar outros sentidos* dos quais o orador não pode se livrar, pois “naquilo que não foi dito está o trabalho daquilo que virá a ser” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 131).

Como se comprova na análise das canções, o discurso de Belchior está associado à “diferença”, característica fundadora das relações polêmicas. Por outro lado, a prevalência do silêncio de Caetano pode ser associada à indiferença (falta de interesse) com relação ao discurso de Belchior, o que permite que esse seja compreendido também como uma resposta oportuna – com o silêncio – que objetiva fazer com que o oponente perca a disputa verbal. No entanto, é preciso enfatizar que com o silêncio Veloso continua sendo um sujeito que se posiciona dentro dessa configuração discursiva dialogal com Belchior. Porque o homem está “condenado” a significar e porque o não dito não é sinônimo de não sentido, o silêncio de Caetano também deve ser interpretado como um gesto posicional retórico com relação a outro dizer. Com o ato de silenciar, “o sentido não para; ele [apenas] muda de caminho” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 13). Assim, pelo fato de o silêncio ser uma garantia do movimento de sentidos, ou seja, sempre se diz a partir do silêncio, Caetano igualmente polemiza, exatamente pelo *ato de renúncia do discurso*, considerando a materialidade textual, não cumprindo o seu papel de responsividade verbal explícito esperado na comunicação. Isso mostra que “a polêmica pode se efetuar [nos dois sentidos,] ao modo da injunção de proferimento e ao da recusa de enunciar” (KRIEG-PLANQUE, 2010, p. 101).

Ampliando a reflexão de Perelman e Olbrechts-Tyteca (*op. cit.*, p. 567-574) acerca da ordem e método em um discurso, se pensarmos na ordem canônica de um diálogo polêmico, na qual o sujeito-agente (orador-agente) fala e o sujeito-paciente (orador-virtual) responde, transformando-se em sujeito-agente, Caetano Veloso ao adotar o silêncio corre alguns riscos junto ao auditório ouvinte e testemunha da discussão. “Isso porque há o risco de o ouvinte atribuir [ao silêncio] a uma ruptura da ordem esperada, seja ela qual for (...): desejo de embaralhar as ideias do auditório, vontade de pôr em evidência um argumento reputado forte, desejo de passar sob silêncio certas questões” (*op. cit.*, p. 570).

O silêncio de Caetano com relação a Belchior, ao mesmo tempo que é também um ruído no diálogo com o compositor cearense – Caetano talvez tenha sido inspirado pelas experiências de Cage⁷⁰³ com relação aos aspectos ruidosos do silêncio, como aconteceu no caso dos *happenings* –, possibilita a continuação harmônica de sua própria produção musical. Por esse prisma, silenciar em Veloso não seria necessariamente uma forma de calar alguma coisa já dita por Belchior, mas uma forma, uma tentativa de não deixá-lo dizer outras. Nessa perspectiva, “o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobreviver o som” (WISNIK, 1999, p. 35).

Pode-se dizer ainda que se Belchior polemiza pelo *dizer*, Caetano polemiza pelo *não dizer*. Enquanto Belchior precisa dizer para garantir o seu lugar no campo discursivo verbomusical, para defender sua subjetividade/identidade, Caetano pode se dar ao luxo de silenciar, pois a sua posição, no momento em que Belchior ingressa na música brasileira, já está bastante fortificada no campo. Com efeito, não falar para Caetano indica a posição de comodidade já alcançada pelo artista na música brasileira, o que podemos entender como uma “economia discursiva”, na qual o menor esforço já está pleno de significação, no sentido de que o sujeito cancionista pode ficar em silêncio porque pode significar em silêncio (ORLANDI, *op. cit.*, p. 156).

No percurso dessa disputa entre posicionamentos verbomusicais de cearenses e baianos, Caetano também demonstrou recusa ao falar com relação a Fagner. Em reportagem da Revista *Veja* de 1980, intitulada “A fé que move Fagner”, quando procurado a dar sua opinião via telefone sobre o cearense, “o cantor baiano, irritadíssimo, respondeu: ‘O quê? Fagner e *Veja* pra mim é demais. Tchau.’ E desligou o telefone”.

⁷⁰³ Em uma das obras mais conhecidas de John Cage, *Tacet 4'33*, composta em 1952, um pianista, ao apresentá-la, não executa nenhuma nota em seu instrumento, ficando com as duas mãos sobre o teclado na posição de execução durante quatro minutos e 33 segundos. Enquanto isso, ouvem-se sons (ruidosos) da plateia em reação à não música. A peça foi pensada para ser executada por qualquer instrumento musical.

Em 2002, no texto que escreveu para o *release* do CD *Eu não peço desculpa*, em parceria com Jorge Mautner, Caetano chega a falar na necessidade de se criar um *antitropicalismo*, que segundo o artista “muita gente mais jovem confessa sentir”. Fica a pergunta: não teria Belchior já criado um antitropicalismo a partir de 1974? Caetano observa ainda que esse conceito “não deve ser confundido com as mais frequentes manifestações de mesquinhos desejos de substituição de celebridade”. Outra questão que surge aqui é: a que sujeitos Caetano estaria se referindo? Mais uma vez, pelo silêncio, Caetano deixa os sentidos ao gosto do auditório.

O que se vê no discurso de Caetano é que na medida em que ele coloca a possibilidade necessária de haver um antitropicalismo, ele silencia discursos outros já considerados por essa iniciativa, negando as manifestações discursivas tanto de Belchior como de outros artistas do Povo do Ceará. Certamente, assumir a existência concreta de um movimento contrário às ideias dos baianos – Veloso, Gil, Gal, Tom Zé e companhia – colocaria em jogo o epíteto já cristalizado no campo musical de que o Tropicalismo é o *último movimento musical mais revolucionário da canção brasileira*. Do outro lado, não assumir a existência concreta de discursos antagônicos ao Tropicalismo faz com que essa avaliação seja aceita com absoluto consenso, mantendo intacta a posição dominante. De minha parte, julgo que se é inegável a revolução realizada pelo movimento tropicalista na história da música brasileira, também o é que os artistas cearenses, na medida de suas possibilidades, do mesmo modo empreenderam uma revolução. Na compreensão dessa divergência ideológica entre compositores cearenses e compositores baianos, Perelman e Olbrechts-Tyteca nos orientam ao afirmar que o silêncio é um dos recursos utilizados “para evitar uma incompatibilidade no plano da ação, para não ter de resolvê-la no plano teórico” (*op. cit.*, p. 226)⁷⁰⁴. Assim entendido, o silêncio de Caetano Veloso pretenderia no plano da ação evitar a intensidade do confronto com o discurso de Belchior, pois se o enfrentasse entraria no movimento de discussão teórica quanto a diversos aspectos artísticos mobilizados pelo cearense em contraposição a Caetano Veloso.

Segundo venho mostrando até aqui, os resultados da investigação revelam que entre os baianos e, particularmente do lado de Veloso, houve um processo de silenciamento e ocultamento da tensão provocada pelo contradiscurso de Belchior, o que fica patente pela não manifestação de Caetano às letras do artistas do Ceará, bem como às diversas entrevistas concedidas por Belchior nas quais o compositor se posiciona como questionando explicitamente as ideias tropicalistas e dos trabalhos individuais de seus componentes. Portanto, o estar em silêncio de Caetano pode ser lido como um “modo de apagar sentidos, de

⁷⁰⁴ No tópico “Procedimentos que permitem evitar uma incompatibilidade” (§47, p. 224-228).

silenciar e de produzir o não sentido onde ele mostra algo que é ameaça” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 14). A reflexão de Maingueneau (2005b [1984], p. 114) ilumina a compreensão do tipo de resposta de Caetano à polêmica com Belchior: “No conjunto de enunciados que lhe são dirigidos, o discurso responde àqueles que lhe parecem mais ameaçadores”. Ao entender o silêncio como uma não resposta, depreender-se-ia das palavras de Maingueneau que, para Caetano, Belchior não representaria uma ameaça ao seu discurso na música popular do Brasil. Mas essa leitura apressada é equivocada. No conjunto dos enunciados verbomusicais de Belchior dirigidos a Caetano Veloso, o discurso de Caetano responde com o silêncio àqueles discursos que lhe parecem mais ameaçadores. Com efeito, a estratégia retórica do silenciamento é uma das armas mais potentes contra os discursos de ameaça. E é assim que Veloso reage às críticas de Belchior.

O silêncio após uma pergunta também pode ser lido como uma ignorância ao assunto pela pessoa que não responde. Entretanto, as não respostas de Caetano a Belchior não podem ser compreendidas de nenhuma forma como resultado de um desconhecimento pelo baiano da produção musical do cearense – a qual passa fundamentalmente pela crítica à produção de Caetano –, pois o que se verifica nas análises feitas na tese é que Caetano acompanhava de perto na década de 70 a produção musical dos novos artistas que entravam em cena no mercado nacional e vindos de outras regiões do Brasil, dentre elas, o Ceará.

Ele estava presente, por exemplo, em 1976, no *show Falso Brilhante*, em que Elis Regina lança ao público paulista de forma emblemática as canções “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, do compositor Belchior. No texto⁷⁰⁵ em que narra a viagem que fez a São Paulo para ver o *show* de Elis, Caetano conta que gostou muito de ouvir Elis cantando a canção que diz “viver é melhor que sonhar”, referindo-se ao verso de “Como nossos pais”, mas *não* ao nome do compositor, *gesto retórico de silenciamento* coerente com a posição de Caetano para com Belchior, que vai se manter ao longo da obra de Belchior analisada na tese e até os dias atuais. O que pode ser ilustrado também por meio da canção “Pra ninguém” de 1997, a qual inverte parodicamente o título da composição de Buarque “Paratodos” de 1993, onde Caetano faz uma lista com nomes de intérpretes, ao lado de suas respectivas canções emblemáticas⁷⁰⁶. É assim que aparece o trecho: E Elis, “Como nossos pais”⁷⁰⁷.

⁷⁰⁵ “O que tinha de ser”, in: Veloso (1977, p. 172 e 173). Originalmente em *Música do planeta Terra* nº 3, de 1976.

⁷⁰⁶ Se “A voz do morto” de 1968 dá vivas exclusivamente a Paulinho da Viola, a canção “Podres poderes” de 1984 homenageia diversos músicos brasileiros, como Hermeto Pascoal, Tom Jobim, Milton Nascimento, Tim Maia e Jorge Ben Jor. “Sampa”, aliada à louvação a São Paulo, rende tributo a outros artistas: Augusto Boal e o Teatro do Oprimido (Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas); Rita Lee (Ainda não havia para mim Rita Lee), Augusto e Haroldo de Campos (Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços), José Agripino de Paula

É preciso dizer que, a despeito do silêncio, Caetano também compôs o público ouvinte (auditório particular) mais direto do artista de Sobral, sem a mediação de intérpretes como Elis Regina. Nessa mesma época, meados de 77, a imprensa (mais especificamente o texto da jornalista Silvia Wolfenson com resenha de *show* e entrevista de Belchior, de 1977) registrou que Caetano acompanhava de certo modo a carreira de Belchior, tendo estado presente em *shows* do então “novo” compositor. Também em 1977, o parceiro mais próximo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, frequentava as apresentações realizadas pelo artista cearense. Como o próprio Gil conta, ele esteve presente ao representativo *show* que Belchior fez com Simone no Teatro João Caetano (GIL, 2003, p. 357).

Mesmo anos antes de 1976, ainda no período em que estava exilado em Londres (1969 a 1972), Caetano registrou em um dos artigos enviados a *O Pasquim* que acompanhava os textos do jornalista e crítico musical de Fortaleza, Temístocles de Castro e Silva, no antigo *Correio do Ceará*, conforme mostro a seguir: “Adorei o artigo do Sr. Temístocles de Castro e Silva, do *Correio do Ceará*. Parece um livro do Sr. José Ramos Tinhorão” (Jornal *O Pasquim*, edição de 30 de outubro a 05 de novembro de 1969, in: VELOSO, 1977, p. 45), escreveu Caetano.

É evidente que o verbo “adorar” aí, em consonância com todo o texto, tem o sentido mais irônico possível. Sem entrar no mérito do conteúdo do artigo de Temístocles, conhecido por sua radicalidade e posições controversas, Caetano, ao compará-lo com o historiador José Ramos Tinhorão, contrapõe-se do mesmo modo ao polêmico jornalista, visto que, como já é sabido, as posições representadas pelo compositor e pelo historiador acerca da história da música brasileira e de sua produção eram/são inversamente divergentes. Então, em 1969, a contraposição Caetano x Temístocles antecipa aquela que se materializaria a partir de 1974 entre baianos e cearenses, e da qual Caetano e Belchior seriam os protagonistas.

Um outro indício desse silenciamento revela-se na longa entrevista de Caetano a Hamilton Almeida, em 1972, publicada com o título “Quem é o Caretano”, na qual o jornalista pergunta como o artista via as criações regionais (baianas, mineiras etc.) na música e se ele seria favorável a uma descentralização na arte, levando em conta as produções de cada região e a obrigatoriedade de todas elas serem difundidas ao resto do Brasil, a partir do Rio de Janeiro e de São Paulo. No entanto, Caetano, em vez de falar de modo geral da chegada dos artistas de diversas regiões ao eixo Rio-São Paulo e junto aos principais meios de

(Pan-Américas de Áfricas utópicas), o Teatro Oficina e Jorge Mautner (Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva) e Décio Pignatari (Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso).

⁷⁰⁷ Dentro da perspectiva da *relação entre o som e o silêncio* explorada aqui, chama a atenção o refrão de Veloso nessa canção: (...) Melhor do que isso só mesmo o silêncio / E melhor do que o silêncio só João

difusão do trabalho, seguindo o que demandava a pergunta, centra sua resposta falando única e exclusivamente da Bahia como cenário diferenciado de produção artística. Em sua argumentação, ele destaca que “a Bahia, no Brasil, tem feito o papel de mito de raiz”, colocando em primeiro plano a topografia da Bahia como fundadora do Brasil: “primeira capital”, “celeiro de artistas” etc. Depois de reforçar a Bahia como um lugar especial⁷⁰⁸, Caetano afirma que “a descentralização é sempre melhor”, mas a questão não poderia para ele se tornar um campeonato nacional. De acordo com o compositor, nessa disputa entrariam duas equipes: “vai ficar um grupinho de uma cidade dizendo ‘olha, nós somos os mais inteligentes e criativos’, e o outro respondendo”. Ratificando seu argumento, Caetano reforça que faz questão de não discutir as realizações culturais de cada Estado (VELOSO, 1977, p. 125-127). Dito isso, pode-se constatar que por trás da querela musical entre os oponentes Veloso e Belchior encontram-se questões de um país impenetrável que abrangem a formação e compreensão de uma identidade brasileira, processo que perpassa as ideias de *regionalismo*, *brasilidade*, mas também de *universalidade*.

Em todo o recorte temporal/discográfico analisado, constatou-se que além de não participar da polêmica “batendo de frente” com Belchior, Caetano se mostra contrário a esse movimento de embate discursivo. Na época do Projeto “Doces Bárbaros”, Veloso escreveu:

Saímos por aí sem intenção de criar ou resolver problemas, esmiuçar polêmicas ou aceitar provocações (...) somos um grupo de gente que saiu por aí trabalhando pelo Bem. E quem quer que queira nos atacar – na polícia, na imprensa, no inferno – ou nos atrapalhar, estará trabalhando para o Mal. (*op. cit.*, p. 213 e 214)⁷⁰⁹

E como ele próprio declarou à jornalista Violeta Weinschelbaum (*op. cit.*, p. 27) ao ser perguntado sobre *quais são seus inimigos artísticos e a que arte ele se opõe*: “Gil e eu nunca precisamos nos opor a João e a Tom. Não gosto de incentivar demais essa moda de hoje em dia, de a garotada precisar se dizer inimiga de quem a precedeu”, garantiu Veloso.

No encontro de 2002 que reuniu os Doces Bárbaros, afirmando mais energicamente, ao ser perguntado por um jornalista sobre o ego dos artistas, Caetano vocifera:

Esse grupo de pessoas [os Doces Bárbaros] não é de muita briga. (...). Esse negócio de ego é um negócio muito cafona porque parece... é uma moda cafona. (...). Eu não gosto disso! É uma conversa fiada! (...). O cara pensa assim: “São artistas!” Parece que todo mundo é obrigado a pensar assim: “É um ego! Um quer derrubar o outro. As pessoas que aparecem têm que

⁷⁰⁸ O mesmo argumento aparece em *Verdade tropical* (*op. cit.*, p. 51): “Mas a nossa Bahia era, afinal de contas, e se tomada a questão em profundidade, a Bahia fundadora, a Bahia mãe do Brasil”.

⁷⁰⁹ Publicado originalmente na *Boca do inferno* nº 2, em agosto de 1976.

derrubar as que já estão estabelecidas”. Isso é uma burrice! Uma ignorância! Uma coisa horrorosa! Nunca vivi isso! E acho que as pessoas estão enganadas a esse respeito. Acho que isso é uma ignorância! Isso é uma coisa cafona! Isso é cafonice intelectual. Nada mais! (VELOSO, in: Documentário/*Show Outros (Doces) Bárbaros*, 2004)

Nessa mesma ocasião, Gilberto Gil, chamando a atenção para a influência dos meios na produção musical, declara que isso “é uma espécie de *red-bull* do sistema, é uma coisa que alimenta. Uma espécie de estimulante” (GIL, *op. cit.*). E Caetano complementa: “Isso é pra vender jornal. Vender disco. Vender horário de rádio. Arranjar patrocinador. Eu não tou nessa! Não tou nessa porcaria! Eu brigo é com isso. Não com meus amigos. Brigo assim: meto o pé” (VELOSO, *op. cit.*).

Mais recentemente, no Programa *Fantástico*, sobre as críticas que sofreu ao longo da carreira e sobre as possíveis respostas aos discursos que se contrapõem ao do baiano, o próprio Caetano analisa:

Falam que eu sou unanimidade. Nunca fui unanimidade! A minha vida inteira, tudo, cada fase minha, cada gesto, cada disco, cada canção, tudo tem sempre imediatamente um grupo que se contrapõe. Muitas vezes com grande veemência, às vezes com agressividade ofensiva, à qual eu às vezes respondo. Muita gente pensa que eu respondo sempre, ninguém sabe que eu respondo com parcimônia, eu respondo às vezes, Eu engulo muitos sapos, muitas pererecas. (VELOSO em entrevista a NETO, 2006)

Quando perguntado sobre as reações à sua produção que mais o ofenderam, Caetano apenas afirma que “de tudo já aconteceu” e que através dos anos ele tem lido “coisas tremendas” (*op. cit.*). Pode-se dizer que o posicionamento de Veloso com relação às rivalidades ocorridas no interior de seu campo discursivo é emblematicamente condensado no trecho da canção de sua autoria “Fora da ordem”, que diz Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem. Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final, do disco *Circuladô* de 1991. No entanto, se o sujeito discursivo dessa canção defende o acordo e a ordem, é exatamente a discordância e a desordem que estão na base argumentativa do discurso promovido por Belchior. É possível assim associar os termos “ordem” e “desordem” como elementos constitutivos das duas configurações discursivas trabalhadas aqui: a do discurso dominante e a do contradiscurso, respectivamente.

Vimos, então, que a fala de Caetano materializa a questão principal tratada na tese, a tensão entre o discurso dominante e o contradiscurso, ou seja, o fato de a obra do baiano ter ocupado um lugar privilegiado no campo musical – que ele nega como sendo de unanimidade – e o fato de sua posição está desde o início de sua carreira sempre sendo atacada por outros

sujeitos do campo discursivo. Essas declarações também mostram que o sujeito Caetano Veloso está constantemente atento aos contradiscursos à sua produção (ele confessa ler as críticas à sua obra), mas que, considerando a dimensão verbal, nem sempre reage a elas (o que metaforiza como “engolir sapos”). Caetano também revela que ao contrário do que o auditório particular (dos outros cancionistas?) pensa, ele muitas vezes ou não responde aos ataques, ou responde com parcimônia, o que autoriza a leitura feita acima de que o cancionista em uma manifestação de intencionalidade investe na “economia discursiva”, ou seja, ora no silêncio, ora no *falar aos poucos*. Nesse caso, a posição identitária de Veloso mantém-se no limiar entre a instância orador-virtual e orador-agente do discurso. A reflexão do autor dos versos *Casa da palavra / Onde o silêncio mora*⁷¹⁰ também demonstra a ideia de que “aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 14), gesto já compreendido pelo próprio Belchior no verso da balada “Clamor no deserto”: Sei que não é possível dizer todas as coisas.

Reforçada pelo fato de que Caetano não só *acompanhava a produção musical de Belchior*, bem como a dos cearenses de forma geral, dentre eles principalmente Fagner (como foi comentado nesta seção de análise, que abordou particularmente a polêmica concretizada entre Caetano e Fagner), como *conhecia muito bem as críticas* feitas a ele por Belchior, entende-se que o ato de Caetano de *se manter em silêncio* perante Belchior tem caráter argumentativo – sendo classificado também como um argumento *ad hominem* – e pode ser analisado como o gesto retórico mais contundente de Caetano Veloso no diálogo polêmico com Belchior. Dizer isso é considerar que Caetano talvez atinja Belchior mais pelo silêncio do que pela manifestação verbal, ilustrando materialmente a afirmação de Paulo Margutti de que “o silêncio é o grau mais elevado da atitude crítica” (1998, p. 302). Ou seja, o ficar em silêncio de Caetano Veloso é uma confrontação bem maior do que mover-se à resposta, implicando que Caetano, ao investir no *silêncio argumentativo* – a prática retórica de não dizer nada quando um oponente em um diálogo polêmico espera uma resposta contestadora –, legitima seu papel de adversário de Belchior, na medida em que sua resposta trabalha em duas direções:

- a) O gesto de estar em silêncio de Caetano demonstra as mais variadas significações;
- b) O gesto de “pôr em silêncio” o discurso futuro de Belchior é uma estratégia de silenciamento.

⁷¹⁰ “A terceira margem do rio”, com melodia de Milton Nascimento, foi gravada por Milton no álbum *Txai*, de 1990, e por Veloso no seu *Circuladô*, de 1991, e na versão ao vivo do ano seguinte.

Apesar da reação silenciosa e ao mesmo tempo ruidosa de Caetano e da possível tentativa de silenciamento do discurso de Belchior, o compositor cearense mantém ao longo de sua obra uma linha crítica e agressiva, como comentarei no capítulo final na análise das fases da polêmica, comprovando a ideia de que “nenhum som teme o silêncio que o extingue” (CAGE, 1985, p. 98).

Fazendo uma análise do diálogo entre Belchior e Caetano Veloso por meio do cotejo dos álbuns dos dois artistas de 1976 e 1977, isto é, no momento de fundação da polêmica, pode-se fazer a seguinte reflexão. Logo depois de *Alucinação* e das não respostas de Caetano, o disco de 1977 de Belchior, *Coração selvagem*, materializa a temática do *silêncio* em contraposição ao *ato de cantar*. O verso de “Clamor no deserto” Ano passado, apesar da dor e do silêncio / eu cantei como se fosse morrer de alegria reforça que o enunciador insiste em dizer *cantando/clamando*, apesar do silêncio do ano anterior. A letra da canção – que também polemiza⁷¹¹ com a metadiscursiva “Lua lua lua lua”⁷¹² de Caetano, gravada em 1975 –, faz-me perguntar: o silêncio do ano que passou, que se refere em uma primeira instância à situação de censura no Brasil, seria também o de Caetano Veloso?

No baião “Carisma”, do mesmo álbum, e dialogando com trecho de *A palo seco* na canção “Todo sujo de baton” (eu estou muito cansado / de não poder falar palavra), bem como com os versos de “Na hora do almoço” (a gente se olha, se toca e se cala e se desentende no instante em que fala), o enunciador resiste, “sua voz ainda canta”, a despeito de constatar decepcionado que “nessa terra, o silêncio (literalmente) é de ouro”, corroborando o provérbio popular de que “a palavra é de prata, mas o silêncio é de ouro”. Ao analisar o álbum de Caetano do mesmo ano, *Bicho*, o primeiro lançado pelo baiano após o disco *Alucinação*, duas canções chamam a atenção nesse momento em que se espera uma resposta de Caetano, por meio de suas canções, às críticas feitas por Belchior com o disco *Alucinação*. Enquanto “Alguém cantando” coloca em primeiro plano, pelo discurso-agente do orador um sujeito não nomeado que “ao longe, longe [no deserto?], canta muito [clama?]”, o enunciador observa que o cantor narrado por ele parece não estar sendo ouvido, segundo podemos ler abaixo:

“Alguém cantando” (Caetano Veloso)

⁷¹¹ No trecho: (...) Dá no jornal todo dia o que seria o meu canto / e o negócio é falar do luar do sertão. Na, na, na, na, na, na, na, na, na, na... (...)

⁷¹² Lua lua lua lua / Por um momento meu canto contigo compactua / E mesmo o vento canta-se compacto no tempo / Estanca // Branca branca branca branca / A minha nossa voz atua sendo silêncio / Meu canto não tem nada a ver / Com a lua // Lua lua lua lua

(...) Alguém cantando alguma canção / A voz de alguém nessa imensidão / A voz de alguém que canta / A voz de um certo alguém / Que canta como que pra ninguém (...)

Do mesmo disco, a canção “Um índio” aponta para uma possível explicação da não audiência (e do silêncio) ao cantor que canta.

“Um índio” (Caetano Veloso)

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

Os versos dessa canção faz-nos aproximar do sentido da reflexão de que “le silence n’est pas les mots tus qu’on garde dans le secret sans les dire. Le silence garde un secret autre, que le mouvement des mots n’atteindra pas”⁷¹³ (LE BOT, 1984, p. 22). “Cada um guarda mais o seu segredo”, já anunciava Belchior em “Na hora do almoço”. Aquilo que esteve oculto entre 1974 e 1993 no diálogo polêmico entre Belchior e Caetano Veloso pode ser entendido como óbvio, pois, numa relação paradoxal, ao mesmo tempo que a não resposta de Caetano a Belchior parece significar uma não audiência, ela indica ao contrário uma relação particular que, pelo silêncio, *esconde* e ao mesmo tempo *revela* a audiência de Caetano Veloso a Belchior. Com efeito, a voz de Caetano “atua sendo silêncio”.

Como vimos, a questão do silêncio foi tematizada de forma concreta em enunciados (por meio do uso do termo “silêncio”) do LP *Coração selvagem* de 1977, mas ela já aparecia também na enunciação do álbum inaugural *A palo seco* como uma das temáticas principais, especificamente na relação entre *falar/cantar (gritar)* e *não poder falar/não poder cantar (não poder gritar)*, conforme se pode perceber nos versos das canções “Na hora do almoço” e “Todo sujo de baton” destacados acima ou em “A palo seco”⁷¹⁴ (desesperadamente eu grito) e “Passeio” (me dá vontade de gritar). Entretanto, é sintomático que a palavra “silêncio” só apareça unicamente no álbum *Coração selvagem*, não havendo nenhuma outra ocorrência, considerando as 116 canções analisadas, as 109 de autoria de Belchior e as sete de outros compositores interpretadas por ele. A indicação ao auditório para o privilégio dado à fala e principalmente ao canto, em contraposição ao silêncio, a partir de *Coração selvagem*, já

⁷¹³ “o silêncio não é as palavras silenciadas que se guardam em segredo, sem dizê-las. O silêncio guarda um segredo outro, que o movimento das palavras não alcança”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

⁷¹⁴ Sobre a tensão entre o *falar a palo seco* e o *falar pelo silêncio*, sugiro a leitura integral do poema de Melo Neto que inspirou o título da canção de Belchior. Essas duas oposições são exatamente as mesmas exploradas por Belchior em seu investimento posicional comentado neste capítulo.

estava no próprio disco, no verso da metadiscursiva “Galos, noites e quintais” Não sou feliz, mas não sou mudo: / hoje eu canto muito mais, que pode ser lido também como uma referência velada ao gesto silencioso de Caetano Veloso. A primazia do canto está bastante presente na obra de Belchior dessa fase, e continua a ser trabalhada no seu disco seguinte, o *Todos os sentidos* de 1978, como mostra verso da canção “Divina comédia humana”:

“Divina comédia humana” (Belchior)

(...) 4. “Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto,” / enquanto houver espaço, corpo, tempo / e algum modo de dizer Não! eu canto. (4 vezes)

Nesse mesmo disco, outra canção retoma uma postura de complexidade diversa, *a de não querer falar, mas a de querer continuar cantando*, exatamente a atitude tomada por Caetano Veloso com relação a Belchior. Na canção metadiscursiva “Ter ou não ter”, que tematiza a vida de artista, no verso Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto / pois sei que o show continua, que continua o viver., o enunciador, que se recusa a falar a favor do canto, argumenta que o *show* continuará, polemizando novamente com a canção “O show já terminou” de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Nessa canção, acredito ainda que no verso Por isso eu fui ao Navalha, falei com Papel de Seda / malandros amigos meus, que tinham vindo há mais tempo “também haja uma alusão interdiscursiva aos seus colegas de profissão Chico, Caetano e Gil, os quais ingressaram no contexto da música brasileira antes de Belchior” (CARLOS, 2007a, p. 221).

Em síntese, viu-se que o movimento identitário-discursivo de Belchior é inversamente proporcional ao de Caetano Veloso. Enquanto o cearense se institui a partir da exibição do posicionamento de Veloso, o baiano movimenta a sua identidade a partir da ocultação do posicionamento de Belchior. Se considerarmos o posicionamento a partir das construções de simulacros do Outro, que podem ser evocados, negados ou silenciados, temos na reação de Caetano Veloso com relação a Belchior um procedimento fundado em uma interincompreensão. Assim, os gestos dos dois cancionistas se constituem como uma negação do posicionamento do outro.

Por fim, pode-se dizer que Belchior, manifestando a natureza da interdiscursividade, mostra que pela recorrência que faz dos discursos anteriores, ele vai se instituindo a si próprio. Essa instituição é operacionalizada por meio de um *discurso de resistência* em oposição ao poder do *discurso dominante* na música brasileira. Os versos da canção “Senhor dono da casa”, do primeiro álbum de Belchior, já pediam: ai! meu senhor dono da casa /

(...) / abra, que sou seu vizinho / saia pra me responder. Porém, o dono da casa Caetano Veloso resiste com o silêncio. Aproveitando essa metáfora do “abrir a porta”, pode-se afirmar que o silêncio seria aí uma resposta na qual vê-se apenas uma fresta.

Na conclusão dessa tentativa de compreensão das formas e do funcionamento do silêncio de Caetano Veloso ao contradiscurso de Belchior, é preciso reforçar que porque “o silêncio é contínuo, há sempre ainda sentidos a dizer” (ORLANDI, *op. cit.*, p. 70).

5 Coda: “O que transforma o velho no novo é nunca fazer nada que o Mestre mandar, sempre desobedecer, nunca reverenciar”

Passemos agora às considerações finais da seção de análise. O emprego de investimentos posicionais e gestos retóricos comuns pelos cancionistas implica basicamente em duas atitudes tomadas por cada um deles: a) que cada um *acompanha* o que o outro produz; b) que cada um entra em uma *competição* com o trabalho do outro. Segundo comentário do letrista Carlos Rennó com relação a Caetano Veloso e Chico Buarque⁷¹⁵, cada um dos artistas acompanharia o que o outro faz e definiria assim o seu trabalho a partir do trabalho do outro. Para o organizador da obra que reúne todas as letras das canções de Gilberto Gil, esse tipo de relação gera uma “competição saudável” entre ambos, perspectiva diferente da adotada na tese que avaliou essa relação mais como “guerra” do que como “paz”. Na verdade, o “acompanhamento” por um artista da produção dos outros artistas de seu campo e espaços discursivos faz parte da própria prática individual do sujeito que cria, pois *criar envolve necessariamente não criar o mesmo que outros artistas criaram, criariam ou criarão*. Assim, reformulando a declaração de Rennó, o mais justo seria dizer que a competição não é gerada pelos artistas, mas faz parte da própria natureza das comunidades artísticas. No entanto, o modo como cada artista age diante desse “acompanhamento” varia, pois nem todos assumem a prática. Se por um lado Caetano revela desde o início de sua carreira que observa de perto as produções dos colegas⁷¹⁶ (Vimos no entanto no capítulo 4 que Veloso agiu diferentemente diante de Belchior), chegando por diversas vezes a fazer comentários públicos e a escrever resenhas divulgadas pela imprensa, ao contrário, o

⁷¹⁵ Durante o curso “Forma e estilo em Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque”, promovido no início de 2013 pelo SESC-SP.

⁷¹⁶ Em 2006, Caetano afirmou à jornalista Violeta Weinschelbaum (*op. cit.*, p. 23): “(...) escuto muito música brasileira, quase tudo que sai; nos últimos tempos Chico Science e Nação Zumbi (...)”.

compositor Vitor Ramil, quando perguntado por mim em uma entrevista⁷¹⁷ sobre suas audições na ocasião, responde que só estava escutando naquela época músicas estrangeiras. O fato de a resposta ter sido dada em uma fala intitulada “Música brasileira independente: o elogio da diferença”, soa ao mesmo tempo irônico e revelador. No caso do posicionamento de Belchior, pode-se afirmar que ao mesmo tempo em que o compositor declara abertamente dentro e fora da obra os movimentos de acompanhamento e competição, cada um desses processos é o alimento que vai nutrindo a sua obra. É a partir deles que Belchior demonstra suas teses e desqualifica as teses adversas dos outros cancionistas. Nesse sentido, os gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagens empregados por Belchior na constituição de seu posicionamento também podem ser avaliados como argumentos *ad hominem* e *ad personam*, pois é por meio desses investimentos posicionais que o orador cancionista coloca o discurso dos outros cancionistas em questão. E assim, vai instaurando sua identidade polêmica.

No capítulo 2, no início da análise dos elementos *gênero*, *cenografia*, *ethos* e *código de linguagem* nas canções de Belchior em diálogo polêmico com outros cancionistas, fiz duas questões que repito aqui: a) Quem são os ídolos do passado a quem o enunciador se refere? b) Quem são os novos ídolos a substituir os antigos? No final das análises empreendidas, creio que as respostas a essas duas perguntas podem ser assim descritas:

a) Os ídolos do passado segundo o discurso do sujeito-agente Belchior são representados por Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, mas também João Gilberto, Tom Jobim, Roberto Carlos, Raul Seixas e Jorge Ben Jor;

b) Os novos ídolos, de acordo com o discurso do sujeito-agente Belchior, podem ser representados principalmente por sua produção musical individual.

De acordo com o item “a”, a associação entre o trecho de “Como nossos pais” Nossos ídolos ainda são os mesmos e as aparências, as aparências não enganam, não... com a posição assumida especialmente pelos baianos é reforçada pelo conhecimento do texto de Torquato Neto, intitulado “Tropicalismo para principiantes” e publicado originalmente em 1968, no qual um dos participantes do movimento escreve: “O que, no fundo, é uma brincadeira total. A moda não deve pegar (nem parece estar sendo lançada para isso), *os ídolos continuarão os mesmos* – Beatles, Marilyn, Che, Sinatra. E o verdadeiro, grande Tropicalismo estará demonstrado”. Portanto, na letra de sua canção, fazendo uma transposição para o cenário da música brasileira, o discurso-agente de Belchior converte os

⁷¹⁷ Por ocasião do Programa *Papo XXI*, realizado pelo Centro Cultural do Banco do Nordeste em 11 de novembro de 2008.

ídolos internacionais mencionados por Torquato nos próprios artistas dos quais o texto fala, usando o argumento do escritor contra todo o grupo tropicalista⁷¹⁸.

Essa proposição de que a música brasileira na segunda metade da década de 70 precisava de “novos ídolos” foi ora incorporada, ora refutada por diversos membros da comunidade verbomusical. Vejamos três exemplos. Mônica Lisboa, empresária de Rita Lee por cinco anos, corroborou com o discurso de Belchior de que a música brasileira precisava de “novos ídolos” na ocasião, como fica explícito na sua declaração descrita abaixo:

A verdade é que o público precisa de ídolos. (...). Principalmente agora numa época de tanto sufoco, as pessoas querem extravasar tudo em figuras catalisadoras. E *não aceitam mais os ídolos do passado*, que, inclusive, não querem mais esse papel. O público *cansou daquelas mesmas caras, quer gente nova*. Alguma coisa está acontecendo, eu tenho certeza. Veja isso (aponta para a plateia), foi assim todos os dias. É um novo público, um novo movimento, uma “nova coisa”. O *rock* está se esvaziando mesmo e as pessoas estão querendo outras coisas. Sacaram que aquilo tudo, aqueles quilos de aparelhagem e tudo mais, era mesmo uma coisa inteiramente fora da nossa realidade. (In: BAHIANA, 1980, p. 224 e 227, com destaques de minha responsabilidade)

Por outro lado, o compositor Chico Buarque revelou em 1978 uma perspectiva diferente. Ele acreditava que a mídia e o contexto não permitiriam o surgimento de novos movimentos. O compositor enfatizou: “Não vejo possibilidade nenhuma de surgir agora uma Bossa Nova, um Tropicalismo ou outro movimento. Eu não consigo ver. As pessoas vão se reunir para bolar alguma coisa onde? Na TV Globo? No *Fantástico*? (...) Hoje em dia, quem disser que está usando a televisão, eu não sei, está se enganando” (In: BAHIANA, 1980, p. 34 e 35). Dois anos depois da declaração de Chico Buarque, Ana Maria Bahiana, apresentando um outro lado da questão, mas seguindo o mesmo caminho do compositor de “Construção”, coloca a seguinte pergunta: “Será que nós, seres ouvintes e pensantes, em pleno 1978, ainda precisamos de ‘ídolos’?” Ao testemunhar que sua geração desde o final dos anos 60, particularmente, desde o fim do Tropicalismo, constata aflita que nada acontece na música brasileira, a jornalista desabafa:

⁷¹⁸ Quando eu estava na última etapa de finalização da tese, foi interessante testemunhar que o discurso de Belchior acerca da *existência dos mesmos ídolos na música brasileira* ainda ecoa. É o que se pode verificar na capa da revista *Veja* de 23 de outubro de 2013 (edição 2344 - ano 46 - n° 43), cuja manchete afirmou: “Nossos ídolos não são mais os mesmos – Artistas favoráveis à censura de biografias causam decepção”. A *Veja* trouxe nessa edição uma reportagem especial sobre o posicionamento demonstrado pelos cancionistas Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, dentre outros, os quais defendem a autorização prévia pelos artistas quando objetos de biografias.

Estamos esperando exatamente o quê? Não será assim uma espécie de saudosismo, não estaremos aguardando uma “nova Bossa Nova”, um “novo Tropicalismo”, querendo um retorno do que, obviamente, é incapaz de voltar? (...) Depois da fermentação crescente dos 60, entramos num clima de expectativa: e agora? E depois? (BAHIANA, 1980, p. 260, com destaques da autora).

E como que respondendo à provocação de Belchior na canção “Como nossos pais” (Minha dor é perceber que, apesar de termos feito tudo, tudo, o que fizemos / Ainda somos os mesmos e vivemos... ainda somos os mesmos e vivemos / Como os nossos pais / Nossos ídolos ainda são os mesmos (...)), Bahiana conclui: “Muito bem, hoje eu creio que o que estava para acontecer já aconteceu, esta aí. Não há ídolos? Não há ídolos, e daí? (...) Não há movimentos?” (*op. cit.*).

Sem me posicionar nem a favor nem contra no que concerne a nenhuma dessas posições, minha hipótese principal da tese era a de que a polêmica empreendida por Belchior, apesar de abranger diversos cancionistas da música brasileira no papel de antagonista, poderia ser bipolarizada em dois nomes. O nome do orador cancionista **Belchior** (o polemizador) e o nome do seu auditório singular e destinatário do discurso polêmico, **Caetano Veloso** (audiência especial da mensagem polêmica). Pelas análises e reflexões feitas no decorrer do trabalho, espero que tenha ficado nítido para o leitor desta tese que a relação polêmica específica entre Belchior e o seu principal adversário, Caetano Veloso, não se constitui de nenhum modo como um acidente exterior na construção da sua identidade, mas ao contrário o discurso polêmico instaurado pelo compositor cearense é constitutivo de seu próprio posicionamento.

Se pensarmos em termos discursivos, a relação entre o *campo* e o *posicionamento* a ser adotado pelo sujeito orador envolve necessariamente a noção de *concorrência* e *fronteiras*. No caso de Belchior e Caetano Veloso, creio que as fronteiras principais podem ser polarizadas entre o centro e a periferia do Brasil, onde o Sul (Sudeste) representa a posição central e o Norte (Nordeste), a periférica. O fato de Belchior ter nascido no Nordeste, que não é a Bahia, já o coloca à margem e o impele a reclamar o seu lugar no cenário da música, cuja difusão e divulgação é centrada no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por outro lado, Caetano Veloso, que nasceu na Bahia, defende a tese de que a Bahia não faria parte do Nordeste, como se lê em dois trechos do livro *Verdade tropical*, que transcrevo a seguir: “(os baianos não são nordestinos)” e “Suponho que, vizinhos dos nordestinos, os baianos (...)” (VELOSO, 1997, p. 420 e 463), escreveu o compositor.

Essa posição de considerar a Bahia como o não Nordeste também é demonstrada por Belchior, mesmo que de forma inconsciente. Ao refletir sobre o seu papel de cearense na

produção musical dos nordestinos na década de 70, ele declara que há “um fato fundamental da História da MPB: a influência nordestina nos grandes momentos definidores. Na bossa-nova: Lauro Maia, cearense. No tropicalismo: Torquato Neto” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 09). Do modo em que o sujeito cancionista enuncia, artistas nordestinos foram importantes nos movimentos nacionais Bossa Nova e Tropicalismo. Aqui mais uma vez o Tropicalismo em si não é ligado a uma origem nordestina, apesar de seus idealizadores terem nascido no Nordeste. E se a Bahia de Caetano não é do Nordeste, presume-se que o artista, filho da Bahia, não é filho do Nordeste. Portanto, não haveria razão para o cancionista se sentir à margem da música do grande centro. Ao contrário, Belchior, apesar de ser reconhecido pela mídia como artista da MPB, é constantemente referido pela mesma mídia como artista do Nordeste. Essa ligação entre Caetano e Belchior e o Nordeste reflete-se diretamente na relação polêmica entre os cancionistas estabelecida por Belchior. Isso significa basicamente duas coisas:

- a) O contradiscurso do cearense opõe duas posições discursivas fundamentais, qual seja entre um nordestino assumido e um não nordestino;
- b) Se Belchior pertence ao Nordeste e Caetano ao não-Nordeste, cada um dos compositores assume a posição de *duplamente dominado* e *duplamente dominador*, respectivamente, pois eles incorporam a imagem topográfica das regiões às quais se filiam.

Nesse contexto, em que o discurso de hiper-tonificação da Bahia que cala o resto do Nordeste, surge Belchior para se contrapor a essa dominância. No que se refere ao poder do discurso metaverbomusical nesse embate, é inegável o poder preponderante que as mídias exercem na constituição do lugar dado aos cancionistas e na associação desses com uma música regional ou nacional. No que concerne a essas classificações, depreende-se do diálogo entre os dois artistas que, além das questões de concorrência “natural” entre sujeitos (posicionamentos) de um mesmo campo (o verbomusical), na relação entre Belchior e Caetano o que está em jogo ainda é a tensão entre uma música brasileira regional e uma música brasileira nacional. Se pensarmos no Tropicalismo e no Pessoal do Ceará, as duas “movimentações” da música poderiam ser consideradas como movimentos regionais, visto que os participantes tanto de uma como de outra são cancionistas pertencentes a regiões específicas do Brasil: a Bahia (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé) e o Ceará (Belchior, Fagner, Ednardo). Entretanto, somente o Pessoal do Ceará é classificado pela crítica musical e jornalística e pela historiografia como um movimento regional, mesmo que

este tenha do mesmo modo que o Tropicalismo se difundido no Sudeste: Rio de Janeiro e São Paulo. Talvez essa tensão entre música regional e música nacional esclareça o posicionamento de Belchior, que compreendo como uma movimentação individual contra um movimento de grupo. Enquanto o Tropicalismo definia-se assumidamente como o “movimento para acabar com todos os movimentos” (VELOSO, 1997, p. 491), Belchior investiu em uma produção que pode ser traduzida como uma movimentação individual que se pretende desligada de agrupamentos regionais da música. Mas pela própria natureza da constituição de um novo discurso, este será obrigatoriamente integrado a “uma grade preexistente” (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 109), seja para aderi-la, seja para contrapô-la. E no investimento identitário de Belchior, a grade eleita foi a do Tropicalismo e a da produção musical vinda da Bahia. É a partir desse cenário anterior ao seu discurso que Belchior, para se posicionar, constrói um discurso de rejeição à discursividade tropicalista baiana e a de seu principal mentor.

Da análise dos investimentos posicionais, bem como dos gestos retóricos realizados por Belchior, ou da relação discursiva a partir do discurso-agente de Belchior entre o “velho Caetano” e o “novo Belchior”, já iniciada em seu primeiro disco, acredito que a canção “Velha roupa colorida” apresenta de forma emblemática esse confronto com os tropicalistas.

Belchior, por meio do enunciador, instaura na canção uma oposição entre passado e presente. Segundo ele, o passado (tempo das roupas coloridas, do antigo, do sair à rua em grupo, do dedo em forma de V que representa um pedido de “paz e o amor”, dos cartazes pregados nas paredes, do amor e flor de João Gilberto) e todas as referências ligadas a esse período estavam velhas, *sem serventia (o passado é uma roupa que não nos serve mais.)*. E no tempo presente era preciso mudar, rejuvenescer (*uma nova mudança, em breve, / vai acontecer. / E o que há algum tempo, era jovem e novo / - hoje é antigo. / E precisamos, todos, rejuvenescer.*). Representando essa relação de temporalidades diferentes, Belchior cita captativamente o poema “O corvo”⁷¹⁹ e seu autor (Edgar Allan Poe), a canção “Blackbird”⁷²⁰ (1968) dos

⁷¹⁹ Tradução portuguesa de Fernando Pessoa (1924):

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste, / Vagos curiosos tomos de ciências ancestrais, / E já quase adormecia, ouvi o que parecia / O som de alguém que batia levemente a meus umbrais. / “Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais. / *É só isto, e nada mais.*” / Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro / E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais. / Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada / P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais - / Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, / *Mas sem nome aqui jamais!* / Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo / Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais! / Mas, a mim mesmo infundindo força, eu ia repetindo: / “É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais; / Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. / *É só isto, e nada mais.*” / E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante, / “Senhor”, eu disse, “ou senhora, decerto me desculpais; / Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo / Tão levemente, batendo, batendo por meus umbrais, / Que mal ouvi...” E abri largos, franqueando-os, meus umbrais. / *Noite, noite e nada mais.* (...) / E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura / Com o solene decoro de seus ares rituais. / “Tens o aspecto tosquiado”, / disse eu, “mas de nobre e ousado, / Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais! / Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais.” / *Disse o Corvo, “Nunca mais.”* / Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro, / Inda que pouco sentido tivessem palavras tais. / Mas deve ser concedido que ninguém terá havido / Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais, / Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais, / *Com o nome “Nunca mais.”* / Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto, / Que essa frase, qual se

Beatles e “Assum preto”⁷²¹ (1950) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. (CARLOS, 2007a, p. 121)

Essa oposição entre *presente* e *passado*, instituída no álbum inicial da carreira de Belchior, reflete-se na própria postura do cancionista com relação aos compositores desses dois tempos. Em 1976, Belchior declarava:

Minha expectativa é para com os jovens compositores. Sobre eles, recaem todas as dificuldades pra fazer qualquer coisa. E também costumo tomar o trabalho de compositores mais velhos como marco para começar tudo de novo. Artista reconhecido é importante, claro, mas no momento eu quero dar as mãos a Fagner, Alceu Valença, Luís Melodia, Ednardo, Marcus Vinícius... (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, jun. 1976, p. 11)

Aqui fica clara a opção estética e ideológica do compositor em ficar do lado dos novos e em oposição aos velhos. Para Belchior, “a cultura precisa se rejuvenescer sempre (...). O que é velho tem realmente que morrer. Até agora, com raras exceções, a música tem sido uma forma artística com tendências à evasão. Meu trabalho é uma colocação no real, pois nada muda por si mesmo” (*op. cit.*). Por trás dessa declaração, escuta-se a mesma crítica presente nos versos de “Apenas um rapaz latino-americano” que dizem: Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”. Assim, faz-se crer que a “evasão” e “fuga”, das quais fala Belchior, estão diretamente associadas aos autores do Tropicalismo e mais propriamente a Caetano e Gil, autores de “Divino maravilhoso”.

É exatamente para legitimar o discurso do “novo”, construído no interior dessa e de outras canções, que Belchior está a todo momento reafirmando o seu trabalho de vanguarda,

nela a alma lhe ficasse em ais. / Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento / Perdido, murmurei lento, “Amigos, sonhos – mortais / Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais.” / *Disse o Corvo, “Nunca mais”*. (...) / “Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!”, eu disse. “Parte! / Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais! / Não deixes pena que ateste a mentira que disseste! / Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! / Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!” / *Disse o Corvo, “Nunca mais”*. / E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda, / No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais. / Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha, / E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais. / E a minha alma dessa sombra que no chão há mais e mais, / *Libertar-se-á... nunca mais!*

⁷²⁰ Tradução própria da letra:

Pássaro Negro / Pássaro negro cantando no silêncio da noite / Pegue estas asas quebradas e aprenda a voar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento para surgir / Pássaro negro cantando no silêncio da noite / Pegue estes olhos fundos e aprenda a enxergar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento / Para ser livre, voe pássaro negro, voe / Para dentro da luz da noite escura e negra / Voe pássaro negro / Para dentro da luz da noite escura e negra / Pássaro negro cantando no silêncio da noite / Pegue essas asas quebradas e aprenda a voar / Toda sua vida / Você só esperava por este momento para surgir.

⁷²¹ Tudo em vorta é só beleza / Sol de Abril e a mata em frô / Mas *assum preto, cego dos óio* / Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis) / Tarvez por ignorança / Ou mardade das pió / Furaro os óio do *assum preto* / Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis) / *assum preto veve sorto* / Mas num pode avuá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis) / *assum preto*, o meu cantar / É tão triste como o teu / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus.

como vimos nas declarações dadas pelo compositor acerca da canção “Na hora do almoço”, que ele considera como marco fundamental de sua obra. Como observa Maingueneau, o artista original “é de fato obrigado a inventar ritos genéticos na medida de sua necessidade”, pois são esses que sustentam as obras (2006d, p. 157 e 158). E por isso, em seu segundo LP *Alucinação*, Belchior também o enuncia como trabalho de vanguarda, como lemos a seguir:

O fundamental desse disco é que ele é o *primeiro momento de uma tentativa crítica de geração* feita com perficiência, feita com agudeza, feita com sinceridade, com crueza, até com uma certa violência e uma certa dor da minha parte de compositor e com toda certeza da parte de muitos ouvintes. É o *primeiro momento em que alguém* dentro do próprio trabalho observa o próprio dilaceramento da linguagem, o dilaceramento do sonho bloqueado, o bloqueio todo que a juventude teve da sua utopia inicial, da utopia da sua palavra, da sua liberdade total, do sonho, de todas aquelas coisas que foram durante muito tempo o alimento espiritual de toda uma larga faixa da juventude brasileira. E *esse primeiro trabalho, Alucinação*, que é praticamente meu primeiro trabalho conhecido *foi o momento de definição de uma série de colocações intelectuais, sentimentais, emocionais, de uma larga faixa da juventude brasileira naquele momento*. Dai toda a dolência e violência desse disco, todo o desespero e também a adoção de uma postura muito forte, muito sincera e muito de quem está olhando face a face. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*, com destaques de minha responsabilidade)

A posição de vanguarda de Belchior, além de ser enunciada pelo próprio artista, também é atestada em pesquisas que avaliam o cenário da música brasileira em termos estatísticos. O professor Eduardo Vicente, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, observa que o compositor Belchior “marca o início de tendências como a do *boom* nordestino” na música popular brasileira. Para o pesquisador, a chegada de Belchior é uma “grande geradora de renovação do segmento” música popular, como exemplificam os casos de Zé Ramalho pela CBS, em 1979; Amelinha pela RCA e Fagner também pela CBS, em 1980; Alceu Valença na Ariola, em 1982, e Elba Ramalho gravando com a Polygram, em 1984 (VICENTE, 2007, p. 09). Outra pesquisa acadêmica, a da professora Rita Morelli (*op. cit.*, p. 48), registra igualmente o teor vanguardista de Belchior, destacando o seguinte: “Belchior aparece na década de 70, obtém nessa época grande sucesso com vendagem de discos, e por ser nordestino, é representante de toda uma geração de artistas da MPB surgida no período”.

Acerca da ideia do novo e do rejuvenescimento, que permeia toda a sua obra, Belchior explica que “essa insistência com o novo, com a juventude, não é naturalmente uma coisa biográfica, nem uma coisa que diga respeito à faixa etária ou a conflito de gerações”. E continua: “Não tem nada a ver com uma coisa mais superficial de achar que as pessoas mais

jovens estão com tudo e as pessoas maduras não estão com nada e que o mundo é feito pela juventude e que as pessoas maduras já perderam o seu lugar ou seu vigor” (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*). Nessa declaração, o que fica implícito, mas evidente, é que a novidade da qual ele fala é aquela pretendida em toda produção artística que inicia. Portanto, vê-se na questão colocada por Belchior no que se refere à música brasileira a reprise de dois momentos de consideração sobre o entendimento do que seja vanguarda e ao mesmo tempo duas visões opostas de arte.

A posição de Belchior apresenta o mesmo teor político das *avant-gardes* francesas segundo a visão de Saint-Simon (1760-1825), um dos criadores do socialismo utópico, para quem “o papel da vanguarda artística, na medida em que pretende revolucionar a sociedade, reveste-se de uma função pragmática e de uma finalidade social”. O que implica que a arte deveria ser funcional, utilitária e compreensível (SCHWARTZ, 1995, p. 34). Essa visão associa diretamente “a arte” e “a vida”, o que torna clara a compreensão da obra de Belchior como fundamentalmente biográfica. Já a posição dos tropicalistas e também de Chico Buarque traz o mesmo argumento do socialista utópico Charles Fourier (1722-1837) que, se opondo às ideias de Saint Simon, apresenta a possibilidade de dissociação entre arte e política, bem como de qualquer causa social (*op. cit.*). Baseada nessa reflexão, que coloca em primeiro plano a “arte pela arte”, também é coerente a posição de Chico Buarque que dissocia “arte” e “vida”, ao afirmar que todas as suas composições “são inventadas”. Por outro lado, Caetano liquidifica as posições extremas de Belchior e Chico Buarque – uma comunista e a outra anarquista – ao considerar que todas as suas músicas “são autobiográficas; até as que não são, são”. A seguinte definição de Jorge Schwartz se adéqua plenamente às diferentes posições manifestadas por esses cancionistas:

Embora as vanguardas artísticas tenham por denominador comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos (...), elas se distinguem entre si não apenas pelas diferenças formais e pelas regras de composição, mas por seu posicionamento frente às questões sociais. (SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 35)

Mas o crítico observa que em se tratando de vanguardas, não se pode fazer generalizações e nem quadros maniqueístas, pois enquanto elementos da cultura, as vanguardas são essencialmente dinâmicas. Schwartz destaca que “o admirável homem novo da vanguarda sonha com várias utopias e projeta seu imaginário no futuro. A mais generalizada das utopias vanguardistas é a questão do novo” (*op. cit.*, p. 40). Essa reflexão casa perfeitamente com o posicionamento de Belchior que, em seu discurso, apropria-se da

ideologia do apelo ao novo e do consequente repúdio ao passado, como lemos nesta declaração: “Nós, os novos, surgimos num tempo singular. Vivendo num regime de exceção, fazemos uma criação de exceção” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 31 de julho de 1976). Esse mesmo discurso levantado por Belchior é o que dominou os movimentos vanguardistas da América Latina nos anos 20, cuja ambiência foi resumida por Angel Rama no que classificou “a vontade do novo”: “a vontade de ser diferente dos antecessores, a prazerosa consciência assumida de ser “novos”, de nada dever aos antepassados (...) e dispor à vontade do repertório de uma realidade que é a do seu tempo e que, por isso, ninguém a pode contestar” (RAMA, 1973, p. 59). Nesse sentido, a trajetória do “rapaz latino-americano” não poderia ser diferente da de seus “hermanos”. Assim, Belchior, seguindo o percurso de Borges que, em sua primeira fase, adere à ideologia do novo (chamada *ultraísmo*) e depois a nega de forma sistemática, como indica o poema “Las calles”⁷²², publicado em 1923, anuncia em seu afastamento da cidade grande, exilando-se num pequeno vilarejo no Uruguai, que também está num processo de recusa às multidões, aos grandes movimentos e aos grandes centros urbanos. O autor de “Máquina I” e “Máquina II” e “vindo do interior”, quarenta anos depois de ter trocado sua pequena cidade natal pela capital e de, logo depois, ter deixado Fortaleza para enfrentar uma fortaleza muito maior, faz o movimento contrário, deixando São Paulo para se refugiar numa outra Sobral.

Até agora analisei a modalidade discursiva entre contradiscurso e discurso dominante, na qual Belchior ocupa a primeira posição e traduz a posição dos cancionistas Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso como ocupando a segunda. No entanto, é preciso avaliar também o lugar do cancionista Belchior na posição de discurso dominante. Um dos momentos atuais que colocam Belchior na segunda ponta da corda aconteceu em 19 de fevereiro de 2005, quando o programa *Raul Gil* da TV Bandeirantes homenageou o artista no quadro “A nossa homenagem ao compositor”, através da rememoração da trajetória artística de Belchior. Na ocasião, o cantor assistiu, por meio de um telão, aos depoimentos de outros artistas importantes em sua carreira, dentre eles o parceiro José Luiz Penna, coautor de “Comentário a respeito de John”, e os cantores Vanusa e Jair Rodrigues, dois intérpretes de sua obra. Intercalado aos depoimentos, foram interpretados cinco sucessos de Belchior pelos jovens talentos do Programa. Ao final do quadro, Belchior interpretou cantando e tocando a canção “Galos, noites e quintais”. Há ainda dois outros momentos dignos de nota no que se refere a inserção do posicionamento individual de Belchior como discurso dominante. O primeiro

⁷²² Publicado no livro *Fervor de Buenos Aires* (2007a):

(...) No las ávidas calles, / incómodas de turba y de ajeteo / sino las calles desganadas del barrio, / casi invisibles des habituales (...)

deles, desmentindo a máxima de que “santo de casa não faz milagre”⁷²³, foi o recebimento em 15 de junho de 2005 do título de cidadão da cidade de Fortaleza, concedido a Belchior pela Câmara Municipal, projeto que incluiu, além da outorga do título, eventos artísticos-culturais, como exposições de arte com obras do próprio Belchior; e uma apresentação musical do artista na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará, na qual interpretou para um grande público suas composições consagradas.

O segundo momento se deu em setembro de 2012, quando o álbum de Belchior *Alucinação* foi escolhido pela crítica e pelo público como o melhor disco cearense de todos os tempos, numa enquête promovida ao longo de uma semana pelo caderno “Vida & Arte” e pelo portal do Jornal *O Povo online* da cidade de Fortaleza. *Alucinação* foi o disco mais votado pelos internautas e citado unanimemente por um júri de dez profissionais ligados à música que indicaram suas listas dos melhores discos cearenses de todos os tempos. Com 43,64% dos votos, o disco de Belchior ficou à frente do álbum *Raimundo Fagner*, lançado pelo cantor também em 1976 – que recebeu 24,55% dos votos – e de *O romance do pavão misterioso*, de Ednardo, conseguindo 12,91% dos votos. Os discos *Manera Fru Fru, manera*, de Fagner, obteve 8,91% dos votos; *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem*, de Ednardo, Rodger e Teti, ficou com 5,64% das escolhas; e *Massafeira*, disco coletivo, levou 4,35%. Ressalto neste ponto que a imprensa cearense estava em dívida com Belchior. Como observei na pesquisa de mestrado, na data em que o compositor completou sessenta anos de vida, 26 de outubro de 2006, não houve nenhuma repercussão no sentido de noticiar a efeméride na imprensa escrita do estado do Ceará, à semelhança do que aconteceu nos jornais impressos brasileiros do restante do País. Somente a TV Jangadeiro de Fortaleza pautou o aniversário do artista, no programa *Na boca do povo*, no qual intérpretes locais cantaram músicas representativas da carreira de Belchior. No entanto, é preciso registrar que nos sessenta anos dos compositores Fausto Nilo, Ednardo e Fagner foram feitas reportagens pelos principais periódicos do estado do Ceará (CARLOS, 2007a, p. 82). E esses mesmos jornais produziram matérias especiais nos aniversários dos sessenta anos de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, igualmente acompanhando o movimento ocorrido em todo o Brasil em diversos meios de comunicação que homenagearam a importante data vivida por esses três artistas.

Esses três momentos de apreciação pública da obra do cancionista mostram que atualmente Belchior também ocupa em alguns momentos a posição de discurso dominante na esfera verbomusical brasileira. Porém, de acordo com o que foi constatado na análise de seu

⁷²³ Confrontar com a análise de Carlos (2007a, p. 82).

posicionamento individual, ainda hoje Belchior polemiza com o discurso dos baianos, como comentarei na parte final da tese. Esse movimento de contraposição que se mantém mesmo quando o cancionista Belchior já obteve a consagração pública poderia gerar a ideia de que ele investe na *reclamação pela reclamação*. Entretanto, o Belchior que instituiu o discurso dos baianos como dominante para se contrapor a eles não pode abandonar a partida, pois fazer isso seria negar a interincompreensão constitutiva fundadora de sua identidade na música brasileira.

**PARTE FINAL - “Saia do meu
caminho!”:**

**Belchior contra a MPB (os
antagonistas de Belchior ou os
adjuvantes de Caetano)**

*Eu sou um filho bastardo dessa geração e
tenho mesmo é que tentar assassinar meu pai.*
Belchior

Apresento neste capítulo os resultados conclusivos da pesquisa, com comentários acerca da comprovação ou refutação das hipóteses iniciais, bem como outras contribuições trazidas pela tese. Inicialmente resumo algumas respostas às questões específicas feitas na problematização, no sentido de constatar que as relações polêmicas estabelecidas por Belchior podem ser avaliadas na *bipolarização entre o seu posicionamento e o do compositor Caetano Veloso*, em diálogo com o posicionamento de outros cancionistas.

Com relação aos problemas específicos “a” e “d”, sobre os gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem retomados de forma polêmica por Belchior e sobre as respostas dos cancionistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil ao posicionamento polêmico do artista, esses já foram abordados ao longo do capítulo de análise e creio não ser necessário aqui fazer uma recapitulação. Portanto, limito-me neste momento a comentar brevemente sobre as técnicas argumentativas utilizadas na instituição do posicionamento de Belchior (questão “b”) e a prática da metadiscursividade manifestada nas suas canções, junto à de Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil (questão “c”). Então, vejamos.

Os argumentos empregados por Belchior podem ser agrupados em quatro tipos: os argumentos *ad hominem*, algumas vezes em conjunto com os argumentos *ad personam*, que constituem o segundo tipo; os argumentos de *autoridade* e os argumentos de *dissociação nocional*. No caso dos dois últimos grupos de argumentos, eles sempre aparecem combinados com os dois primeiros grupos. Por vezes a argumentação polêmica é explicitada (aberta ou desvelada) pelo uso da intertextualidade (citação e outras formas). Em outros casos, esses argumentos polêmicos são velados, quando associados a um processo de interdiscursividade, ou seja, ao uso de gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem já investidos por outros cancionistas, especialmente Caetano Veloso.

Os enunciadores das canções de Belchior reportam-se constantemente ao enunciado como sendo a própria canção, o que dá ao gênero o valor de uma metacanção. No interior dessa, o locutor faz referência ao próprio *ethos* (estilo de compor e modo de cantar) do compositor Belchior e a trechos (títulos, frases) de outras canções de sua autoria, o que se configura em um processo de autotextualidade, um dos tipos de manifestação do discurso autoverbomusical. Portanto a enunciação de grande parte de suas canções é metadiscursiva. Assim, Belchior investe em um *ethos* de um sujeito *atento a seu próprio discurso*, ao mesmo tempo em que está *atento ao discurso dos outros* (MAINGUENEAU, in: MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 326). Essa mesma consciência sobre a própria obra e a prática discursiva verbomusical é encontrada em Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil. Mas a relação entre a canção (a música e o campo musical) e esses cancionistas manifesta-se de

modo bem diverso. Enquanto o compositor cearense afirma, por exemplo, que *ele escolheu a música*, Caetano Veloso declara que foi *a música que o escolheu*⁷²⁴. Se por um lado para Chico Buarque “a arte é inútil”⁷²⁵, em Belchior a utilidade da vida é a utilidade da arte, como ele próprio detalha:

É porque meu trabalho pretende, ele gostaria de ser, ele quer ser um objeto poético transformador, um objeto poético que tenda para os interesses da História, do homem, um objeto útil, uma arte que sirva, uma arte que não seja ornamental, mas uma arte que seja uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo, para a conquista do Universo, para a conquista dos espaços do desconhecido. (...). Naturalmente que essa utopia aparece como um universo novo, como um universo jovem e como um universo cujo conhecimento só pode ser expresso em palavras novas. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*)

A partir dessas diferentes visões de mundo e de acordo com uma das hipóteses defendidas inicialmente na tese, comprovou-se que os principais temas polêmicos instituídos por Belchior em oposição aos compositores Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil estão associados a três objetos: *o envolvimento entre a pessoa e a obra*; *a ligação entre o compositor e a obra*; e *a relação entre a obra e o ouvinte*.

Para retomar cada um desses modos, exemplifico resumidamente abaixo:

a) *Envolvimento entre a pessoa e a obra*: Belchior declara sua produção como autobiográfica, em oposição a obras mais afastadas da vida dos cancionistas;

b) *Ligação entre o compositor e a obra*: para Belchior, a canção é a arma do compositor e quer representar aspectos da realidade, em contraposição ao sonho; a arte é entendida como forma de conhecimento e de ataque ao real;

c) *Relação entre a obra e o ouvinte*: em Belchior, a música é vista como expressividade informativa (e não emocional) ao público; sua música “quer dizer” ao ouvinte e não necessariamente “causar” alguma emotividade, o que se expressa na seguinte declaração:

Me interessa mais o que a música pode dizer por si mesma. E não o que ela pode causar como emoção no ouvinte. Quer dizer, aquilo que os poetas psicológicos dizem: “Eu, quando sinto, minto. Eu só posso sentir quando não estou sentindo”. Então, o que me interessa na música não é exatamente essa

⁷²⁴ Em *Verdade tropical* Caetano afirma: “(...) eu deixava o acaso construir meu destino e, em 65, mais constatava que a música decidia-se por impor-se a mim do que decidia-me eu próprio por ela” (*op. cit.*, p. 91). Sobre esse aspecto, Guilherme Wisnik (2005, p. 102 e 103) observa que Caetano possui uma “relação umbilical com a música”, manifestada em canções como “Minha voz, minha vida” e “Jenipapo absoluto”.

⁷²⁵ Confrontar DVD *Chico Buarque - Romance* (2005).

catarse, essa possibilidade de emocionar, seja o autor, seja o ouvinte, mas a capacidade de exprimir, de dizer uma coisa, de mostrar. (*op. cit.*)

Sumariados esses aspectos que aparecem analisados no decorrer da seção IV e já previstos nos objetivos iniciais da tese, exponho a seguir o percurso que adotei na parte final do trabalho. Parti da seguinte pergunta-reflexão: a relação entre Belchior e Caetano Veloso e outros cancionistas ilustres da música brasileira, considerados seus precursores, particularmente Chico Buarque e Gilberto Gil, dá-se em um processo de *angústia da influência*⁷²⁶?

Uma luz para essa reflexão é dada pela canção “Viva la dolcezza!”, do CD *Baihuno*, o mesmo que ataca violentamente os compositores Chico, Gil e Caetano. Na letra, o enunciador se debate entre a doçura (Viva la dolcezza!) e a fúria (Se o resto é Som e Fúria, que se cantará?). Nessa canção a referência à obra de William Faulkner *O som e a fúria*, de 1929, pode eventualmente indicar que a expressão que dá título ao livro possa servir de epíteto da obra de Belchior. Não esqueçamos que um outro epíteto possível e totalmente contrário ao primeiro foi materializado na canção “Todo sujo de baton”, do primeiro álbum de Belchior, que diz: (...) desses dez anos passados (presentes) / vividos entre o sonho e o som. Poderia resumir essa reflexão dizendo que, se em 1974, a obra de Belchior se relaciona “ao sonho e ao som”, retomados muitas vezes ao longo do seu cancionário, em 1993 a outra ponta de sua obra está associada “ao som e a fúria”.

Ao se consultar o dicionário *Houaiss*, verifica-se que um sinônimo possível para *angústia* é o termo *fúria*. Isso possibilita dizer que o sujeito da canção parece estar dividido entre o ato de continuar enraivecido (furioso, angustiado) e o de optar pela ternura (doçura). Essa mesma ternura é realçada na canção mais violenta do último disco autoral de Belchior, na qual ele diz: (...) baiões bárbaros: baihunos, com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che (...). Assim, pode-se inferir que esse sujeito está num processo entre a tensão e o acordo e a escolha do oxímoro⁷²⁷ “dura ternura” é a marca

⁷²⁶ Ana Maria Bahiana (1980, p. 170), no texto intitulado “Profissão: artista. Categoria: autônomo”, publicado no *Jornal Opinião* em 07 de novembro de 1975, destaca uma atitude nova dos artistas com relação ao mundo empresarial da música no que se refere à sua “mecânica estrutural”. Nesse contexto, ela qualifica o conjunto de artistas vindo do Nordeste que ingressou no cenário nacional da música a partir dos anos 70 de “geração angustizada”. Sem desenvolver a denominação, a jornalista se limita a dizer que essa geração está “aflita para passar em qualquer brecha”, numa analogia ao mercado musical e ao estreitamento causado pela crise na indústria fonográfica da época. O sentido específico de angústia desenvolvido neste capítulo é diferente do tratado pela jornalista, pois na visão de Bloom todas as gerações de artistas podem ser classificadas como “geração angustizada”.

⁷²⁷ Molinié (1992, p. 235) registra que “l’oxymore est une figure de type microstructural (...) Dans sa forme la plus générale, l’oxymore établit une relation de contradiction entre deux termes qui dépendent l’un de l’autre ou qui sont coordonnés entre eux; il sert de support éventuel à l’antithèse”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original: “o oxímoro é uma figura do tipo microestrutural (...) Na sua forma mais geral, o oxímoro

linguística que testemunha esse movimento identitário-ideológico por qual passa o sujeito cancionista Belchior. O interesse na análise foi saber se após todos os embates promovidos por Belchior ao longo da carreira (desde 1974, marcada pelo primeiro disco), ele caminha a um possível acordo. Como chama a atenção Mosca (2008, p. xiii), o acordo é “o ponto de partida de toda e qualquer comunicação”. A autora reforça que o processo de comunicação entre as partes envolvidas é o que possibilita o acesso ao *sentido* e à *significação*. “Por este prisma, pode-se melhor compreender o que é da ordem do crer, da adesão, das preferências, de onde advêm o respeito ao outro, à diferença, e a possibilidade de relações intersubjetivas mais amistosas e cordiais” (*op. cit.*). É a partir dessa questão e da possível chegada a um acordo que concluí a análise do *corpus*. Para analisar o movimento entre *tensão* e *acordo*, considero diferentes fases de instituição da relação polêmica, como veremos abaixo. Desde já é preciso matizar que a análise de como se articulam heterogeneidades (tensões) e convergências (acordo) não é de nenhum modo evidente, tocando de perto em questões que passam pela compreensão de elementos pós-modernos, especialmente aqueles que se referem às profundas modificações ocorridas a partir dos anos 50 nas esferas sociais da comunicação e das artes – que abrange, por exemplo, os modos de difusão e consumo do objeto *música* –, todas afetadas profundamente pelo fator econômico.

Ao final do trabalho, com base na reflexão de que “on peut dans le même ordre d’idées se demander comment se déroule une polémique, et tout d’abord ce qui la déclenche”⁷²⁸ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 24), constatou-se diferentes fases de instituição do posicionamento polêmico adotado por Belchior, e em cada uma delas a interferência de diferentes fatores determinantes. Pelo que se delineou na conclusão da análise da produção musical de Belchior em diálogo com outras produções e principalmente com a de Caetano Veloso, esse percurso envolve cinco etapas diferentes, mais uma etapa paralela que está presente em todas as fases. Vejamos a seguir cada uma delas:

I - A primeira pode ser descrita como a fase de *nascimento da polêmica*, que toma forma simultaneamente ao surgimento do artista Belchior na mídia (1974) e vai até 1976, ano do lançamento de *Alucinação*. No seu primeiro LP, *A palo seco*⁷²⁹, pela gravadora

estabelece uma relação de contradição entre dois termos que dependem um do outro ou são coordenados entre si; ele serve como um suporte eventual para a antítese”.

⁷²⁸ “podemos nos perguntar, seguindo a mesma ordem de ideias, como se desenvolve uma polêmica e, antes de tudo, o que a desencadeia”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

⁷²⁹ É interessante observar que, em seu primeiro LP, Belchior chega a ser comparado pela imprensa com Caetano Veloso e Gilberto Gil e é considerado um continuador do trabalho dos baianos. A reportagem da *Folha de S.Paulo* “Mote e glosa de um vaqueiro”, de 23 de abril de 1974, afirma que Belchior era uma evolução na “linha

Continental, a polêmica é velada, e será desenvolvida com toda a força nos dois anos seguintes. Ele já apresenta em *A palo seco* com “Mote e glosa” o argumento de *dissociação nocional* “novo” e “antigo”, mas o sentido de crítica aos baianos só se fecha em *Alucinação*, explorada principalmente de forma desvelada em “Apenas um rapaz latino-americano” e “Fotografia 3x4”. Portanto, a polêmica se reforça com a mudança de Belchior para a gravadora Polygram/Philips – mantendo o mesmo produtor musical – e a gravação de seu segundo e mais importante disco em 1976, álbum que o tornou conhecido pela maioria da população brasileira interessada em música popular. Um dos fatos que explicam o investimento velado na polêmica por parte de Belchior, quando estreou na Continental, é a própria fase inicial da carreira, na qual conseguiu, após muitas dificuldades, finalmente gravar um álbum autoral por uma casa de discos. Apesar do prestígio por ter ganhado um Festival de MPB, Belchior ainda não possuía segurança/autoridade autoral suficiente para dizer abertamente o que diria dois anos depois.

Se a polêmica *nasce* em 1974, pode-se dizer que seu *batismo* aconteceu em 1976 com a gravação de *Alucinação*, momento em que Belchior se sente plenamente à vontade para polemizar. Nesse disco, chama a atenção que os procedimentos concretistas, explorados ao máximo no álbum anterior, desaparecem, dando lugar a extensas letras (seis das dez canções duram mais de quatro minutos, ultrapassando às vezes os cinco). Um aspecto que poderia explicar esse desaparecimento é exatamente a associação entre o projeto dos irmãos Campos e o projeto dos baianos, que para ser desafiado precisaria se desvincular de seus arqui-enunciadores. O fato de a polêmica ter sido operacionalizada nessas duas cronografias pode ser explicado por um contexto perfeitamente propício à manifestação do contradiscurso de Belchior em relação a Caetano Veloso. O baiano não gravou disco autoral nem no ano de 1974, nem no de 1976. Portanto, o espaço de silêncio autoral de Caetano figurou-se oportuno para o preenchimento discursivo-musical elaborado por Belchior.

Somado ao silêncio/silenciamento autoral de Caetano, o fato envolvendo o disco *Araçá azul* de 1973⁷³⁰ também contribui para a implementação do discurso polêmico de Belchior tendo como alvo Caetano Veloso, que estava enfraquecido na época. Após a volta do exílio, Caetano decide fazer um álbum experimental. Para isso, fechou-se durante uma semana em um estúdio de São Paulo com dois técnicos de som e produziu por meio da improvisação um disco com sons (prato, garfo, buzina de automóveis, canos de descarga,

dos melhores momentos ‘semânticos’ da música ligeira brasileira”. Segundo o texto, “o último salto significativo de nossa semântica em música ligeira”, iniciado por Noel Rosa, teria sido dado por Caetano e Gil.

⁷³⁰ O ano que está na capa é 1972, pois o LP foi concluído em novembro desse ano, mas o selo foi registrado no ano seguinte, o de comercialização do disco.

percussão no próprio corpo) e palavras (grunhidos, vozes superpostas). Como o disco de Caetano era bastante aguardado pelo contexto do retorno de Londres, a gravadora lançou uma tiragem inicial de 30 mil cópias e o público evidentemente comprou. Entendendo ou não a mensagem que estava na parte interna da capa “Um disco para entendidos”, uma grande quantidade de compradores do álbum se dirigiu até as lojas de disco e exigiu a devolução do dinheiro, um caso inédito na história da música do Brasil, até hoje um recorde de devolução de um disco. Caetano, sem entrar muito na discussão, disse apenas que *Araçá azul* não era “pra ser comprado, nem mesmo pra ser vendido, ele foi apenas muito bom de fazer” (VELOSO em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 30 de setembro de 1973).

Em 1974, depois de dois anos sem disco autoral (Caetano lançara *Araçá azul* em 1972), foi lançado o álbum *Temporada de verão ao vivo na Bahia*, com gravações de Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil feitas separadamente – pois nenhum dos *shows* reuniu os três artistas – entre os meses de janeiro e fevereiro no Teatro Vila Velha em Salvador. Já em 1976, um ano depois do duplo lançamento de *Joia* e *Qualquer coisa*, sai o álbum duplo *Doces bárbaros*, gravado ao vivo em *shows* com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Nessa época, seguindo uma ideia de Bethânia, os quatro baianos se reuniram para comemorar dez anos em média de suas carreiras individuais, passados exatamente onze anos em que não se apresentavam em conjunto⁷³¹. Segundo Caetano⁷³², Bethânia teve um sonho com o encontro dos quatro e por isso tomou a decisão de realizar um projeto no qual os artistas saíssem “cantando, gravando e tocando” somente músicas inéditas e especiais para o Projeto como se fossem um conjunto. A irmã de Caetano, que se recusara veementemente a participar de qualquer agrupamento à época do Tropicalismo, ao reunir-se com seus conterrâneos, paga uma dívida que deixara aberta alguns anos antes.

Além dos *shows*, cuja estreia se deu no dia 24 de junho de 1976 no Teatro Anhembi em São Paulo, e do disco duplo ao vivo (registrado durante a primeira semana de *shows* no Canecão), foi gravado ainda um compacto em estúdio, com as canções “Chuck Berry fields forever”, “São João, Xangô Menino”, “Esotérico” e “O seu amor”. Sobre o repertório do álbum duplo, quase todo de autoria de Gil e Caetano, destaca-se a faixa que abre o lado A. “Os mais doces dos bárbaros”, composta por Caetano Veloso, serve de apresentação ao projeto e ao mesmo tempo de resposta irônica à crítica recebida pelo grupo de serem “invasores” da música brasileira. Veremos mais à frente que em 1993 Belchior retoma esse

⁷³¹ Apesar de no lançamento do Projeto Doces Bárbaros ter sido divulgada a marca de dez anos de carreira de cada um, essa não é uma cronografia exata se considerarmos a primeira gravação em disco de cada um deles, visto que Gil fez os primeiros registros para disco em 1961, Maria Bethânia, em 1965, e Gal e Caetano em 1967.

⁷³² Em depoimento ao Especial *Caetano Veloso - 70 anos* de 2013.

discurso de “acusação” dos baianos como invasores. O projeto foi também transformado em filme pelo cineasta Jom Tob Azulay, que mostrou a excursão dos artistas baianos percorrendo diversas cidades do País. No filme, um dos momentos mais marcantes é a exibição da prisão de Gil em Florianópolis por porte de maconha, por ocasião de um dos *shows*⁷³³, fato que contribuiu fortemente para o fim do projeto, que depois disso encerrou com uma curta temporada no Canecão.

Esses dois eventos de 1974 e 1976 mostram que se por um lado Caetano silenciou individualmente, por outro a força desse mesmo projeto individual se fortifica pela reunião com os outros integrantes do núcleo baiano da música brasileira. Com isso, pode-se compreender que em 1976 o discurso de Belchior quer atingir não somente os projetos individuais de cada um dos artistas “bárbaros”, mas ao conjunto de todos eles. É importante que se diga que nessa época Bethânia estava numa fase de ampliação de seu público, antes restrito a uma classe de auditório particular intelectualizada; Gal em 1975 estava vivendo o sucesso radiofônico e televisivo da canção “Modinha para Gabriela” de Dorival Caymmi, interpretada por ela como tema da novela *Gabriela*; em 1973 Gil vivera um dos maiores sucessos de sua carreira, com a canção “Eu só quero um xodó”⁷³⁴ de Dominginhos e Anastácia, além de ter realizado em 1975 um dos discos mais importantes de sua discografia, o *Refazenda*, com turnê pelo Brasil inteiro; e em 1975 Caetano vinha do lançamento discográfico simultâneo de *Joia* e *Qualquer coisa*. Portanto, vê-se que a reunião dos baianos aconteceu num momento em que suas carreiras estavam individualmente estabelecidas e fortificadas; logo, prontas para serem combatidas pelo novo artista cearense que chegava com força ao mercado nacional de música. Depois de 1976, os quatro baianos continuam a fazer espetáculos individualmente, voltando a se apresentar juntos em duas ocasiões: depois de *Tropicália 2* – quando o grupo estava bastante fortificado – em 1994, ao serem homenageados pela Escola de Samba carioca Estação Primeira de Mangueira; e em 2002, em espetáculos na Praia de Copacabana e no Parque do Ibirapuera.

Mesmo antes de 1974, a não presença dos baianos no mercado fonográfico já fora explorada por outros artistas e gravadoras, como aconteceu no afastamento temporário de Caetano Veloso e Gilberto Gil provocado pelo exílio. É o caso por exemplo da dupla cearense Dom e Ravel, que alcançou projeção nacional em 1970 com o sucesso da composição “Eu te amo meu Brasil”.

⁷³³ O episódio foi narrado também por Caetano no texto “Doces Bárbaros, apenas nós”, publicado na *Boca do inferno* nº 2, *op. cit.*

⁷³⁴ Gravada no LP *Cidade do Salvador*.

Naquele ano [1968] os irmãos Dom e Ravel estavam com 24 e 22 anos de idade, respectivamente. Eram ainda dois obscuros artistas de música jovem, mas suas composições, na maioria românticas, começavam a ser gravadas por cantores da jovem guarda, como Jerry Adriani, Wanderley Cardoso e Wanderléa. O primeiro disco da dupla, um compacto simples, foi gravado na RCA em 1969 e uma das faixas, “Desvio mental”, trazia uma letra *nonsense*, repleta de aliterações (...), num arranjo revestido de guitarras e vozes distorcidas ao estilo dOs Mutantes. O projeto da gravadora era lançar Dom e Ravel como os novos astros da tropicália – aproveitando o vazio deixado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. (ARAÚJO, 2002, p. 44)

No entanto, os dois compactos lançados por Dom e Ravel em 1968 e 1969 com o projeto tropicalista fracassaram e a ideia foi esquecida.

Um outro ídolo que estava silenciado em nível autoral no fim da primeira metade dos anos 70 era Chico Buarque. Sem gravar disco desde 1971, ano em que foi lançado o antológico *Construção*, 1974 foi um ano de silêncio, bem como de pausa para o compositor Chico Buarque, que chegou a declarar à Ana Bahiana, na entrevista intitulada “O ex-compositor Chico Buarque de Hollanda” (1980, p. 33-40), que 1974 “foi um ano perdido” (In: BAHIANA, *op. cit.*, p. 40). É preciso lembrar que o álbum desse ano, *Sinal fechado*, era composto quase que exclusivamente de canções de outros autores interpretadas por Chico Buarque. A única exceção é a composição “Acorda amor”⁷³⁵, lançada com a autoria de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, nomes criados pelo compositor para burlar a censura. A jornalista destaca que Chico vê esse período de silêncio como época de espera, à semelhança de outras que já passaram. O compositor declara: “Acho mais que é um período, como já houve antes, só que está mais longo e pesado. É um troço muito difícil porque eu trabalho com uma matéria muito frágil que é a intuição. Eu suponho, só, que daqui a seis meses isso vai passar. É uma crise (...) Só que eu espero que daqui a um ano eu possa fazer música de novo, no momento me considero um ex-compositor” (*op. cit.*, p. 33, 34, 39 e 37). O retorno autoral de Chico só se daria em 1976, com o álbum *Caros amigos*, no qual assina todas as dez canções, sendo cinco delas em parceria⁷³⁶: “Mulheres de Atenas”, com Augusto Boal; “Você vai me seguir”, com Ruy Guerra; “A noiva da cidade”, “Passaredo” e “Meu caro amigo”, com Francis Hime. É preciso chamar a atenção que o silêncio no campo da canção pode ser explicado pelo investimento no campo da literatura, pois é 1974 que Chico Buarque publica seu primeiro livro: *Fazenda modelo – novela pecuária*.

⁷³⁵ As outras composições são: “Festa imodesta” (Caetano Veloso); “Copo vazio” (Gilberto Gil); “Filosofia” (Noel Rosa); “O filho que eu quero ter” (Toquinho e Vinicius de Moraes); “Cuidado com a outra” (Nelson Cavaquinho e Augusto Tomaz Júnior); “Lágrima” (Sebastião Nunes, José Garcia e José Gomes Filho); “Lígia” (Tom Jobim); “Sem compromisso” (Nelson Trigueiro e Geraldo Pereira); “Você não sabe amar” (Carlos Guinle, Dorival Caymmi e Hugo Lima); “Me deixe mudo” (Walter Franco); “Sinal fechado” (Paulinho da Viola).

⁷³⁶ Conferir o relato das parcerias de Chico no DVD *Chico Buarque - Meu caro amigo* (2005).

Erasmão Carlos também fala, em entrevista à Ana Bahiana, publicada no *O Globo* de 18 de janeiro de 1977, sobre seu momento de silêncio, que coincide com o fim da Jovem Guarda e começo do Tropicalismo. Ao ser perguntado sobre o motivo de não fazer *shows* no Rio de Janeiro há bastante tempo, Erasmo revela:

Bom, primeiro teve o processo de corrupção de menores, no qual fui envolvido, Isso foi em 67, 68. O Eduardo Araújo e eu, como éramos cantores, ficamos proibidos de nos apresentarmos por dois anos. Coincidiu que foi nessa época que acabou a Jovem Guarda, começou o Tropicalismo. Foi uma loucura pra mim. Eu perdi o rumo. De repente, não entendi mais nada. Eu nunca tinha parado pra pensar o que eu ia fazer depois da Jovem Guarda, pra mim ela era o auge, o máximo onde eu podia chegar, não podia nem imaginar que ia acabar algum dia. O Tropicalismo, então, acabou de me desmontar. Eu achava que o Roberto, o pessoal, nós éramos as pessoas mais loucas do mundo, cabeludos e tal. E, de repente, tinha gente mais cabeluda que a gente, mais doida que a gente, e com uma consciência muito maior, uma coisa que a gente não tinha. Aí eu não entendi mais nada. Resolvi parar tudo, dei de beber pra burro. Não me entendia. Eu quis mesmo largar tudo de vez... (In: BAHIANA, 1980, p. 77)

Na fala de Erasmo, fica clara uma disputa por parte dele entre os Movimentos Jovem Guarda e Tropicalismo. Ao fazer uma reflexão da Jovem Guarda em perspectiva, dez anos depois do fim do movimento, Erasmo aborda também as diferenças identitárias entre a Jovem Guarda e os outros dois grandes movimentos da música brasileira: a Bossa Nova e o Tropicalismo, segundo se lê abaixo:

Aquilo foi uma loucura, sabe? Foi maravilhoso. As pessoas aqui no Rio não imaginam como foi, mas foi uma loucura mesmo em São Paulo. Era coisa de Beatles. Coisa da gente sair do teatro e ter carro seguindo a gente... Bom, tinha uns dez carros atrás do Roberto, e uns quatro ou cinco atrás de mim... Mas era uma loucura mesmo. A gente foi pra aquilo muito sem saber, assim... A gente não tinha pretensões. Hoje eu vejo... era muito simples, não é? Muito ingênuo, mas a gente falava das nossas coisas, mesmo. A gente não era universitário, não. Não sabia falar das outras coisas. Eram os nossos problemas, garotas, carros... Eu só tinha o ginásio, vinha da Zona Norte, a Wanderléa parece que não tinha nem o ginásio. Que é que a gente podia dizer? E o grosso da nossa plateia era assim também, era feito a gente, se identificava conosco. A gente veio do povo, mesmo. Olha, não me lembro de outro movimento que tenha vindo do povo e subido tão alto... bom, não muito alto, mas alto, enfim. O Tropicalismo também foi de baixo pra cima, mas a bossa-nova... era coisa da Zona Sul, de universitário, era toda de cima pra baixo. (*op. cit.*, p. 79)

Entende-se assim que o recesso dos artistas Caetano Veloso e Chico Buarque, mas também o arrefecimento da Jovem Guarda foi a ocasião ideal para a ocupação de Belchior no campo discursivo da canção, o que equivale a dizer que Belchior se institui como cancionista

num momento de interrupção temporária tanto de Caetano, como de Chico, bem como de uma pausa nos principais movimentos musicais brasileiros, depois da Bossa Nova, da Jovem Guarda e do Tropicalismo. Nesse cenário, o mercado da música, passado o auge desses movimentos, ansiava por novos nomes e por novas movimentações.

II - A segunda etapa pode ser entendida como a de *amenização* ou *enfraquecimento da polêmica*, que corresponde ao momento no qual Belchior é “abraçado” pelas grandes gravadoras, passando a lançar um disco por ano (de 1976 a 1980), e se estende até 1982. O compositor registra em 1976 o primeiro disco pela Polygram/Philips e a partir de 1977 começa a gravar na Warner. Nessa fase, saindo de um momento de *transgressão* e chegando a outro de *normalização*, pode-se dizer que Belchior abrandou seu discurso polêmico, passando por um processo de adaptação à indústria fonográfica e consequentemente de comodidade diante da posição até então ocupada, a de um dos maiores vendedores de discos da música brasileira⁷³⁷. Como vimos no capítulo de *considerações sobre o discurso verbomusical*, Belchior no início da carreira integra-se ao grupo de artistas conhecido como “Pessoal do Ceará” e alguns anos depois passa a ocupar a posição de artista da MPB. Ao longo das análises pude comprovar que, a partir dessa migração posicional, as críticas aos cancionistas integrantes da MPB, feitas em demasia no momento em o artista compunha o primeiro agrupamento, diminuíram consideravelmente.

O sentimento de cordialidade⁷³⁸ por parte de Belchior (ou de silenciamento dos antagonismos) com relação a Caetano Veloso e a outros compositores com quem polemizou ao longo da carreira se demonstrara em algumas ocasiões, mas especialmente nessa época. É assim que em “Bel-prazer”⁷³⁹, do disco *Todos os sentidos*, Belchior cita harmoniosamente a canção de Caetano “Irene”⁷⁴⁰, junto ao poema de Manuel Bandeira “Irene no céu”⁷⁴¹. O texto de Bandeira é novamente referido em outra canção de *Todos os sentidos*, a composição “Sensual”⁷⁴². Quando foi perguntado em 1982 por Jaguar sobre quem seria o melhor letrista

⁷³⁷ Como mostra a pesquisa “Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999” de Vicente (2007) e o trabalho de Morelli (*op. cit.*).

⁷³⁸ A palavra “cordialidade” em português, segundo registra o dicionário, tanto está ligada à “manifestação explícita de afeto e simpatia”, como à qualidade daquele “que demonstra sinceridade e franqueza” (HOUAISS). Porém, como nos chamou a atenção Sérgio Buarque de Holanda (2011 [1936], p. 139-151), é preciso lembrar que a noção do brasileiro como “homem cordial” relaciona-se com “o contrário da polidez” e com um “horror às distâncias”. Para o historiador, são esses traços que fariam com que os brasileiros sintam dificuldades com “uma reverência prolongada ante um superior”.

⁷³⁹ (...) Teu corpo é meu coro, oh! Irene, e eu quero é ir, Irene Preta, ao bom humor. (...)

⁷⁴⁰ *Eu quero ir minha gente / Eu não sou daqui (...) / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene rir / Quero ver Irene dar sua risada (...)*

⁷⁴¹ *Irene preta / Irene boa / Irene sempre de bom humor (...)*

In: *Libertinagem* (1930).

⁷⁴² (...) Quando eu cantar / quero lhe deixar / molhada em bom humor. (...)

da MPB, Belchior é enfático ao afirmar: “Caetano Veloso, o autor da modernidade musical do Brasil. Junto com Chico Buarque, Gilberto Gil e Jorge Ben” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 10). Por não citar inicialmente o nome do “poetinha” e interpelado a falar sobre Vinicius, Belchior, focalizando a paratopia do poeta e compositor como aspecto positivo de seu percurso na arte, complementa: “É a figura mais fantástica da MPB: abandonou a diplomacia e a poesia institucional para ser o grande trovador do cancionero popular. Está ao lado de Newton Mendonça, Tom Jobim e Toquinho” (*op. cit.*). O aparecimento do nome de Toquinho na lista de Belchior também é motivado aqui pelo fato de o compositor cearense valorizar um parceiro seu. Os dois compuseram juntos uma série de canções, dentre elas “Alegoria das aves”, “Copla do cavalo Morsamor”, “Os doze pares de França”, “Signo estrelado” e “Salmo 78”, todas gravadas por Toquinho no LP de 1978 *Toquinho cantando pequeno perfil de um cidadão comum*; além de “Pequeno perfil de um cidadão comum” e “Meu cordial brasileiro”, gravadas também por Belchior no LP de 1979 *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*.

O nome de Toquinho em relação a Belchior e a Caetano tem significativa importância, considerando a grande quantidade de parcerias com o compositor cearense, bem como a forte relação entre o baiano e Toquinho, principalmente à época do Tropicalismo. Em 1965, durante meses, os dois artistas foram companheiros de muitas “noitadas” na capital paulista (VELOSO, 1997, p. 138-141). A amizade pessoal entre Toquinho e Caetano⁷⁴³ era compartilhada também por Chico Buarque, antes da oposição criada em torno de Caetano e Chico, relatada na tese. Dito isso, no ano de 1978 e 1979 Toquinho poderia muito bem se constituir um adjuvante de Belchior na constituição de sua identidade discursiva.

Não por acaso, nessa época o sentimento de admiração por parte de Belchior é destinado justamente àqueles que são mais criticados em outras fases de sua obra. Nesse contexto, valorizar os trabalhos desses cancionistas indica que, assim como eles, Belchior também ocupa nesse momento o mesmo lugar de discurso dominante, antes atacado. Portanto, na nova posição alcançada, seria incoerente com o posicionamento atual do cearense continuar em embate com os novos colegas do campo.

⁷⁴³ Ao falar do homem Chico Buarque em comparação com o homem Toquinho, Caetano relata em seu *Verdade tropical* (*op. cit.*): “Nessa época, sua beleza era extraordinária, mas, entre angelical e demoníaca, quase divina em todo caso, não me parecia sexualmente atraente, ao contrário da de Toquinho, cujos braços e pernas de matéria compacta e pele morena homogênea faziam surgir de vez em quando em minha mente uma alegre e vaga promessa homoerótica, o que me levou a brincar de chamá-lo, sem que isso causasse constrangimento, ‘meu noivo’” (p. 140). Sobre o gesto de audição a um disco de Dylan com o cancionista Toquinho, Veloso detalha: “Lembro mesmo de ouvir um lado inteiro de um LP seu [de Bob Dylan] com Toquinho, em sua casa, na época em que saíamos, ele, Chico e eu, por São Paulo, antes de eu me mudar para lá. Toquinho queria minha opinião, pois lhe parecia demasiadamente enfadonho um disco – segundo lembro de ouvi-lo frisar – com todas as músicas cantadas e tocadas no mesmo tom” (p. 271).

Por isso, em 1983, um ano depois da entrevista a *O Pasquim*, em conversa na Rádio Universitária FM de Fortaleza, quando perguntado sobre a leitura da crítica musical sobre o disco *Alucinação*, que viu aí uma crítica ao Tropicalismo e uma disputa entre baianos e cearenses, Belchior nega enfaticamente (idêntico ao que declarou em 2005 na mesma rádio às jornalistas Marta Aurélia e Marília Rabêlo, como se comentou acima.). Vejamos:

Não! Essa crítica é uma crítica muito superficial. E o meu trabalho, o disco *Alucinação*, não pretende ser em nenhum momento uma crítica à Tropicália. É muito mais uma autocrítica de geração e uma autocrítica feita com muito sucesso. Daí, por exemplo, os descaminhos todos da crítica desse disco e daí também a dificuldade de tratá-lo como um objeto muito especial, pois ele invadiu as nossas casas, invadiu a televisão, o rádio, o jornal. Mas em nenhum momento ele pretende ser a crítica da alienação da Tropicália, claro. Antes de tudo eu não acredito nessa frase “a alienação da Tropicália”. Eu acho que a Tropicália foi um movimento importantíssimo dentro da música popular brasileira no sentido da modernização do modo de fazer música, do modo de pensar música, do modo de participação dos compositores no movimento novo da música popular. (BELCHIOR em entrevista a GUILHERME, *op. cit.*, com destaque de minha responsabilidade)

Na mesma ocasião, Belchior afirma que o fundamental desse disco “não é realmente isso, não é esse leve toque” que dá sobre os músicos baianos. E ao falar sobre o verso *Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que o antigo compositor baiano me dizia: / – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”*, segue um raciocínio retórico que desautoriza a ideia de que a letra critique o artista Caetano Veloso. Com relação à palavra “antigo”, formula:

Por exemplo: “Eu sou um antigo compositor cearense”. (...). Naturalmente que o antigo tem o sentido de “antigo testamento”, de venerabilidade, de “vinho antigo” e como quem diz “o meu irmão mais velho”, num trato de respeito, num trato de reconhecimento, de coisa fraterna. (*op. cit.*, com destaques de minha responsabilidade)

Legitimando esse raciocínio, em 1977, ao falar sobre o seu terceiro trabalho musical, Belchior já se assumia como o “antigo compositor cearense”⁷⁴⁴. Mas na mesma entrevista de 1983, Belchior, mobilizando o *pathos* do auditório universal, reconhece outros sentidos possíveis da palavra “antigo”. O compositor então afirma: “Eu acho que a palavra ‘antigo’ tem todas as conotações que o ouvinte quiser, nesse sentido de que ela é ali uma palavra aberta no sentido poético. Ela tem todas as intenções que puderem ser descobertas” (*op. cit.*).

⁷⁴⁴ Entrevista de Belchior a Tárik de Souza na Revista *Veja* de 20 de abril de 1977.

Seja qual for a significação dada pelo orador e pelo auditório particular e universal, o termo “antigo”, pela natureza da classe gramatical adjetivo – portador de valoração, capaz de exprimir juízos e de manifestar o envolvimento e reações do produtor do discurso – cumpre papel de destaque na argumentatividade do texto cancional, pois possui forte eficácia persuasiva (MOSCA, 1991, p. 279 e 313). Mosca avalia que o adjetivo é “um elemento privilegiado de penetração do ideológico no discurso” e, por estar na categoria dos *índices de avaliação*, assinala o grau de adesão do sujeito da enunciação aos conteúdos enunciados (*op. cit.*, p. 117-119).

Na canção, ele aponta especialmente para o investimento posicional e a avaliação axiológica de seu compositor (que pela confusão entre o “eu biográfico” e o “eu ficcional” se confunde inequivocadamente com o enunciador e o locutor) acerca de Caetano Veloso, numa situação de enunciação que o relaciona diretamente com o alvo da mensagem (Veloso) e com o espectador (o auditório particular do baiano e de Belchior).

Recorrendo ao dicionário *Houaiss*, o verbete “antigo” traz as seguintes acepções:

1. que existe há muito tempo;
2. que existiu outrora;
3. que se conserva desde muito tempo;
4. que precedeu o atual detentor de um cargo, de uma posição.

Vê-se que essas significações no contexto neutro do dicionário, ou seja, sem a inscrição efetiva em uma situação enunciativa concreta (enunciador e coenunciador, topografia e cronografia), não apresentam um valor axiológico nem negativo nem positivo. Daí fica a pergunta: por que a audiência e a coaudiência (ouvintes, outros cancionistas e crítica jornalística e musical) de Belchior apreendeu justamente o sentido negativo de “antigo”? Como resposta, pode-se dizer que a leitura “negativa” do termo “antigo” por parte do auditório converge com a apreciação de outras canções que confrontam o posicionamento do baiano, como fica explícito no verso Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem / Do Norte e vai viver na rua, de “Fotografia 3x4”; bem como é autorizada por toda a cenografia do álbum, que opõe as noções “antigo” e “novo” com valores disfórico e eufórico, respectivamente, o que fica patente no trecho de “Velha roupa colorida”: Você não sente, nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo, / Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer / E o que há algum tempo, era jovem e novo – hoje é antigo / E precisamos, todos, rejuvenescer; e ainda em “Como nossos pais”: É você que ama o passado e que não vê / Que o novo, o novo, sempre vem. A leitura negativa é motivada também por seu contexto de difusão, que inclui declarações de Belchior à imprensa nas quais

o artista bate de frente com os baianos. Soma-se a isso o fato de que o adjetivo “novo” tem em geral uma apreciação positiva; e se o adjetivo “antigo” está inversamente associado a ele, sua compreensão por parte do auditório, até daqueles que não estiverem dentro do contexto global do disco, será evidentemente, em termos lógicos, negativa.

Vê-se em tudo isso que quando Belchior tenta amenizar a crítica aos baianos por meio do argumento (refutativo ao sentido captado pelo auditório) de que o adjetivo “antigo” possui também sentidos positivos, ele contradiz o sentido da enunciação geral de *Alucinação* e seu posicionamento individual diante da imprensa com relação à produção musical brasileira e a seus nomes mais expressivos. Com efeito, é fato que na constituição de sua identidade desde o início da carreira, atitude que vai reverberar nos anos seguintes, Belchior investe fortemente em muitos *lugares-comuns*⁷⁴⁵, entendidos na esteira de Aristóteles como aqueles presentes em quaisquer ciências, sem necessariamente depender de nenhuma delas. São os casos por exemplo dos pares “novo/antigo”, “realidade/sonho”, “presente/passado”. Esses lugares empregados por Belchior podem ainda ser classificados como “lugares do existente”, ou seja, aqueles que “afirmam a superioridade do que existe, do que é atual, do que é real, sobre o possível, o eventual ou o impossível” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, p. 106). Nesse sentido, ao mesmo tempo em que se associa aos primeiros elementos de cada um dos pares, traduz o discurso de Veloso como representante de cada um dos segundos elementos. Voltarei ainda a essas oposições nos parágrafos a seguir.

Se em 1974 e 1976, no momento de gênese da polêmica, o que prevalecia no discurso de Belchior era “o canto torto”⁷⁴⁶, entendido como uma produção musical em *desacordo* com outras, em 1979, por exemplo, “o canto torto” dá lugar a “o canto exato e novo”⁷⁴⁷, onde tomo como sentido de “exato” aquilo que está de *acordo* com algo. O “algo” nesse caso pode ser tanto a produção de outros cancionistas – pois conforme vimos trata-se de uma fase na qual a polêmica está acalmada –, como a produção de Belchior. Essa mudança identitária com relação a seu discurso e consequentemente com relação ao discurso dos outros compositores

⁷⁴⁵ Adoto aqui a definição dos autores do *Tratado*: “Quando se trata de fundamentar valores ou hierarquias, ou de reforçar a intensidade da adesão que eles suscitam, pode-se relacioná-los com outros valores ou com outras hierarquias, para consolidá-los, mas pode-se também recorrer a premissas de ordem muito geral, que qualificaremos com o nome de *lugares* (...)” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, *op. cit.*, 94).

⁷⁴⁶ “A palo seco”, gravada em 1974 e 1976, traz uma variação na qual há uma mudança nas datas referidas na letra, como exponho abaixo.

Versão I (1974): (...) sei que assim falando pensas / que esse desespero é moda em 73 / e eu quero é que esse canto torto / feito faça corte / a carne de vocês / e eu quero é que esse canto torto / feito faça / corte a carne de vocês

Versão II (1976): (...) Sei que, assim falando, pensas / Que esse desespero é moda em 76 // ... E eu quero é que esse canto torto / Feito faça, corte a carne de vocês

⁷⁴⁷ “Voz da América” (Belchior)

(...) Tentar o canto exato e novo / (que a vida que nos deram nos ensina) (...)

indica que Belchior passa de um momento de *sinuosidades* (ruídos) discursivas para outro de *um esforço pela precisão*, o qual está associado à busca de novas formas de enunciar, o que será comentado mais à frente.

III - A terceira fase pode ser classificada como um momento de transição, equivalente ao início do retorno da polêmica, que começa em 1982 (coincide com *Paraíso*⁷⁴⁸, o último álbum de Belchior pela gravadora Warner, na qual lançou cinco discos, mas o último (*Objeto direto*) “já” havia dois anos, mesmo período até o próximo LP, o *Cenas...*) e vai até 1984, data do primeiro disco de Belchior na gravadora Paraíso/Odeon, cujo título *Cenas do próximo capítulo* projeta/anuncia um futuro desconhecido pelo próprio artista. É nessa fase, por exemplo, que Belchior lança sua parceira com aquele que é uma espécie de guru e parceiro de Caetano Veloso, o compositor Jorge Mautner. A canção/abertura do LP *Paraíso* “E que tudo mais vá para o céu” polemiza, como foi comentado na análise, com a música de Roberto e Erasmo Carlos “Quero que vá tudo pro inferno”. No LP *Cenas do próximo capítulo*, junto à canção mais bobblylaniana de sua obra, o *folk-rock* elétrico “Onde jaz meu coração”, aparecem duas canções cuja cenografia aborda o caos urbano vivido pelos brasileiros. “Rock-romance de um robô goliardo” e “Canção de gesta de um trovador eletrônico” são cheias de referências a outras canções, como “Parque industrial”, gravada no antológico *Tropicália ou panis et circencis*, e a canção “Ouro de tolo” de Raul Seixas, a mesma que abre o disco com a interpretação de Belchior.

O uso do “já” entre aspas, no parêntese anterior acima, quando me referi à distância temporal entre as gravações dos discos *Objeto direto* (1980), *Paraíso* (1982) e *Cenas do próximo capítulo* (1984), aponta para o fato de que nessa época era prática no campo musical brasileiro e mais particularmente no espaço discursivo associado aos artistas analisados na tese, a gravação de um álbum a cada ano (um gesto retórico indicativo da rotina desse gênero/suporte). Caetano Veloso, por exemplo, entre 1967 e 1993 (considerando o ano do CD *Baihuno* de Belchior), grava regularmente praticamente um disco por ano, com pouquíssimas interrupções. Uma delas (no ano de 1970) deu-se na fase do exílio, em que Caetano estava em Londres junto com Gilberto Gil e outros compositores, dentre eles Jorge Mautner e Péricles Cavalcanti.

Em “Rock-romance de um robô goliardo” do CD *Cenas...*, no trecho “Eu não sou cachorro, não! Para viver assim tão humilhado”, além da citação a verso e título da prosaica composição de Waldick Soriano “Eu não sou cachorro não”, a voz do enunciador se

⁷⁴⁸ O disco *Paraíso* teve difusão depois da entrevista de Belchior dada a *O Pasquim*, comentada anteriormente, em que o artista declarara que Caetano Veloso seria o melhor letrista da MPB.

confunde com a voz do compositor, que não gravava há dois anos desde *Paraíso* e é novato na nova gravadora. E como se verá na fase seguinte, a reclamação feita no *Cenas...* teria surtido efeito alguns anos mais tarde, visto que Belchior volta à Polygram/Philips, onde grava dois discos seguidos e onde *continuará a reclamar*.

IV - O futuro de Belchior – no que diz respeito a discos autorais – mencionado anteriormente só é retomado três anos depois de seu ingresso na gravadora Paraíso/Odeon, quando ele grava em 1987 o álbum *Melodrama*, retornando para a gravadora Polygram/Philips, o que marca a fase seguinte do posicionamento polêmico de Belchior. **Essa quarta fase pode ser entendida como de *continuação da reinstalação da polêmica***, e dura até 1988, quando Belchior grava o segundo e último disco por essa gravadora (*Elogio da loucura*).

Nessa etapa de movimento polêmico, a canção “Em resposta à carta de fã” do LP *Melodrama* de 1987 retoma a discussão trazida pela canção “Coração selvagem” do disco homônimo de 1977. Como vimos na análise, as duas apontam para o investimento no código de linguagem que diz respeito à utilização do idioma inglês. Na canção “Em resposta à carta de fã”, Belchior realiza exatamente a atitude que criticara em Caetano Veloso, via “Coração selvagem”: a escolha do vocativo “baby” para se referir a uma mulher com quem o enunciador mantinha um relacionamento afetivo. Na letra, o orador cantor declara-se incapaz de fazer uma “canção tropical”, de acordo com o que teria sido solicitado por sua interlocutora/fã. Vejamos:

“Em resposta à carta de fã” (Belchior)

(...) Sabe? Quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu. / Mas quem sou eu, mentalidade mediana, para imitar Jorge Ben? (...)

O dêitico “você” da letra da canção pode ser analisado em dois níveis, em um nível textual propriamente dito e em um nível discursivo. Na primeira instância, o “você” está associado diretamente à fã do cancionista, que lhe teria pedido para compor uma “canção tropical” e à qual o orador responde, como já declara o título da música. Por outro lado, em uma segunda instância – e a que mais me interessa na tese – o “você” se referiria especificamente ao compositor Caetano Veloso. Para chegar a esse sentido, é preciso recuperar uma declaração dada por Caetano em 1979, durante entrevista concedida em Fortaleza no contexto de uma turnê de *shows*. Na ocasião em que o artista falava de sua briga com Fagner, comentada anteriormente, ele traz para sua fala o nome de outro artista do Estado

que o recepcionava, Belchior, declarando o seguinte: “[Belchior] ainda tem originalidade, tem alguma coisa interessante (...). Belchior não é gênio, mas tem um trabalho próprio. Não é como Jorge Ben. Jorge Ben, pra mim é o maior” (VELOSO em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 15 de maio de 1979).

Caetano aqui, ao mesmo tempo em que desvaloriza o trabalho de Belchior (argumento *ad hominem* e argumento *ad personam* – o homem Belchior “não é gênio” em sua obra, segundo Veloso), o compara quase que de forma inversamente proporcional ao seu grande ídolo, o compositor Jorge Ben Jor. Dois anos antes, Caetano tinha feito a mesma comparação entre Fagner e Jorge Ben Jor, em correspondência endereçada à Revista *Veja* e publicada em 13 de julho de 1977 na seção “Cartas do Leitor”, em que afirmara: “Sr. diretor: Jorge Ben é o maior poeta brasileiro. Fagner é abominável, sem talento e mau-caráter”. Essa comparação entre Jorge Ben Jor e os dois artistas cearenses em um primeiro momento parece descabida – visto que Jorge Ben Jor, Belchior e Fagner possuem posicionamentos artísticos individuais tão singulares que não permitiriam aparentemente um cotejo desse tipo –, cujos propósitos não ficam claros nos depoimentos do artista baiano.

Portanto, se num nível textual (e explícito), a canção de Belchior é intitulada “Em resposta à carta de fã”, no nível discursivo a réplica de Belchior poderia ser nomeada “Em resposta à declaração de Caetano”, o que significa dizer que a canção de 1987 é de fato uma refutação velada e irônica à manifestação de Caetano Veloso de quase dez anos antes. Aproveitando um argumento de Veloso, o de comparar Belchior com Jorge Ben Jor, o cearense emprega o argumento do próprio antagonista Caetano contra o baiano, repetindo o mesmo recurso argumentativo aplicado em “Apenas um rapaz latino-americano”, como já foi comentado na análise.

Vê-se no trecho acima de “Em resposta à carta de fã” que o artista dialoga ao mesmo tempo com Caetano Veloso e seu adjuvante Jorge Ben Jor, diálogo também identificado por meio da referência à ideia da canção de Ben, “País tropical”, assim como à repetição da expressão “mentalidade mediana”, presente na letra da canção, como se vê abaixo.

“País tropical” (Jorge Ben Jor)

Moro... / Num país *tropical*, / Abençoado por Deus / E bonito por natureza (Mas que beleza!) (...) “Sambaby”, “Sambaby” / Sou um menino de *mentalidade mediana* (Pois é) (...) ⁷⁴⁹

⁷⁴⁹ Destaques meus.

Em outra canção de Belchior presente no álbum *Melodrama*, “Os derradeiros moicanos”⁷⁵⁰, ao ironizar a condição do Brasil, comparando-o com a França, há uma referência ao título e trecho da música “País tropical”, indicada no encarte por meio de travessões, marca gráfica que delimita e mostra ao auditório as vozes do orador cancionista Belchior e a do autor da canção aludida, Jorge Ben Jor. Analisarei mais à frente esse e outros momentos nos quais aparece o termo “tropical” ao longo da obra do compositor cearense.

Voltemos à análise da canção “Em resposta à carta de fã”. O compositor Belchior, ao afirmar não conseguir fazer a “canção tropical” (ou tropicalista?), justifica que possui uma “mentalidade mediana” incapaz de imitar o estilo de Jorge Ben Jor. Nas palavras da *letra*, ouve-se mais uma vez uma referência velada a Veloso – neste caso o “país tropical” seria o equivalente ao “país do Tropicalismo” –, o qual, como foi observado acima, compôs canções assumindo que essas teriam o estilo de Jorge Ben Jor. Apesar de Belchior, numa enunciação metadiscursiva, afirmar não ter feito a canção tropical, por outro lado compõe outra canção, a *sua*, sem imitar o estilo de ninguém – o que se constitui um argumento favorável à sua originalidade.

Vejamos agora mais dois casos em que o sujeito-agente Belchior traduz o discurso do sujeito-paciente Veloso. Na canção “Elegia obscena”⁷⁵¹ do *Elogio da loucura*, Belchior faz a *sua* versão para o poema “Elegia: indo para o leito”⁷⁵² do poeta, prosador e clérigo John Donne (1572-1631), que teve um trecho musicado por outro parceiro de Caetano, Péricles Cavalcanti, gerando a canção “Elegia”, e recebeu a interpretação do baiano no álbum *Cinema transcendental* de 1979. A canção “Em resposta à carta de fã”, do disco anterior, *Melodrama*, também trazia referência explícita ao texto de Donne, donde se pode afirmar que esse poema faz parte do repertório de leitura do cancionista Belchior. Comparando os dois gestos retóricos, enquanto Caetano interpreta uma canção musicada por outro cancionista e cuja letra foi traduzida por um terceiro (Augusto de Campos no poema “Elegia”), Belchior faz ele mesmo a leitura do poema original em inglês⁷⁵³ e a partir daí dá a sua versão autoral para o poema. Certamente, o peso dos dois gestos retóricos está em tensão, considerando todo o histórico polêmico de Belchior em direção a Caetano Veloso.

Somando-se à canção “Elegia obscena”, outra que mostra no álbum *Elogio da loucura* a retomada do diálogo polêmico com Caetano Veloso é “Recitanda”, que segundo analisei

⁷⁵⁰ (...) E nesses Brasis – um Paris tropical! – (...)

⁷⁵¹ Ver letra completa no CD-ROM.

⁷⁵² (...) Como encadernação vistosa, feita / Para iletrados, a mulher se enfeita; / Mas ela é um livro místico e somente / A alguns (a que tal graça se consente) / É dado lê-la (...)

⁷⁵³ O acesso à obra do poeta John Donne pode ter sido também mediado pelo tradutor Augusto de Campos, um dos escritores mais lidos por Belchior, segundo ele próprio declara.

acima resgata os versos da canção “Coração selvagem” que já haviam polemizado com a “Baby” de Veloso, bem como polemiza com “É proibido proibir” do mesmo autor, além de recuperar o embate discursivo com Roberto e Erasmo Carlos (dois adjuvantes de Caetano) por meio da contraposição à “O show já terminou”.

O fato de Belchior não ter lançado álbuns autorais nos anos de 1985 e 1986, vindo de uma recorrência na divulgação de seu trabalho de carreira pode ser lido como um dos incentivadores na reinstalação do discurso polêmico a partir de *Melodrama*. Entretanto, é preciso modalizar que a pausa nos discos de carreira é explicada também pelo investimento em outros trabalhos. Só no ano de 1986, além dos espetáculos que realizou, Belchior gravou discos ao vivo, como o LP pela Continental *Um show (10 anos de sucesso)*, e participou de álbuns coletivos, como os LPs *Pessoal do Ceará (Aquele flash)* pela Paraíso/MusiColor/Continental e *Mensagem (Poemas de Fernando Pessoa)* pela Gradiente/Eldorado.

Causa interesse o fato de que Belchior tenha *continuado a reinstalar a polêmica* na mesma gravadora em que se deu, em 1976, uma espécie de batizado da polêmica com Caetano Veloso. Como foi comentado em Carlos (2007a, p. 79), o segundo LP de Belchior, o álbum *Alucinação*, com canções como “Apenas um rapaz latino-americano”, “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”, superou todas as expectativas de venda em São Paulo, segundo dados do Instituto de Pesquisas da Rádio Nacional, Nopem⁷⁵⁴, que divulgou a marca de 130 mil cópias vendidas no ano de 1976, sendo 30 mil delas no período de um mês. (Outra pesquisa da Pop Difusora, considerando seis semanas consecutivas, divulgou que a composição “Apenas um rapaz latino-americano” ocupou a primeira posição, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e a música “Como nossos pais” ficou em quarto lugar entre as mais tocadas nas duas cidades.). Sem dúvida, o fato de Belchior ter feito enorme sucesso em 1976 na Polygram/Philips, com a vendagem de discos, contribuiu para que o cancionista adquirisse certo prestígio durável dentro da gravadora. E assim, em 1987, se sentisse livre, “em casa”, para *poder dizer* o mesmo que já havia dito onze anos antes.

A repercussão nessa época do disco *Melodrama*, mal recebido pela crítica e quase não tocado pelas emissoras de rádio, também é um fator forte que colabora para o retorno da polêmica. Em 28 de novembro de 1987 – ano de lançamento do álbum *Melodrama* – o Jornal *O Povo* de Fortaleza publica matéria cujo título já anuncia o momento vivido pelo artista. Intitulada “Melodrama - Belchior, cantor que vence sozinho”, a reportagem destaca o novo

⁷⁵⁴ O Nopem (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) foi um instituto de pesquisas que entre 1965 e 1969 listou os cinquenta álbuns (compactos simples e duplos, LPs e CDs) mais vendidos anualmente, considerando os pontos de vendas das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

disco e o repertório do *show* (composto de músicas já conhecidas e algumas novas, tendo a participação da Banda *Usina*), chamando atenção que apesar de as emissoras de rádio e a crítica não o apoiarem, o artista mantinha um público fiel.

Sobre o álbum *Elogio da loucura*, que viria à luz no final de setembro de 1988, o próprio Belchior revela que o disco vem mais cáustico que os anteriores – estaria ele se referindo aos discos da fase que classifiquei como de *amenização ou enfraquecimento da polêmica*? O compositor avalia: “É um álbum bastante radical do ponto de vista das letras (...). São letras sólidas e críticas que não permitem incluir canções simples e vulgares para perseguir o sucesso” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Povo*, de 10 de setembro de 1988). Usando o mesmo recurso do disco *Divina comédia humana*, Belchior retoma nesse álbum como argumento de *autoridade* a obra literária clássica de Erasmo de Roterdã para nomear o disco, além de cada lado do LP dialogar intertextualmente com duas outras obras⁷⁵⁵. E complementa:

Esse disco tem dois temas fundamentais, dois lados diferentes: um se chama *Lira dos vinte anos* (livro romântico de Álvares de Azevedo) e o outro se chama *Amor de perdição* (romance de Castelo Branco). (...) O lado *Lira dos vinte anos* traz canções sobre as últimas duas décadas da vida brasileira. Dou continuidade à linha ácida, crítica e bastante filosófica que começou com *Alucinação* e comento de um modo lírico e humorado e tento aprofundar a consciência jovem e o espírito aventureiro dos anos 60 e 70. São canções de escárnio e maldizer sobre a nossa própria estrada, um trabalho cheio de ironia, em cima de uma coisa que tem sido vital para a cultura nova do Brasil. O outro lado são baladas de amor desesperadas cujas letras são da tradição literária do romantismo: o amor que é descontrole dos sentidos, imaginário, passa pela expressão da individualidade e afirmação da pessoa contra a massificação. É todo dentro do ideário romântico (...). (*op. cit.*)

A revelação pelo cancionista de que esse álbum dá continuidade à proposta apresentada em *Alucinação*, avaliando metadiscursivamente suas canções como de

⁷⁵⁵ A esse respeito, observa Perrone: “From a literary perspective, the most fascinating aspect of his songbook was the constant, and sometimes ingenious, recourse to allusion, whether through direct citation of other texts (songs, poems, fiction, foreign and national) or incorporated references. An outstanding example of quotation came in the title of ‘Divina comédia humana’ and its text, in which the songwriter inserts verses of a classic of Brazilian poetry, Olavo Bilac’s ‘Via lactea’ (Milk way): ‘Ora direis ouvir estrelas! Certo perdeste o senso / E eu vos direi, no entanto, enquanto houver...’ (...). This example is quite indicative of the mind-set of the seventies and early eighties that drove Belchior’s poetry of song” (1996, p. 110 e 111).

“De uma perspectiva literária, o aspecto mais fascinante do seu cancionário (songbook) foi o constante e às vezes engenhoso uso do recurso da alusão, tanto através de citações diretas de outros textos (canções, poemas, ficção, estrangeiros ou nacionais) quanto através de referências assimiladas. Um caso exemplar de citação veio no título da canção ‘Divina comédia humana’ e em sua letra, na qual o compositor insere versos de um clássico da poesia brasileira, a ‘Via láctea’ de Olavo Bilac: ‘Ora direis ouvir estrelas! Certo perdeste o senso / E eu vos direi, no entanto, enquanto houver...’ (...). Esse exemplo é bastante indicativo da mentalidade dos anos 1970 e começo dos anos 1980 que guiou a poesia das canções de Belchior”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

“escárnio”, “maldizer” e “irônicas”, é apenas a constatação da *continuação da reinstalação da polêmica*, cujos traços inequívocos estão materializados nas próprias canções comentadas acima dos discos *Melodrama* e *Elogio da loucura*.

V - A quinta fase é a de retorno tonificado da polêmica, que coincide com a gravação do CD *Baihuno* (1993), pela Movieplay, recém-chegada ao mercado brasileiro.

Vejamos inicialmente a canção “S.A.”, que novamente cita Waldick Soriano no verso Não querem perder tempo / com essa porcaria que se chama gente. // “Eu não sou cachorro não, / para viver assim tão humilhado”.

Testemunha-se aí a mesma reclamação do ano de 1984 já comentada, o que mostra quase dez anos depois que Belchior ainda “anda descontente” e que o “desespero, moda em 73/76”, parece ter passado por 1984 e continuado até 1993. Um dos alvos desse descontentamento seria a mídia e mais propriamente o não reconhecimento dessa ao trabalho de Belchior? Um vestígio desse possível não reconhecimento é sinalizado pelo próprio Belchior em *Baihuno* na canção “Se você tivesse aparecido”⁷⁵⁶, ao referenciar duas obras de William Blake⁷⁵⁷.

Belchior cita *Song of innocence* (1784) e *Song of experience* (1794), duas obras clássicas do poeta romântico e desenhista, nascido em Londres em 1757, William Blake. Ao citar Blake, o autor Belchior pretende inserir-se no mesmo percurso do poeta e impressor inglês. Blake foi um rebelde durante toda a vida; uma voz solitária contra a marcha da ciência e da razão. Era visto por seus contemporâneos como um lunático e fez pouco sucesso em vida. Por isso, reclamava sobre a falta de reconhecimento de seu trabalho, mas percebeu que isso não era exclusivo dele: “Até Milton e Shakespeare não puderam publicar seus trabalhos”, disse ele. William Blake é um dos maiores gravadores da história inglesa. Suas imagens incluem o poeta do século 17, John Milton, descendo dos céus na forma de um cometa e caindo sobre o teto do pintor. Seus livros eram todos ilustrados com aquarelas, gravados e impressos por ele, com auxílio da esposa. Assim como Blake, o Belchior artista plástico também ilustra as capas e encartes de seus discos com desenhos de sua autoria, o que revela uma singular dedicação às artes gráficas. Blake viveu durante um tempo de intensa mudança social: as revoluções Americana, Francesa e Industrial. Tudo isso deu para Blake a chance de ver uma das fases mais dramáticas na transformação do mundo Ocidental, de uma sociedade agrícola para uma sociedade industrial, o que fez do autor um crítico social do seu tempo. Esse caráter crítico talvez seja o que mais aproxime o posicionamento tomado por Belchior e por Blake. (CARLOS, 2007a, p. 129 e 130)

⁷⁵⁶ (...) Se você tivesse aparecido / em minha adolescência, / canção Blake de inocência (...) meu coração (traído) de bandido, / canção Blake de experiência, / revelaria seu ser (...)

⁷⁵⁷ Outra ligação entre Belchior e Blake se dá por mediação de Dante Alighieri. William Blake com quase setenta anos começou a fazer desenhos inspirados no *Inferno* da *Divina comédia*, trabalhando nesses desenhos até seus últimos dias de vida. Para isso resolveu aprender o idioma italiano. À semelhança de Blake, como foi comentado acima, a obra de Belchior é profundamente marcada pelo escritor italiano.

Para Juarez Fonseca, na crítica do CD *Baihuno* publicada no Jornal *Zero hora*⁷⁵⁸ de Porto Alegre/RS, a mídia estaria distanciada de Belchior na época do lançamento desse disco. Ele explica que é exatamente o fato de o artista investir “em uma obra poética com força crítica” que dificultaria a inclusão de seu trabalho na mídia, pois essa optaria pelo divertimento e o negócio, em detrimento da arte. O mesmo reconhece Belchior, ao avaliar que esse aspecto crítico “é uma qualidade que foi se perdendo no açambarcamento da música pelo *show business*”. Mesmo assim, com toda essa resistência de aceitação do mercado, ele insiste que quer trazer de volta esse espírito à arte.

O próprio compositor assume que antes de *Baihuno* havia alguns anos em que não fazia muito esforço para mudar essa situação de forças contrárias ao seu projeto, pois estava muito envolvido com o público, fazendo *shows* numa grande intensidade. Mas por outro lado, com esse álbum Belchior manifesta a vontade de “reatar os laços com a coisa crítica”. E o compositor diz ainda que essa vontade o levou a promover *Baihuno* de uma forma diferenciada da que vinha realizando nos discos anteriores. Seria essa “forma diferenciada” relativa ao reinvestimento no confronto com grandes cancionistas da música brasileira, particularmente “um Chico, um Gil, um Caetano”? Do mesmo modo que avaliei na fase anterior, esse distanciamento duradouro entre Belchior e os meios difusores de seu trabalho em grande escala (rádio, televisão, jornal, crítica musical) ao público seria um dos motores mais potentes que justificaria o viés crítico e o retorno fortalecido da polêmica.

A força da polêmica, superativada nesse momento, só foi possível também pelo contexto de gravação do disco. A Movieplay, diferentemente de outras gravadoras que investiam à época na chamada “música de mercado”, preferia manter em seu catálogo artistas associados a uma música mais “cultural”. Como está declarado atualmente⁷⁵⁹ na seção Histórico do *site* da Empresa, a Movieplay possui “em seu *cast* nacional nomes de relevante importância na cultura musical do País como Jair Rodrigues, Toquinho, Zezé Motta e Belchior”, dentre outros artistas. Com distribuição independente e a primeira empresa nacional a lançar CDs no Brasil, foi a mídia perfeita para o retorno do discurso polêmico de Belchior⁷⁶⁰, que, depois de ter saído da Polygram/Philips, estava há cinco anos afastado das grandes gravadoras; portanto com *sede por dizer*. Como foi destacado na fase anterior, nesta

⁷⁵⁸ Resenha crítica do CD *Baihuno* de Belchior com depoimentos do artista.

⁷⁵⁹ Consulta feita em 20 de agosto de 2013.

⁷⁶⁰ Além de *Baihuno*, Belchior gravou na Movieplay em 1991 o CD *Divina comédia humana*; o CD *Eldorado* (*Belchior em espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero*) de 1993; e participou em 1995 do disco coletivo *Jobim em vários tons*. Atualmente, a gravadora Movieplay ainda enuncia o nome de Belchior como um dos principais nomes de seu elenco, como fica claro na *homepage* de seu *site* que traz a imagem de Belchior junto à de Toquinho e à de Taiguara.

etapa a interrupção na gravação de álbuns autorais entre 1989 e 1992 poderá ter impulsionado o retorno do discurso polêmico. Porém, do mesmo modo que na fase anterior, Belchior, apesar de não participar do elenco de uma grande gravadora desde que deixara a Polygram/Philips⁷⁶¹, desenvolveu nessa época outros projetos fonográficos: em 1990, sai o álbum *Trilhas sonoras (ao vivo)* pela Continental; em 1991, grava o LP *Cancioneiro geral - Ilustres desconhecidos* pela Paraíso; em 1992, pela mesma gravadora lança o acústico *Contradança*; e faz participação especial em álbuns de dois intérpretes cearenses⁷⁶², os LPs independentes de Aparecida Silvino (*Vidro e aço*) e de Edmar Gonçalves (*Aprendiz*).

Enquanto as grandes gravadoras brasileiras apostavam em gêneros musicais mais “comerciais” em detrimento dos “culturais”, como o forró eletrônico, o *axé-music*, o sertanejo e o pagode⁷⁶³, os alvos do posicionamento polêmico de Belchior em *Baihuno* continuam a ser aqueles aos quais tanto a mídia como os críticos e o público deram o *status* de discurso dominante e canônico na música brasileira: Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. O que é inegável pela leitura do título do disco, que nomeia a canção “Baihuno”, e dos seus versos violentos com um argumento *ad hominem* combinado ao *ad personam* e outro de *comparação*: Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais vergonha de Mãe Gentil. / Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”.

O retorno tonificado da polêmica por parte de Belchior é simultâneo à gravação de um disco por dois dos atacados em “Baihuno”, Caetano e Gil, que gravaram em 1993 *Tropicália 2*. Como vimos, o álbum foi registrado para celebrar os trinta anos da amizade pessoal e os 25 da amizade artística de ambos, bem como os 26 anos do movimento que os tornou conhecidos no Brasil inteiro. Combinando a força individual⁷⁶⁴ dos artistas ao título do disco, esse gesto retórico amplifica o movimento surgido tantos anos antes e acirrará a polêmica com Belchior. Além da gravação do CD⁷⁶⁵, o projeto de celebração incluiu a realização de três grandes

⁷⁶¹ Em 1989, a Polygram/Philips lançou em CD o álbum *Alucinação*, mesmo com o autor fora de seu *cast*. No ano seguinte, a Warner lança o CD de *Coração selvagem*.

⁷⁶² Todas as participações de Belchior em álbuns de outros intérpretes estão registradas na seção *Extras* do CD interativo.

⁷⁶³ Nesse ano, são lançados discos dos seguintes artistas: Mastruz com leite (forró eletrônico); Banda Eva, Netinho (*axé-music*); Chrystian e Ralf, Gian e Giovani, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano (sertanejo); Negritude Júnior, Art popular, Raça negra, Só pra contrariar (pagode).

⁷⁶⁴ Em setembro de 1993, todos os álbuns de Gilberto Gil, lançados originalmente em LP pela Philips, são relançados pela Polygram no formato CD e remasterizados, na série *Colecionador*, um outro fato que fortifica mais ainda a carreira do cancionista.

⁷⁶⁵ As músicas gravadas: “Haiti” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “Cinema novo” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “Nossa gente (Avisa lá)” (Roque Carvalho), “Rap popcreto” (Caetano Veloso), “Wait until tomorrow” (Jimi Hendrix), “Tradição” (Gilberto Gil), “As coisas” (Gilberto Gil e Arnaldo Antunes), “Aboio” (Caetano Veloso), “Dada” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), “Cada macaco no seu galho (Cho chua)” (Riachão), “Baião atemporal” (Gilberto Gil) e “Desde que o samba é samba” (Caetano Veloso).

shows, intitulados “Tropicália duo”, que levou ao palco apenas Caetano e Gil, suas vozes e violões, nas três cidades de desenvolvimento das carreiras dos artistas: São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. A própria escolha das cidades que receberão as apresentações em uma turnê é de todo significativa no posicionamento dos artistas da música, visto que, no contexto do Brasil, ser reconhecido como cantor/compositor/músico nacional implica fundamentalmente fazer apresentações e publicar discos no Rio de Janeiro e em São Paulo, mesmo que a gênese das obras se dê em outras cidades. Isso é explicado não apenas pelo fato de a grande maioria dos meios de produção (gravadoras, estúdios, editoras etc.) estarem ainda hoje localizada no eixo Rio-São Paulo, mas também pelo peso que representam no País os discursos jornalístico, publicitário, historiográfico e até mesmo o científico – que generalizei como discursos metaverbomusicais – dessas regiões no comentário ao discurso verbomusical. Dito de outro modo, sem nenhuma dúvida, os meios de comunicação de imprensa e publicidade, bem como o material bibliográfico, seja historiográfico, seja acadêmico, difundidos e produzidos a partir do Rio e de São Paulo pautam e formatam as discussões a serem tratadas nas demais regiões do País; e, nesse sentido, mesmo na era da comunicação virtual, as maiores emissoras de televisão ainda são o meio mais poderoso na formatação do discurso verbomusical.

Na contracapa do CD *Tropicália 2*, que intercalava indistintamente fragmentos escritos por Caetano Veloso e Gilberto Gil, encontra-se uma lista – semelhante à da letra de “Pra ninguém” – com nomes de artistas da música: Milton Nascimento, Assis Valente, Roberto Silva, Djavan, Tom Jobim, Chico Buarque, Paulinho da Viola, dentre outros. Gesto que mostra que a festa de aniversário comandada por Gil e Caetano estaria sendo celebrada com outros convidados ilustres do campo musical.

A gravação do disco *Baihuno* também retoma criticamente o projeto pós-tropicalista que reuniu os baianos Gal, Bethânia, Gil e Caetano em 1976, no grupo nomeado Doces Bárbaros. Ao lermos a letra da canção de Caetano “Os mais doces dos bárbaros”,

“Os mais doces dos bárbaros” (Caetano Veloso)

Com amor no coração / Preparamos a invasão / Cheios de felicidade / Entramos na cidade amada // Peixe espada, peixe luz / Doce bárbaro Jesus / Sabe quem né otário / Peixe no aquário nada // Alto astral, altas transas, lindas canções / Afoxés, astronaves, aves, cordões / Avançando através dos grossos portões / Nossos planos são muito bons // Com a espada de Ogum / E a bênção de Olorum / Como um raio de lansã / Rasgamos a manhã vermelha // Tudo ainda é tal e qual / E no entanto nada é igual / Nós cantamos de verdade / E é sempre outra a cidade velha ,

vemos que ela reconta ou anuncia retrospectivamente os planos dos artistas baianos ao ingressar na música. O uso das formas verbais nas expressões “preparamos a invasão”, “entramos na cidade”, “avançando através dos grossos portões”, “rasgamos a manhã” e “cantamos de verdade” é uma estratégia retórica que faz permitir essa dupla leitura de recordação de um passado e de projeção de um futuro. A última estrofe, que compara “aquilo que é” e “aquilo que ainda é” também aponta argumentativamente para essa ambiguidade de “ter sido” e de “continuar a ser”.

Ao falar sobre o título do grupo “Doces Bárbaros” e sobre a motivação da canção “Os mais doces dos bárbaros”, Caetano explica:

Tinha um jornal aqui chamado *O Pasquim*. Eu até quando tava exilado em Londres colaborava com esse jornal. Mas quando a gente voltou de Londres, depois do exílio, eles retomaram uma linha de ataque contra nós, uma coisa que era frequente antes no período do Tropicalismo, e essa linha de ataque focava no fato de nós sermos baianos. E fizeram um apelido, chamaram a gente de “baihunos” deplorando que o Rio tivesse sido invadido por esses “bárbaros” [recapitulando o que vimos no capítulo 4]. O apelido que eles puseram era “baihunos” e eu tive a ideia de chamar o grupo da gente “doces bárbaros”. (VELOSO, in: Documentário/*Show Outros (Doces) Bárbaros*, 2004, com destaques de minha responsabilidade)

Portanto, além de música-manifesto, a canção cumpre o papel de uma resposta irônica aos setores que criticaram os artistas baianos intitulado-os como “invasores”. De acordo com o dicionário *Houaiss*, o termo “invasor” se refere a “o que ou quem penetra, especialmente por meio de força, de violência, espaços, propriedades, terras etc. particulares”. A resposta pela canção inverte o sentido negativo do ato de “invasão”, com a utilização de termos positivos nas expressões “amor no coração”, “cheios de felicidade”, “cidade amada”, “alto astral”, “planos muito bons” e “doce bárbaro”, que dá triplamente título ao grupo, disco, filme e projeto de modo geral. O cancionista faz então uso do mesmo termo “bárbaro” e o associa a um valor positivo. O barbarismo aqui é então doce. Com efeito, o procedimento argumentativo através do empenho do oxímoro “doce(s) bárbaro(s)” torna o acusador dos baianos o principal alvo de sua própria arma. Já na canção “Baihuno” de Belchior, que apresentou o disco como um “manifesto lírico pela cultura e civilização e contra a violência e a barbárie contemporâneas”⁷⁶⁶, o mesmo barbarismo possui os sentidos habituais de crueldade, desumanidade, ferocidade, rudeza e grosseria⁷⁶⁷, ou seja, tudo aquilo que é contrário à ideia presente na palavra “doce”. Esse sentido é expresso por meio da utilização

⁷⁶⁶ Jornal *Folha de S.Paulo*, em 18 de maio de 1994.

⁷⁶⁷ Acepções 2 e 3 da palavra “bárbaro” constantes no Dicionário *Houaiss*.

das construções “dura ternura”, “metrópole violenta”, “exterminas miseráveis”, “estação no inferno”, “fora-da-lei”, “O cara caiu na vida”, “tão perto do fim”, “feras que matam na guerra”, “gênios-do-mal tropicais”, “poderosos bestiais vergonha de Mãe Gentil”, “ovelha negra”, “o diabo”, “trogloditas, traficantes, neonazistas, farsantes: barbárie, devastação”, todos elementos linguísticos associados a uma não doçura. No trecho *Mais uma estação no inferno*, Babilônia, Dante eterno!, a referência que traduz para o português o título da obra de Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873), e que materializa o *Inferno* de Dante em outro contexto sinaliza que o disco trata de um barbarismo infernal. Como vimos ao longo da tese, a ideia de “inferno” é muito presente no cancionário de Belchior, o que justifica e legitima a todo momento sua filiação à obra de Dante Alighieri.

Uma outra diferença que opõe as canções “Os mais doces dos bárbaros” e “Baihuno” é o modo de interpretação pelos cantores. Enquanto a música de Caetano é eufórica, cantada de forma alegre, vibrante, com os artistas dançando e pulando no palco, a música de Belchior, em um arranjo de baião, é cantada de forma dolente. No disco duplo de 1976, a canção “Os mais doces dos bárbaros” tem dois registros, nos quais a euforia prevalece. A primeira gravação, com duração de 6’44’’, abre o lado A do disco 1, e a segunda com apenas 1’44’’ encerra o lado B do disco 2, as duas trazendo os quatro baianos nos vocais. Esse *gesto retórico de abrir e de fechar o disco com a mesma canção*, cantada pelos quatro artistas, além da longa duração na interpretação da primeira faixa, serve de marca fundamental no estabelecimento da posição baiana de se assumir como “doces invasores”.

Essa canção é novamente interpretada⁷⁶⁸ pelos quatro baianos no encerramento do filme *Outros (doces) bárbaros*, documentário de Andrucha Waddington filmado em novembro e dezembro de 2002 em São Paulo e no Rio, incluindo os ensaios, os bastidores e os principais momentos dos *shows* realizados no Parque do Ibirapuera e na Praia de Copacabana, celebrando o reencontro de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa, 26 anos depois do primeiro Doces Bárbaros.

Para o projeto dos anos 2000, Gil compôs a canção “Outros bárbaros” – cuja letra transcrita abaixo foi cantada por ele sozinho em estúdio e pelos Doces Bárbaros no palco de Copacabana – que além de nomear o filme, aponta para uma fase atual do grupo, o qual de acordo com a tese da canção, com os mesmos componentes, seria outro. Vejamos:

“Outros bárbaros” (Gilberto Gil)

⁷⁶⁸ A interpretação no documentário *Outros (doces) bárbaros* de 2004 teve a duração média de uma canção, três minutos.

Será que ainda temos o que fazer na cidade / Em nossos corações ainda resta um
 quê de ansiedade / Apesar de ter sido um grande prazer para todos / Resta saber se
 ainda queremos seguir / Querendo-nos, mútuo prazer / Outros bárbaros tão doces
 tão cruéis / Seguem vindo / Vivendo seus papéis de mocinhos e / De bandidos / Será
 que ainda temos o que fazer na cidade / Em nossos corações já reside um quê de
 saudade / De saudade

A letra da canção também sinaliza o duplo sentido de ser bárbaro, ora “tão doces”, noutras “tão cruéis”, ora “mocinhos”, por vezes “bandidos”, exatamente os dois significados explorados respectivamente por Caetano, na canção “Os mais doces dos bárbaros”, e depois por Belchior em “Baihuno”. A letra de Gil dialoga diretamente com a canção de Caetano “Os mais doces dos bárbaros”. Se essa fala dos “bons planos” dos artistas ao “preparar a invasão da cidade amada” com suas “lindas canções” e “amor no coração”, o enunciador da composição de Gil se questiona se ele e os outros artistas baianos ainda têm o que fazer numa determinada cidade, que segundo se infere tanto pode ser o Rio de Janeiro quanto São Paulo, as duas cidades “invadidas” pelos “doces bárbaros”. Na letra de Gil, o amor dá lugar à ansiedade no coração do sujeito da canção. Aqui, reconhecendo a felicidade vivida no passado, ele novamente expõe a dúvida: Apesar de ter sido um grande prazer para todos / Resta saber se ainda queremos seguir. Diferentemente do enunciador de Caetano, afirmativo e seguro de si (Nós cantamos de verdade)⁷⁶⁹ e que representa o *ethos* da certeza, o de Gil é de um homem reflexivo, que configura o *ethos* da dúvida, já indicada pela forma verbal “será” que abre o texto. Gil, ao mesmo tempo em que fala do percurso individual e do grupo, constata que outros artistas “seguem vindo” no cenário da música, o que pode ser lido como um argumento em defesa da tese demonstrada por Belchior; consequentemente um antiargumento ao posicionamento de Caetano. Nesse ponto, o trecho Outros bárbaros tão doces tão cruéis / Seguem vindo / Vivendo seus papéis traz de volta à mente do auditório particular ouvinte os versos da canção de Caetano Veloso de 1967, “Alegria, alegria”, que dizem: Eu quero seguir vivendo amor. Essa retomada intertextual de um trecho da emblemática composição tropicalista de Caetano aponta para uma atitude frequente de Gil, a de instituir Veloso como o “verdadeiro” responsável pela incursão daquela geração de baianos na produção musical nacional, o que valida mais ainda o papel de Caetano como autor único da “verdade tropical”. Ao final da canção de Gil, o sujeito de “Outros bárbaros” revela o sentimento de saudade do passado, que converge com a presença no repertório do *show*/filme da canção “Saudade da Bahia” de Dorival Caymmi (um dos aquienunciadores do grupo), interpretada em conjunto pelos quatro artistas.

⁷⁶⁹ A mesma segurança demonstrada na canção “Alegria, alegria” no seguinte verso: (...) Eu quero seguir vivendo amor (...).

Comparando as duas datas, 1976 e 1993, vê-se que com *Tropicália 2*, Gil e Caetano, sem compor juntos desde 1976⁷⁷⁰, retomam a parceria em 1993, lançando “Haiti”, “Cinema novo” e “Dada”. Com isso, constata-se que as cronografias 1976 e 1993 nas carreiras artísticas de Caetano e Gil correspondem exatamente àquelas em que Belchior inaugura a polêmica (1976 com *Alucinação*) e a dá continuidade (1993 com *Baihuno*). Assim, o investimento polêmico de Belchior se fortifica exatamente no ano em que os dois baianos deixam de compor juntos, passando por momentos de abrandamento, que corresponde aos anos em que Gil e Caetano não escrevem juntos, e retorna no mesmo período em que Gil e Caetano também retomam o trabalho de composição em dupla.

Se fizermos uma reflexão que associe, nessa cronologia, os gestos retóricos dos baianos e de Belchior, *Baihuno* pode ser avaliado como uma resposta violenta ao ato comemorativo de Caetano e Gil. Enquanto estes festejam, o enunciador da canção “Baihuno”, usando um argumento pelo *sacrifício*, testemunha: Ah! metrópole violenta que exterminas miseráveis, negros párias – teus meninos! / Mais uma estação no inferno, Babilônia, Dante eterno! Há Minas? Outros destinos?.

Somado ao registro de *Tropicália 2*, outro momento digno de nota na produção musical de Caetano é a gravação do disco *Circuladô vivo* de 1992, que, segundo a perspectiva observada aqui, estimula ou provoca o retorno da polêmica por parte de Belchior, concretizada e mostrada ao público um ano depois com *Baihuno*. Fazendo parte do contexto de produção do álbum, duas datas importantes marcam esse ano: a comemoração dos cinquenta anos de vida de Caetano e os vinte anos do retorno do exílio. Segundo Guilherme Wisnik (2000, p. 23), no disco e *show Circuladô*, as informações pessoais da vida de Caetano se manifestavam entre as canções apresentadas, as quais faziam tanto uma nova leitura do Tropicalismo, quanto uma interpretação do Brasil. Para o autor, nesse momento, por Caetano

retomar e reprocessar artisticamente o recalque pessoal do exílio (...) estavam se fermentando, ali, os ingredientes que o levariam a escrever *Verdade tropical* (1997), seu livro de memórias e reflexões sobre as circunstâncias culturais que envolvem o período do tropicalismo, sua prisão e o exílio. (*op. cit.*)

Guilherme Wisnik (*op. cit.*, p. 24 e 25) lista ainda os “momentos particulares” eleitos por Caetano na ocasião que seriam:

⁷⁷⁰ Acabada a excursão dos Doces Bárbaros, Caetano recomeça a compor sozinho, o que resulta no álbum *Bicho* de 1977.

- a) A importância do Tropicalismo de 1967;
- b) A comemoração da criação coletiva de Doces Bárbaros de 1976;
- c) A presença de João Gilberto, por meio da gravação inédita da canção “Chega de saudade”;
- d) Diversas referências ao relacionamento entre brasileiros e americanos, simbolizado pela presença da musa do Tropicalismo, Carmen Miranda;
- e) A presença de Roberto Carlos, figura fundamental na experiência do exílio de Caetano;
- f) A importância de Jorge Ben Jor como adjuvante – palavra de minha responsabilidade – de Roberto na “reanimação” de Caetano após o seu retorno, por meio da composição “Mano Caetano”.

Dentre todos esses aspectos, levando em consideração que os outros já eram de uma forma ou de outra anteriormente referidos por Caetano, um marco importante trazido pelo *show Circuladô*, realizado no Canecão, quando Caetano contava e lembrava acontecimentos da época de sua prisão e exílio, é a confiança sobre a motivação da canção “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos”, composta por Roberto após a visita que fez a Caetano no exílio, em novembro de 1969⁷⁷¹, e ansiando por sua volta. Durante a apresentação das canções, Caetano revelava:

Nós acreditávamos, e eu acredito ainda hoje, que a ditadura militar tenha sido um gesto saído de regiões profundas do ser do Brasil, alguma coisa que dizia muito sobre nosso ser íntimo de brasileiros. Vocês não podem imaginar como minha dor era multiplicada por essa certeza. No entanto, uma vez no exílio, chegavam até nós, saídas de regiões não menos profundas do ser do Brasil, vozes que nos tentavam dizer que isso não era tudo. Essa canção, por exemplo, que eu vou cantar agora, foi composta para mim por essa razão.⁷⁷² (VELOSO, in: *Show Circuladô vivo*, 1992)

E começava após o depoimento a cantar “aquela canção de Roberto”.

Com isso, entende-se que o *gesto retórico* de Caetano em revelar em 1992 a história de “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” institui a Roberto Carlos como seu adjuvante no retorno à polêmica com Belchior, no ano seguinte. Esse gesto contribui ainda para uma

⁷⁷¹ A presença de Roberto Carlos em Londres, mas não a motivação da canção, foi revelada no calor da hora, testemunhada no artigo “Hoje quando eu acordei”, escrito por Caetano no exílio e publicado no *O Pasquim*, que dizia: “O Rei esteve ontem aqui em casa e eu chorei muito. Se você quiser saber quem eu sou posso lhe dizer: entre no meu carro, na estrada de Santos e você vai me conhecer” (edição de 27 de novembro a 02 de dezembro de 1969, in: VELOSO, 1977, p. 48 e 49).

⁷⁷² Transcrição de minha responsabilidade, direto do áudio original.

ressignificação da canção de Roberto, mas também para uma mobilização posicional positiva tanto de Roberto, quanto de Erasmo Carlos na música brasileira, pois, a partir da revelação de Caetano, muitos dos setores que manifestavam resistência à produção dos ex-jovens-guardistas passaram a aceitar com melhores olhos a obra de Roberto e Erasmo (ARAÚJO, 2002, p. 358). O fato mais uma vez comprova a teoria de Borges, a de mobilização do passado e do futuro de uma obra, pelo artista sucessor.

Falando de um “poder curativo das canções em sentido amplo”, Guilherme Wisnik (*op. cit.*, p. 25 e 26) destaca a importância íntima desse gesto de Roberto (mas também o de Jorge Ben Jor), “naquele momento de tamanha fragilidade pessoal de Caetano”. É de se cogitar que a mesma atitude por parte dos cancionistas brasileiros poderia ter evitado, na sua volta do exílio em 1973, após quatro anos fora das terras brasileiras, a desilusão de Geraldo Vandré para com as atividades musicais. Diferentemente de Caetano, Vandré em seu retorno decide encerrar definitivamente as atividades como compositor. Após a volta, ele até chega a dar alguns depoimentos à imprensa brasileira, afirmando que só queria fazer a partir de então “canções de amor e paz” e que desejava, primeiramente, integrar-se “à nova realidade brasileira”, declaração dada ao *Jornal do Brasil*. Vandré disse ainda que essa nova realidade “é um processo que demanda paciência e tranquilidade de espírito”, as quais ele esperava encontrar no Brasil dessa época. Ao contrário do que anunciara, Vandré sumiu. Desde 1973, ele passara 37 anos sem dar declarações públicas, encerrando o silêncio em 2010 em uma entrevista ao jornalista Geneton Moraes Neto, no dia em que completou 75 anos. Bem diferente dos momentos de silêncio de Caetano (sem falar com a imprensa), Chico (pausa nos *shows*) e Belchior (desde 2006, o artista faz uma pausa na carreira), o silêncio de Vandré, que parecia ter acabado em 2010 e continua até 2013, começou antes mesmo de 1973, quando sua música “Pra não dizer que não falei das flores” foi censurada como resultado do Ato Institucional número 5. Quanto às motivações para o silêncio pós-exílio, Vandré disse na entrevista de 2010 que tinha “outras coisas para fazer, achou melhor para ele”. Mas o principal motivo de seu desaparecimento teria sido o processo de massificação que atingiu o Brasil e a arte. Vandré explica o fenômeno:

O país que o Brasil era quando fiz música para o Brasil não era este País de hoje. Não existia este processo de massificação. Dentro da minha própria carreira – profissionalmente falando – houve uma mudança ali no Maracanãzinho. Ali, houve a passagem do que eu fazia para um público de um teatro de setecentas ou no máximo mil e duzentas pessoas para um ginásio com trinta mil pessoas. E a televisão direto no ar. Já foi a massificação. (...). Naquela época, já era assim: já era como hoje. Quando voltei, o Brasil já estava num processo de massificação em que o público

refere à composição de *jingles*⁷⁷⁵. Gil mesmo conta que quando começou a fazer música, depois de compor algumas canções em casa, foi logo trabalhar para uma agência de publicidade de Salvador, fazendo *jingles*. Criou *jingles* de lojas de tecidos, de sapatos, de bateria de carros, de cigarros. Uma das canções que expressa essa aproximação com o gênero da publicidade é “Jurubeba” de 1974, gravada por Gil e Jorge Ben Jor no álbum *Gil Jorge Ogum Xangô* de 1975. Segundo Gil, a canção foi composta “para fazer propaganda da bebida – um composto com vinho que contém boldo e apresentava propriedades medicinais...”. Em Gil, encontra-se, assim, o investimento na *cenografia do jingle*, gênero explorado essencialmente pelo campo publicitário, e logo a associação direta a uma arte “comercial”.

Ecoando a crítica de Vandr a Gil, a atitude de “fazer qualquer coisa”, por parte dos cancionistas, no de modo nenhum lida pela associao a uma diversidade artstica. Pelo contrrio, o artista exigido no mundo das comunidades artsticas (seja da artes plsticas ou da msica) a se manter fiel a algo. E quando no so to fiis, so em consequncia disso acusados de estarem “se vendendo” ao sistema. O que se testemunha nesse caso mais uma vez a considerao romntica sobre o mundo da arte e do artista, que para ser valorizado, precisa produzir, a despeito do “mercado”. O que se configura uma ideia utpica, visto que a arte s se mantm na mesma medida em que se torna uma mercadoria direcionada necessariamente a um auditrio ou pblico consumidor.

Porm, o compositor Geraldo Vandr, imortalizado pela cano de festival “Pra no dizer que no falei das flores” ou “Caminhando”, como ficou mais conhecida, de ttulo irnico e polmico em contraposio ideologia bossa-novista, tambm teve momentos mais prximos do *acordo* que da *polmica*, quando, por exemplo, durante o resultado do 3 Festival Internacional da Cano em 1968, ao presenciar as vaias do pblico cano ganhadora “Sabi”, de Chico Buarque e Tom Jobim, disse, antes de comear a cantar sua cano, que ficou em segundo lugar, o seguinte:

Olha! Sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa s mais. Antnio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito. A nossa funo fazer canes. A funo de julgar nesse instante do jri que ali est. [mais vaias] Um momento! Por favor! Por favor! [mais vaias] Tem mais uma coisa s: pra vocs que continuam pensando que me apoiam vaiando [gritos]... Gente!! Gente!! Por favor!! [gritos] Olha! Tem uma coisa s: A vida no se resume em festivais.⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Confrontar Calado (2008, p. 43 e 44).

⁷⁷⁶ Transcrio de minha responsabilidade, direto do udio original.

A elegante frase final de Vandr, que poderia ser substituída por “A vida no se resume a polmicas”, emblemtica para ilustrar o limite que separa a produo artstica de um sujeito *compositor* e a sua *vida pessoal*. Diferentemente da reo ao auditrio de Caetano Veloso na realizao do III FIC, que provocara ainda mais o auditrio, a reo de Vandr ofensa das vaias amenizou a ira do pblico. evidente que a reo de Vandr se explica tambm pelo fato de as vaias serem de apoio a ele e contra a cano de Hollanda e Jobim. Mas isso no invalida de nenhum modo o gesto retrico do acordo.

Sobre a relao entre o posicionamento tico marginal de Belchior e Vandr pode-se dizer ainda que pelo afastamento e silncio (silenciamento?) dos ltimos anos, tanto Belchior quanto Vandr parecem viver, como alimento de suas prprias paratopias, “um processo que demanda pacincia e tranquilidade de esprito”, que resta ao pblico, mdia e crtica saberem onde vai dar.

Voltemos rivalidade entre Belchior e Veloso materializada em *Baihuno*. Em 1993, num disco com treze msicas, Belchior regrava trs composies de sua autoria que so emblemticas na fundao de seu posicionamento individual: “Onde jaz meu corao”, “Elegia obscena” e “Arte final”. A primeira delas ratifica a ligao arquidiscursiva com Bob Dylan, na qual Belchior se rebatiza como “o Bob Dylan do Nordeste”. A segunda refora novamente o confronto entre a sua cano e a “Elegia” interpretada por Veloso, mais que isso reafirma os pontos de vista divergentes entre o baiano e o cearense. A terceira cano retoma o duplo dilogo entre Jorge Ben Jor e Caetano Veloso, comentado acima, e acentua as diferenas posicionais entre Belchior e esses cancionistas. Em “Arte final”, o verso *Espervamos os alquimistas... E l vem chegando os brbaros* no pode deixar de ser interpretado como somente uma aluso letra da cano de Ben “Os alquimistas esto chegando”, mas principalmente como uma meno velada ao jogo discursivo entre os posicionamentos de Jorge Ben Jor, Caetano Veloso e Belchior na msica brasileira, no qual o enunciador de “Arte final” constata surpresa: so os brbaros que vm chegando, enquanto esse esperava outra coisa (outra msica?).

No trecho de “Arte final” *Espervamos os alquimistas*, tambm se ecoa um verso da cano “Negro amor”, verso de Caetano Veloso e Pricles Cavalcanti para a msica de Dylan “It’s all over now, baby blue” do lbum *Bringing it all back home*. Na verso brasileira cantada por Gal Costa em 1977, o verso *Look out the saints are comin’ through* virou *Os alquimistas j esto no corredor*, cuja escolha do termo “alquimistas” pelos compositores para traduzir “saints” pode ter sido motivada pela cano de Ben Jor. “Arte final” seria assim

uma espécie de *canção-amálgama*⁷⁷⁷, por ter o poder de agrupar dentro de si vários cancionistas em diálogo, quais sejam Jorge Ben Jor, Caetano Veloso, Bob Dylan, três figuras fundamentais na instituição identitária de Belchior.

A canção inédita “Viva la dolcezza!”, do mesmo disco, reforça esse mesmo movimento de confronto com Jorge Ben Jor e Caetano Veloso. Vejamos o seguinte trecho: Os bárbaros voltaram: quem duvidará? Viva La Dolcezza! / E a grama que pisaram... reverdecerá? Viva La Dolcezza! / Já dei adeus às armas... Quem me livrará? Viva La Dolcezza! O primeiro verso constitui-se uma crítica velada à volta dos baianos em *Tropicália 2*, enquanto o segundo dialoga diretamente com a canção “Porque é proibido pisar na grama” de Jorge Ben Jor e o verso E se ela ainda gosta de mim / Preciso saber urgentemente / Porque é proibido pisar na grama, citado e ratificado por Veloso na canção de 1974, “O conteúdo”⁷⁷⁸, que também faz referência interdiscursiva aos dois Jorges compositores adjuvantes de Caetano⁷⁷⁹, textos e posicionamentos que já tinham sido contestados em 1979 pelo verso de Belchior da canção “Meu cordial brasileiro”: Menina, a grama está sempre verde, mas eu quero pisar. Como mostra o terceiro verso, nesse embate com os posicionamentos de Veloso e de Ben (os cancionistas voltaram, revitalizaram-se?), Belchior assume que já se despediu há muito tempo das armas (do discurso como navalha, feito faca), e aparentemente comemora a doçura, efeito incorporado pelo auditório pela repetição na interpretação por nove vezes da expressão Viva La Dolcezza!. Por outro lado, o orador que se debate entre a tensão e o acordo não sabe como se livrar de seu posicionamento polêmico, porque isso seria abdicar de sua própria identidade. E assim ele continua polemizando, quando no final da música, numa referência velada ao clássico álbum *Tropicália ou panis et circensis*, expõe mais uma vez a comparação entre discurso dominante e contradiscurso: Se o resto é Pão e Circo, que se cantará?

Para finalizar a análise da canção-título do disco, não posso deixar de observar mais uma vez que a crítica aos bárbaros baianos e “gênios tropicais” Gil e Caetano é estendida por Belchior a Chico Buarque, como lemos no trecho Fosse eu um Chico, um Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: “Os Anais da Guerra Civil”. A proposição de Belchior que desqualifica as atitudes desses cancionistas e refuta o lugar instaurado por eles na esfera verbomusical só mostra que vinte anos depois o posicionamento individual polêmico do

⁷⁷⁷ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

⁷⁷⁸ (...) Tire o pé da lama / Tendo somente a quem te ama / Pela insistência com que chama / Pela exuberância da chama / É proibido pisar na grama (...)

⁷⁷⁹ (...) E por isso eu canto essa canção - Jorge / E por isso eu canto essa canção - Jorge Ben / E por isso eu canto essa canção - Jorge Mautner / E por isso eu canto essa canção - Jorge Salomão // Jorge, Jorge, cadê você, oh Mãe de Deus? / Jorge, hoje, longe, longe, cadê vocês? Ninguém / Tudo vai bem, Jorge? / Tudo vai bem, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo / E o divino conteúdo (...)

cearense ainda acredita que os mitos da música popular brasileira, assim como os produtos expostos nos supermercados, precisam ter seu posicionamento colocado em questão. E é assim que *Baihuno* leva à frente o projeto retórico-argumentativo de Belchior, baseado no embate com três dos mais importantes nomes da música brasileira: Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil.

VI - É importante dizer que existe outra fase complementar que se pode chamar de manutenção da polêmica, que se manifesta de modo velado ou explícito, a qual perpassa todas as cinco fases mais ou menos cronológicas. Em todas essas fases, analisei os cancionistas atingidos pela polêmica, bem como o surgimento, a manutenção e o encerramento da polêmica com cada um deles, pois como nos orienta Kerbrat-Orecchioni, além de nos preocuparmos com os elementos desencadeadores de uma polêmica, é necessário descrever “comment la polémique vient à mourir (d’inanition? faute de combattants? par le décret d’une instance extérieure?)”⁷⁸⁰ (KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 25).

Um comentário recente (em 11 de janeiro de 2013) que exemplifica a manutenção da polêmica por parte de Belchior, mais particularmente com os músicos baianos, foi expresso na conversa entre o artista e os jornalistas Gabriel Jacobsen e Jimmy Azevedo do Jornal *Correio do povo* do Rio Grande do Sul. Ao falar sobre o seu gosto musical, Belchior declarou: “Eu acho a música do Rio Grande do Sul melhor que a da Bahia”. Aqui, fica clara que a temática e, mais do que isso, a disputa com os baianos, mesmo que não esteja presente na obra artística de Belchior após 1993, considerando os discos para além da discografia principal analisada na tese, reaparece como tópico de seus comentários acerca da produção musical nacional que mais lhe atrai. Comparando as duas produções musicais, a da Bahia e a do Rio Grande do Sul, se a relação polêmica com a primeira materializada na obra de Belchior cessou em 1993, o gosto pela produção musical do Rio Grande do Sul pode ser demonstrado pela gravação feita por Belchior de canções de compositores gaúchos, como aconteceu no CD *Vício elegante* de 1996, no qual o cearense interpretou “Paixão” de Kledir Ramil e “Esquadros” de Adriana Calcanhotto.

Com relação às causas do fim da polêmica particular entre Belchior e Caetano Veloso, verificou-se que ela foi motivada por dois fatores de certa forma interdependentes, quais sejam:

⁷⁸⁰ “como a polêmica morre (de fome? por falta de combatentes? por um decreto de uma instância exterior?)”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

a) Tanto pela *inanição*, levando em conta sobretudo que Belchior, depois de seu CD *Baihuno*, não retoma de forma sistemática o confronto com o baiano;

b) Quanto pela *ausência de combatentes*; nesse caso, considerando o fator destacado acima, mas especialmente a resposta silenciosa de Caetano às posições de Belchior.

O primeiro fator, sem dúvida, está associado ao próprio modo de funcionamento da indústria fonográfica e da interação de Belchior com essa, que fez com que o cearense se afastasse completamente da produção dos “discos de carreira” desde 1993. Já o segundo estaria mais relacionado com a posição intencional de Caetano Veloso, como foi destacado no capítulo 4 da análise, visto que esse, bem diferente de Belchior, mantém-se ao longo de sua carreira artística sempre em contato direto com a chamada “grande mídia”, bem como com a indústria fonográfica, o que se comprova por uma série regular de lançamentos de “discos de carreira”. Entre 1993 e 2013, por exemplo, enquanto Belchior não gravou nenhum disco de carreira, concentrando-se na regravação da própria obra, Caetano tem gravado álbuns importantes na instituição de seu posicionamento individual, como os discos *Livro* (1997), *Noites do Norte* (2000), *Cê* (2006), *Zii e zie* (2009) e o último de 2012 *Abraçoço*.

Porém, a seguinte reflexão de Mesnard sobre o fim da polêmica –

En fait, la polémique n'est véritablement dépassée que lorsque disparaît toute situation de conflit, lorsque s'établit l'unité entre les esprits, sinon par une pensée commune, du moins par le respect commun de la pensée d'autrui. La tolérance constitue alors la première attitude possible: elle autorise encore certaines formes atténuées de polémique, comme la controverse ou la simple discussion. Une unité plus profonde se réalise lorsque chacun accepte d'entrer dans la pensée d'autrui et, éventuellement, de l'adopter: situation qui se prête au dialogue et à l'exercice d'une raison dans laquelle chaque homme se reconnaît. Ce serait le triomphe de la polémique que de déboucher sur cet au-delà d'elle même. Mais les polémistes y trouveraient-ils leur bonheur?⁷⁸¹ (MESNARD, in: VÁRIOS AUTORES, 1985, p. 129)

– coloca-nos uma dúvida sobre o caso específico Belchior-Veloso, qual seja: O polemista Belchior encontrou aí sua felicidade? Ou daí teria vindo o seu silêncio?

⁷⁸¹ “Na verdade, a polêmica é realmente finalizada somente quando desaparece qualquer situação de conflito, quando se estabelece a unidade entre os espíritos, se não por um pensamento comum, ao menos pelo respeito comum aos pensamentos dos outros. A tolerância constitui, então, a primeira atitude possível: ela permite ainda algumas formas atenuadas de polêmica, como a controvérsia ou a simples discussão. Uma unidade mais profunda é realizada quando cada um aceita entrar no pensamento do outro e, eventualmente, adotar esses pensamentos: situação que se presta ao diálogo e ao exercício de uma razão, na qual cada homem se reconhece. Este seria o triunfo da polêmica que teria seu triunfo para além de si mesma. Mas os polemistas encontrariam aí sua felicidade?” Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Finalizados os comentários sobre as fases de instituição das relações polêmicas no posicionamento identitário de Belchior, abordo a seguir outros pontos conclusivos da pesquisa. Voltemos, então, ao diálogo textual propriamente dito entre Belchior e Caetano Veloso. Ao longo das análises feitas na tese, verificou-se que em várias músicas de Belchior aparece a palavra “tropical” ou alguma alusão a esta. Observemos todos os casos abaixo, atentando que depois dos títulos das canções, ao lado dos seus anos de publicação, encontram-se os respectivos trechos nos quais surge o termo “tropical” e/ou equivalentes.

- a) “Bel-prazer” (1978): En la vereda tropical / hay cana y canela e crecen las palmas;
- b) “Retórica sentimental” (1979): – Diga lá, tristes tópicos;
- c) “Em resposta à carta de fã” (1987): Quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu;
- d) “Lua zen” (1987): num litoral tropical, / além do bem e do mal;
- e) “Os derradeiros moicanos” (1987): E nesses Brasis - um Paris tropical! - Henri Salvador de Martinique! (...) dans les tristes tropiques, dans les beaux pays de lá-bas (...) E nesses Brasis - um Paris tropical! Le maracatu atomique! (...) Canibales tropicales en parade autour de la Tour Eiffel! (...) E nesses Brasis - um Paris tropical! tous les voix de l’Afrique!;
- f) “No maior jazz” (1988): Meu coração tropical não aguenta. / E o Cruzeiro do Sul, que não nos orienta?;
- g) “Os profissionais” (1988): (Se há vida neste buraco / Tropical, que enche o saco / Ao ser tão vil, tão servil!);
- h) “Ondas tropicais” (1993): o termo aparece somente no título da canção e no título homônimo do 2º movimento da ópera *Baihuno*.

De acordo com o quadro acima e considerando o contexto geral de cada uma das letras, vejamos. A primeira aparição do termo “tropical” se dá por ocasião de *Todos os sentidos*, o quarto álbum da carreira de Belchior, o qual apresenta o artista investindo no *ethos* do homem sensual. Esse é o segundo disco de uma fase em que o cantor vinha sendo bastante criticado pela transformação em seu trabalho a partir de *Coração selvagem*⁷⁸², como analisei

⁷⁸² O álbum também sofreu críticas que dizia que seu autor estava “obcecado pela procura do novo”. Segundo Tárík de Souza, a impressão dada pelo disco era exatamente inversa a do novo (Revista *Veja*, de 25 de maio de 1977, p. 88). Com o provocativo título “Xerox original”, a mesma crítica lançou Regina Echeverría quanto ao

no capítulo dedicado ao *ethos*. A ideia do tropical aparece no disco seguinte, de 1979, de forma velada, pois associada ao ludismo da expressão “tristes tópicos”. Em setembro desse mesmo ano, Belchior faz um balanço de seus cinco primeiros discos (Revista *Música*, de setembro de 1979) dizendo que com *Todos os sentidos* encerra o “primeiro ciclo” de sua obra. O artista explica que os primeiros quatro discos gravados (*A palo seco*, *Alucinação*, *Coração selvagem* e *Todos os sentidos*) são prolongamentos das características do primeiro elepê. Portanto, segundo Belchior, todo conjunto de faixas de cada um desses discos apontaria para a origem de um trabalho mais amplo. Se aceitarmos a autoavaliação de Belchior, podemos compreender o surgimento na superfície do texto da ideia da tropicalidade no álbum que fecha o primeiro ciclo de sua obra. O “tropical” aí, nesse caso, é um índice material que faz o auditório retornar para um conteúdo – às vezes velado – bastante explorado anteriormente pelo artista, aquele que diz respeito ao diálogo constante com os músicos tropicalistas.

Com relação ao LP *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, de 1979, o compositor informa que o disco que acabava de lançar também se constituía uma fonte para futuros trabalhos que explorariam suas características. Nessa nova etapa, Belchior revela que estaria interessado em “radicalizar um pouco as linguagens”, destacando que “somente buscando novas formas é que se pode modificar o ambiente em que vivemos”. Se interpretarmos como precisa essa autocrítica com relação à sua obra, pode-se arriscar que o desaparecimento do termo “tropical” entre os anos de 1980 e 1986 (*Objeto direto*, *Paraíso* e *Cenas do próximo capítulo*) teria sido motivado por uma grande preocupação do artista Belchior em investir em “novas formas”, que passariam pelo abrandamento do diálogo polêmico com os tropicalistas. Essa suavização do discurso polêmico entre Belchior e os baianos já começa sendo mostrada no disco de 1979 pela escolha lúdica da expressão “tristes tópicos”, mencionada acima. A busca incessante de novas formas nessa fase da produção musical de Belchior também passa sem dúvida pela inauguração do *gesto retórico de fazer parcerias* com outros compositores⁷⁸³, atitude que já estabelece por si mesma uma relação de adjuvância. Nessa fase (a quarta, seguindo a reflexão acima), na qual a polêmica está enfraquecida, é justamente com os parceiros de Caetano que Belchior se une para fazer novas composições (Toquinho, Gilberto Gil e Jorge Mautner). Já na fase em que o discurso polêmico passa por um momento de transição (a terceira), Belchior grava pela primeira vez composições exclusivas de outros compositores, os novatos Arnaldo Antunes (“Ma” e “Estranheza”) e Guilherme Arantes (“A cor do cacau”), e regrava canções já conhecidas

álbum *Todos os sentidos* de 1978, ao dizer que Belchior estava “fascinado pela redundância” (Revista *Veja*, de 09 de agosto de 1978, p. 137).

⁷⁸³ Confrontar na seção *Extras* do CD-ROM as “Parcerias de Belchior”.

exclusivas de outros compositores já estabelecidos no campo do discurso verbomusical, como Raul Seixas (“Ouro de tolo”) e Luiz Gonzaga (“Forró no escuro”). Se considerarmos que os outros cancionistas também são um tipo de auditório particular de Belchior (que eu poderia nomear de audiência 3, a ser inserida no quadro de *instâncias de análise na autoria, coautoria, audiência e coaudiência da canção*), essas atitudes persuasivas por parte do artista cearense só comprovam o fato de que na instituição de qualquer posição em um campo, primeiro se deve conquistar os pares (o auditório particular também produtor do campo) para depois se conquistar outros auditórios particulares (os ouvintes, a audiência 1 mencionada no quadro 2), até quem sabe um auditório mais amplo, o auditório universal.

Essas duas práticas (as parcerias com outros músicos e as gravações de canções de outros compositores) marcam sem dúvida o investimento em novas formas de enunciar por Belchior a partir de 1979⁷⁸⁴, o que indica a busca da adesão de outros públicos. Mas apenas a primeira prática manter-se-á com regularidade nos próximos álbuns do artista. A partir da quarta fase de *continuação da reinstalação do discurso polêmico*, com o disco *Melodrama*, até o álbum *Baihuno* na quinta fase em que *a polêmica retorna fortificada* (segundo vimos acima), Belchior somente grava composições de sua autoria, o que ratifica a hipótese de que nesses dois momentos de sua produção a necessidade individual de se afirmar posicionalmente está intensificada, e ele o faz diretamente a partir de suas próprias canções, em contraposição a canções de outros compositores.

Somente em 1987, com o disco *Melodrama*, o termo “tropical” reaparece; nesse caso, o número de ocorrências passa de um para três. Do mesmo modo que em *Todos os sentidos*, esse álbum recebeu duras avaliações da crítica musical, sendo inclusive boicotado pelas estações de rádio. Em 1979 e 1987 os versos “tristes tópicos” e “dans les tristes tropiques” de “Retórica sentimental” e “Os derradeiros moicanos”, respectivamente, dialogam com a obra *Tristes trópicos* do antropólogo e filósofo francês Claude Lévi-Strauss⁷⁸⁵, publicada na França em 1955. Nas três narrativas, as das canções de Belchior e a do livro de Lévi-Strauss, encontra-se uma reflexão sobre as sociedades indígenas brasileiras, bem como sobre a relação entre o Novo e o Velho Mundo, e suas concepções de progresso e de civilização. No disco seguinte, *Elogio da loucura*, o termo “tropical” aparece duas vezes. Nesse disco aparece também a canção “Elegia obscena” que polemiza diretamente com a “Elegia” gravada por Veloso, como se comentou acima. Daí se pode dizer que nos anos 1987 e 1988 a ideia de

⁷⁸⁴ No disco de 1978, *Todos os sentidos*, Belchior havia gravado sua primeira parceria, com o tecladista Tuca em “Sensual”.

⁷⁸⁵ As canções “O estrangeiro” e “Fora da ordem” de Veloso também fazem referência ao autor Lévi-Strauss e à sua obra *Tristes trópicos*, respectivamente nos versos “O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía de Guanabara” e “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”.

tropicalidade estava fortemente presente no repertório musical de Belchior. O termo “tropical” é atualizado novamente no disco seguinte de Belchior, dessa vez não utilizado dentro da letra de uma canção, mas para nomear uma música, bem como uma das partes do disco de 1993, *Baihuño*, chamadas pelo autor de movimento, pois este investe na cenografia de uma ópera.

Com essa avaliação temporal de como a palavra “tropical” se manifesta nas canções de Belchior entre 1974 e 1993, pode-se cogitar que todas as vezes que o cancionista estava em uma posição ameaçada dentro de seu campo, seja pela avaliação negativa da crítica, seja pelo recebimento insatisfatório das mídias de difusão de sua obra, a ideia do “tropical” ressurge, na maioria dos casos de forma irônica e polêmica. Resta saber se os termos “tropical” e “trópico” estão de algum modo associados ao Tropicalismo. Fica aberta a questão. Mas é certo que o fato de o cancionista Belchior empregar algumas vezes o termo “tropical” e a ideia de “tropicalidade” não o torna um tropicalista, pelo fato já axiomático de que ao mudar de posicionamento, as palavras empregadas, quaisquer que sejam, igualmente mudam de sentido.

Voltemos agora à questão do “som” e da “fúria” comentada no início deste capítulo, avaliando como esses aspectos agem com relação ao posicionamento de Veloso. Belchior sempre se assumiu como cancionista raivoso, apesar de destacar que não é um sujeito amargo, embora acredite no que cante⁷⁸⁶. Com relação à agressividade, o compositor dá uma declaração iluminadora na entrevista que concedeu a *O Pasquim* ainda em 1982, segundo podemos ler abaixo:

O PASQUIM – Uma coisa que eu queria saber: de onde vem essa garra do nordestino? O que permite a eles virem pra cá [eixo Rio-São Paulo], como você, e enfrentar essa batalha?

BELCHIOR – Vem do atavismo. Vivemos num mundo feudal, falamos um português medieval, e fomos criados dentro de valores que incrementam a cultura medieval. Precisamos ser agressivos pra nos libertar desses laços. Precisamos ser agressivos pra vencer a hostilidade da Natureza. Mas pela nossa própria ancestralidade temos uma força de libertação muito grande: somos descendentes de holandeses protestantes, de judeus perseguidos, de portugueses degredados, de franceses piratas. Somos sobreviventes. (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *O Pasquim*, *op. cit.*, p. 10)

Em Belchior – relembrando a frase célebre de Flaubert “Madame Bovary c’est moi” – vida e arte se misturam, tornando complexa as fórmulas de “a vida imita a arte” ou “a arte imita a vida”. Mesmo se considerarmos que o compositor é legítimo, mas a obra não, só existindo porque existe o compositor, “é a vida que faz a obra e a obra que faz a vida”, donde

⁷⁸⁶ Entrevista publicada no *site* do artista: “A palavra cantada chega até nós”, *op. cit.*

o autor pode ser igualado à obra. Fazendo uma analogia entre a vida e a obra de Belchior, pode-se compreender a agressividade presente na música do cancionista como uma *agressividade mesológica*. Como um nordestino que sai da sua cidade natal e luta para conseguir um lugar na cidade grande, era necessário ser agressivo para vencer a hostilidade do campo musical brasileiro, onde só os mais fortes sobrevivem. O instinto à desordem por parte de Belchior já nascera anos antes de sua filiação nessa esfera, desde 1968 no movimento estudantil, do qual participava, mas de forma alternativa, pois acreditava que devia seguir outro caminho diferente tanto do capitalismo como do socialismo. Ele “queria uma experiência anarquista, no sentido mais rígido da palavra, uma experiência desordenadora” (*op. cit.*, p. 09), exatamente a experiência retórica que procurou fundar no campo verbomusical brasileiro a partir de sua chegada em 1971. Nos últimos anos, particularmente desde 2005⁷⁸⁷, o artista cearense vem subtraindo em suas autocríticas a ideia da “agressividade” e de “conflito”; e tem utilizado com relação à sua produção o termo “desconcertar”, afirmando que sua música deve ser entendida como denúncia do “desconcerto do mundo”. Assim, explica:

A minha música inteira é sobre o desconcerto do mundo. É uma visão mais filosófica do que sociológica. Eu falo mais do desconcerto do mundo do que do conflito de gerações. (...) O desconcerto do mundo – também impresso num soneto de Camões – é um conceito filosófico, que vem do Renascimento, pelo qual se apreende o mundo como desconcertado. A palavra concerto aí tem o mesmo sentido do concerto de música. O mundo não é harmonioso; é mais caótico do que ordenado. Isso aponta para um universo desconcertado, para um universo em evolução, não no sentido do equilíbrio, mas no sentido de um desequilíbrio. (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*)

Na mesma entrevista, especificamente sobre o conflito de gerações (pais x filhos), Belchior afirma: “Eu creio que a minha música ultrapassa um pouco ou tenta ultrapassar essa questão do conflito, puro e simples, de geração, assim como o relativo a uma faixa etária” (*op. cit.*). E complementa:

A minha música tentou abranger um fato anexo a essa questão da idade que era a tensão entre o novo e o antigo, a tensão entre a tradição e a eventual modernidade. O conflito de geração pra mim foi mais nesse sentido, do que um conflito entre pais e filhos, por exemplo. A não ser, se a gente tomar esse conflito do ponto de vista simbólico: o pai como autoridade, como o passado, como a estabilidade, e o filho como a aventura, a fragilidade e, sobretudo, o descaminho. (*op. cit.*)

⁷⁸⁷ Ver entrevista de Belchior ao jornalista Moacir Maia, em 2007.

Paradoxalmente, apesar de Belchior tentar amenizar o investimento de sua obra no “conflito de gerações”, a partir do momento em que o artista elege um novo título para sua produção, o de *desconcerto* ou *descaminho*, ele entra em confronto geracional com os artistas tropicalistas, na medida em que as noções de “concerto” e “desconcerto” do mundo são de uma certa forma as mesmas tocadas pelo Tropicalismo e particularmente por Caetano Veloso em sua obra autoral, como bem expressa a canção “Fora da ordem”, que discute na topografia do Brasil a relação entre “ordem” e “desordem”, num tempo e lugar em que “tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. Além disso, fica clara aqui a disputa entre discurso dominante (a autoridade do pai) e contradiscurso (a aventura do filho). Pela análise da integralidade da obra do artista, pode-se dizer plenamente que enquanto Belchior incorpora o *ethos* do filho, ele traduz o discurso dos cancionistas, especialmente de Caetano, como incorporando o *ethos* do pai.

No prefácio à obra *Tropicália - Alegoria alegria* de Celso Favaretto, comenta Tatit (2007, p. 13) sobre o Tropicalismo que “de fato, a alegria – a prova dos nove –, disseminada pelo movimento em forma de descobertas, paródias, comentários ou de inversão carnavalesca de valores, é a fração intensa e onipresente que entra diretamente na composição global da alegoria tropicalista”. Nesse sentido, creio que o discurso polêmico empreendido por Belchior em direção a Caetano Veloso pode ser sintetizado pelos termos “tristeza” e “realidade”, que são associados como a resposta contrária diretamente às ideias de “alegria” e “alegoria”, difundidas por Caetano Veloso e pelo movimento tropicalista. De fato, no posicionamento de Belchior “a alegria [não] é a prova dos nove”⁷⁸⁸. Nesse caso, os *argumentos* utilizados por Belchior são os *fundados em processos de dissociação*, mais especificamente os referentes a uma *dissociação nocional* entre os pares tristeza/alegria e realidade/alegoria.

Em *Baihuno* por exemplo Belchior retoma a mesma ideia do LP *Alucinação*, pois no disco de 1976 ele inicia um ciclo de contraposição às ideias tropicalistas, que se fecha em 1993. É a cobra que morde a própria cauda. Enquanto os baianos investiam na Alegria e na Alegoria, o cearense opõe-se e apresenta a ideia de Alucinação (subsumindo “tristeza” e “realidade”), que o próprio enunciador explica: A minha alucinação é suportar o dia-a-dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais. A escolha do termo **alucinação** pelo orador, cujas duas letras iniciais já direcionam – inconscientemente e motivado pelo apelo linguístico-visual – o auditório para as palavras **alegria** e **alegoria**, não é de nenhum modo insignificante. Em resumo, o argumento de *dissociação nocional* empregado pelo sujeito orador pode ser traduzido assim: Caetano investe na alegria/alegoria e Belchior na

⁷⁸⁸ Faço referência aqui ao lema de Oswald de Andrade citado por Gilberto Gil e Torquato Neto na canção tropicalista “Geleia geral”, ideia também corroborada por Caetano Veloso.

tristeza/realidade. Os termos “alegria” e “alegoria” são associados ao termo “antigo” e a Caetano Veloso, pelo discurso-agente de Belchior, que por sua vez se associa aos termos “tristeza” e “realidade”, apresentados com uma concepção de “novo”. Portanto, a posição axiológica de Belchior faz com que ele desvalorize justamente os temas valorizados pelo cancionista Caetano.

De modo geral, a análise das polêmicas entre Belchior e Caetano, no jogo discursivo que envolve necessariamente *aproximação* e *distanciamento*, mostra exemplarmente o fato de dois cancionistas, a partir de duas posições específicas e antagônicas, realizarem os mesmos atos retórico-discursivos, o que inclui a ação de falar dos mesmos objetos⁷⁸⁹ (a liberdade, a juventude, a música, o exílio, o Brasil). Assim, cada um dos cancionistas tem o objetivo de monopolizar os objetos, e o seu olhar individual dado a eles, como sendo seus, imprimindo-lhe uma significação singular⁷⁹⁰, estratégia retórica que baseia a fundação de um posicionamento individual. Verificou-se na tese que o fato de Belchior investir em gêneros, cenografias, *ethé* e códigos de linguagem utilizados por outros compositores e principalmente por Caetano Veloso insere-se num movimento muito mais de distanciamento do que de aproximação, gesto que pode ser lido como um indício de um *saber fazer* em contraposição ao *simplesmente poder fazer*, pois esse último “direito” é adquirido pelo artista no instante mesmo em que ele se institui como compositor. Assim entendido, o processo de individualização do artista cearense não está tão relacionado a *ser diferente* dos outros artistas, mas principalmente a *fazer*, operando com os mesmos elementos, *melhor* do que os outros. Seria o equivalente a dizer que os dois artistas (Belchior e Caetano) falam a mesma língua, mas de forma diferente. Por essa via de raciocínio, as regravações feitas por Belchior de Raul Seixas, Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Tom Jobim⁷⁹¹ não seriam entendidas como estratégias de acordo, pois *cantar de outro modo* implica *cantar melhor* – logo se instaura aí um embate verbomusical-discursivo. Assim, admite-se que os artistas, compreendidos em um primeiro momento como adjuvantes do cearense, que são também em outras circunstâncias adjuvantes de Caetano, possam ser na verdade antagonistas de Belchior. Chega-se então à constatação de que os oponentes de Belchior são curiosamente os ídolos e parceiros de Caetano Veloso. Ou seja, todos esses alvos, tanto o baiano quanto seus adjuvantes, ocupam o papel de auditório singular e especial das relações polêmicas.

Para continuar falando desses cancionistas outros, vejamos o texto escrito em janeiro de 1997, intitulado “Belchior por Belchior”, publicado no *Jornal do Brasil*, em que Belchior

⁷⁸⁹ A esse respeito, ver Courtine (*op. cit.*, p. 34 e 35).

⁷⁹⁰ Confrontar Krieg-Planque (2010, p. 103), que aborda especificamente “o caráter polêmico da fórmula”.

⁷⁹¹ Confrontar os discos *Cenas do próximo capítulo*, *Vício elegante* e *Jobim em vários tons*.

fazendo uma espécie de autorretrato, expressa bem a relação que o compositor mantém com outros artistas da música brasileira. Lê-se abaixo que, ao apresentar-se, Belchior, mesmo em tom de brincadeira, continua a polêmica com Veloso, mas também com Jobim:

Meu nome é Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes. Como já sentiram o drama, um dos maiores nomes da MPB. Não chega a perfazer o alexandrino perfeito dum Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac, mas pode bater-se, em evidente superioridade letrística – e consequentemente, vencer, embora com apertada margem de votos – os de Caetano Emanuel Vianna Telles Veloso e de Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim. (BELCHIOR, *Jornal do Brasil*, jan. 1997)

A seguir, Belchior, sem citar ninguém do trio Buarque-Gil-Veloso, fala de suas duplas influências: as da música e as da literatura. O compositor então detalha:

Os irmãos Silva – Orlando, Anísio e Roberto – levaram-me insensivelmente, aos laços de amizade com os irmãos Andrade do Modernismo. Eles são Mário, Carlos [Drummond de] e Oswald [de] que, por sua vez, me depositaram no colo dos irmãos Campos do Concretismo, Augusto e Haroldo – onde estou até hoje e, queiram ou não as musas mais amenas, ficarei para sempre. (*op. cit.*)

Belchior avalia ainda a influência de Erasmo e Roberto Carlos, mas de modo irônico-anedótico: “Ah! Não vou esquecer os Irmãos Jovem Guarda – Erasmo Carlos, um elogio da loucura e Roberto Carlos, Rei da Juventude, um rei meu, que sou eterno rapaz latino-americano apesar de republicano”. Sem me aprofundar na ligação feita por Belchior entre Erasmo Carlos e Erasmo de Roterdã, e entre (o Rei) Roberto Carlos, o líder da esfera musical brasileira, e o líder do sistema monárquico de governo, vê-se claramente que sua crítica incorpora toda a sátira da obra clássica *Elogio da loucura*. Nesse caso, o deboche de Belchior pode ser avaliado por meio da reflexão de Angenot de que “dans un écrit persuasif, une anecdote prend fonction d’argument; dans un texte polémique, l’anecdote est un moyen d’agression et se subordonne à cette finalité”⁷⁹² (ANGENOT, 1978, p. 257).

Finalizando sua autoanálise, o artista não se coloca como influenciador das futuras gerações, apesar de se enunciar como mestre – ou como antimestre?. Como vimos na seção dedicada à análise do *ethos*, Belchior afirma aí que tanto o auditório quanto os outros cancionistas não devem nem aceitar os seus conselhos e nem segui-lo. Que, ao contrário, esses devem encontrar ou abrir o seu próprio caminho (*op. cit.*).

⁷⁹² “em um texto persuasivo, uma anedota toma a função de um argumento; em um texto polêmico, a anedota é um meio de agressão e se subordina a esta finalidade”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

Em resumo, na leitura de suas palavras, vê-se assim que o compositor começa polemizando com Caetano Veloso e Tom Jobim; em seguida fala de suas influências musicais, omitindo todos os grandes nomes de sua geração, e ao final do texto rejeita a ideia de dar conselhos artísticos aos novos cancionistas. Nesse último aspecto, polemiza mais uma vez com Caetano, visto que, como se comentou acima, o baiano costuma se posicionar como discurso fundador de novas produções. Em seu autorretrato, Belchior, usando a mesma estratégia de silenciamento sofrida por ele, fica contra o grupo da MPB do qual participa, referenciando apenas artistas da fase de *consolidação* e de *transição* da música brasileira, para usar a classificação de Severiano (2009): o cantor da Geração de 30 Orlando Silva, o compositor sambista Roberto Silva e o cantor/compositor de bolero Anísio Silva; e artistas da fase de *modernização*, particularmente os do movimento Jovem Guarda, Roberto e Erasmo Carlos. O gesto retórico de Belchior reverbera assim suas palavras ditas em 1978 (“Quero criar uma zona de tensão na música brasileira”), bem como aquelas de sua canção de 1979 “Comentário a respeito de John” que exigem ao interlocutor: Saia do meu caminho! / Eu prefiro andar sozinho⁷⁹³.

Se pensarmos a constituição do posicionamento identitário de Belchior e a sua relação com Caetano Veloso a partir da figura de um pêndulo, como ilustro no esquema a seguir, pode-se fazer a seguinte analogia.

Esquema 2 - Movimento identitário de Belchior em relação a Caetano Veloso entre 1974 e 1993

Fonte: Ilustração feita pela pesquisadora

⁷⁹³ A canção de Belchior também dialoga de forma alusiva com a composição “The ballad of John and Yoko” da dupla Lennon-McCartney no álbum *Hey Jude*. A letra narra a história do casamento de John Lennon e Yoko Ono em Gilbratar, em março de 1969, e os dias seguintes nos quais o casal, em protesto pela paz, ficou durante uma semana em uma cama no Hotel Amsterdam Hilton.

Considerando sempre o discurso-agente de Belchior, os pontos 1 e 3 da imagem marcam respectivamente os momentos de *antipatia* e *simpatia*, e o ponto 2 uma posição de equilíbrio do orador Belchior análoga ao que diz a Física, um momento aparentemente *neutro* de diálogo entre Belchior e Veloso. De modo condensado, o que se observa na análise da produção musical de Belchior entre 1974 e 1993 é um movimento pendular que oscila entre momentos diametralmente opostos de *antipatia* (1) e outros de *simpatia* (3)⁷⁹⁴ de Belchior com relação a Caetano Veloso, como vimos na exposição das diversas fases de instituição do posicionamento polêmico de Belchior. Em outros momentos, a identidade de Belchior se mobiliza sem necessariamente expor um diálogo com Caetano Veloso (2).

Se traçarmos uma linha cronológica mas não linear (e por isso a linha do gráfico não tem curvatura reta) em relação aos pontos 1, 2 e 3 e às fases descritas acima, pode-se convencionar o seguinte:

- a) O ponto 1 corresponde aos anos de 1974, 1982 a 1984, 1987 a 1988, e 1993, nos quais a polêmica está mais ativa, o que pode ser associado às fases I, III, IV e V;
- b) O ponto 3 corresponde aos anos de 1976 a 1980, nos quais a polêmica está menos ativa, o que pode ser associado à fase II;
- c) O ponto 2 corresponde a todos os anos analisados na tese, de 1974 a 1993, nos quais o cancionista Belchior não necessariamente explicita um diálogo com Caetano Veloso, seja harmônico ou polêmico; esses momentos de polêmica podem ser classificados como “latentes” e podem ser associados a todas as fases apresentadas acima.

Dessa reflexão, constata-se que o movimento identitário do compositor Belchior pode ser caracterizado pela explicitação maior ou menor dessa relação contraditória com o compositor Caetano Veloso. De todo modo, a obra de Veloso aparece sempre como baliza nas composições de Belchior, seja por negação ou afirmação. Para ilustrar minha asseveração, cito dois exemplos. Um deles se deu em 1976, momento em que Belchior declara que o trajeto que o levou do anonimato à projeção, diferentemente dos seus predecessores, levou “seis anos e não seis meses”, via festivais e tropicalismo. Por outro lado, Belchior afirma com respeito que seus antecessores mais “velhos” (Chico, Caetano e Gil) são a tradição, da qual se

⁷⁹⁴ Em sua origem, a palavra “simpatia” é grega, formada a partir do prefixo “sym”, que significa “juntamente”, “ao lado de”, “em favor de”, “ao mesmo tempo”, mais o radical “pathos”, que designa “aquilo que se experimenta em relação às paixões da alma ou às doenças”. Estou me referindo especificamente ao sentido de “simpatia” em língua portuguesa, ou seja, à “afinidade moral, similitude no sentir e no pensar que aproxima duas ou mais pessoas” (HOUAISS). À “antipatia”, considero na tese um sentimento contrário ao da simpatia.

considera um continuador. Para ele, como estava vivendo numa fase historicamente crítica, questionar os valores da tradição é um fato natural (BELCHIOR em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, de 31 de julho de 1976). O outro momento se deu em 1994, quando Belchior fazia turnê do seu *show Baihuno*. Na divulgação do novo álbum, Belchior anuncia que teria um novo projeto, o lançamento de cerca de oitenta sambas e chorinhos, que segundo ele “compôs antes da Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil” (BELCHIOR em entrevista ao *Jornal Folha de S.Paulo*, de 18 de maio de 1994)⁷⁹⁵. Com os dois exemplos, percebe-se claramente que tanto no início de sua carreira como no seu último trabalho autoral, o compositor cearense institui como marco de sua produção a produção musical dos baianos e está constantemente se referindo a ela.

Se retomarmos as três dimensões de um discurso retórico, até agora minha análise concentrou-se na constituição identitária do sujeito cancionista (o *ethos*), materializada através das canções (o *logos*). Mas como sabemos, o discurso persuasivo do orador articula *ethos* e *logos* para se comunicar necessariamente com uma plateia, que terá as suas emoções mobilizadas. Visto que na natureza da polêmica estão as paixões, passarei então a alguns comentários sobre o *pathos* do auditório e vejamos como se dá essa retórica das paixões no discurso verbomusical de Belchior, entendendo “paixão” como “todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos” (ARISTÓTELES, Livro II da *Retórica*, 2000 [IV a. C.], p. 05). Pela metodologia aplicada na tese, não tenho condições de afirmar até que ponto os fãs se envolveram na polêmica entre Belchior e Caetano Veloso, bem como nas outras comentadas de modo lateral aqui, como aquela ocorrida entre Fagner e Veloso, ou entre esse e Lobão, por exemplo. Porém, alguns indícios concretos manifestam que o público estava atento a esses embates, o que me permitirá avaliar o fenômeno da *incorporação*, que abrange o movimento pelo qual os sujeitos aderem a certo posicionamento, além de verificar como o público, espectador da polêmica, posicionou-se no que concerne às opiniões apresentadas pelos polemizadores. E por meio disso, constatar os efeitos da argumentação do cancionista Belchior na persuasão do auditório.

Um dos momentos em que o auditório particular de grande parte dos artistas tratados na tese se manifesta publicamente, diante da tensão entre discurso dominante e contradiscurso analisada nesta pesquisa, pode ser visualizado em um dos principais jornais do Brasil. Em 12 de fevereiro de 1978, na seção “Cartas do Leitor” da *Folha de S.Paulo*, especificamente do segmento “Folhetim”, o leitor identificado como José A. Gomes posiciona-se:

⁷⁹⁵ Até a finalização da tese, esse trabalho não foi lançado ao público.

O Folhetim está cada vez melhor, mas Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil não fazem sozinhos a música popular brasileira. Acho que tem muita gente que merece uma entrevista. Caso de Raul Seixas, Fagner, Belchior, Hermeto Paschoal, Alceu Valença, Egberto Gismonti, Beto Guedes, Sá e Guarabira, Toninho Horta e outros. Não se esqueçam.

A resposta dada pelo Jornal ao leitor, assumindo o privilégio editorial a Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi a seguinte: “Não esqueceremos. O problema é que Chico, Caetano e Gil são inesquecíveis”.

Em outra ocasião, em 27 de julho de 1977, a leitora Maria Eugênia Silva, na seção “Cartas” da Revista *Veja*, escreveu sobre Caetano Veloso: “Sr. diretor, Caetano Veloso já deu sua mensagem. Portanto, deve dar passagem a gente como Fagner e Belchior”. A leitora reagia aí à entrevista dada por Veloso às “Páginas amarelas” em 15 de junho do mesmo ano, que trazia como chamada a frase “Sou um líder ainda”. Caetano, atribuindo sua postura ao astros, declarara: “Sou de Leão, é do meu signo influir sobre os outros, quer eu queira, quer não”. Mais do que com a entrevista de Caetano, a leitora dialoga com a carta que Veloso escreveu à Revista *Veja*, publicada em 13 de julho de 1977, na qual Caetano reclama o tom dado à sua entrevista pela Revista, que anunciara que o artista fazia uma “tentativa de redefinição como cidadão e como artista”. Caetano, então, responde de forma reprovadora: “Tentativa de redefinição é uma ova”.

Nos diálogos acima entre as empresas jornalísticas *Folha de S.Paulo* e *Veja* e seu principal auditório particular, o público leitor, testemunha-se o mesmo embate discursivo elaborado por Belchior ao longo de sua carreira musical, que coloca em cena os lugares ocupados pelos cancionistas Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso no campo da música brasileira e aqueles outros lugares “vazios” (?) a serem ocupados pelos cancionistas que vieram depois deles. Diante dessa unanimidade já conquistada por Chico, Gil e Caetano, Belchior ao entrar na comunidade discursiva verbomusical só tinha uma escolha: a de investir os meios que possuía para tentar também ser inesquecível. E na instituição de sua obra, Belchior tinha um desafio maior a enfrentar: produzir um trabalho artístico singular num espaço pleno de singularidades já firmadas. Nesse cenário interativo e competitivo da argumentação, que envolve o compositor Belchior, outros compositores, a imprensa a favor dos artistas já consagrados e o público fã desses mesmos artistas, coube a Belchior o papel de articular a mudança de opinião/comportamento desses sujeitos (jornalistas, críticos, cancionistas e público) com relação aos artistas da música brasileira que mereciam a distinção de “inesquecível”.

Hoje, passados quarenta anos do início da carreira de Belchior, é possível melhor avaliar o caráter identitário do compositor junto ao seu auditório. Como foi enfatizado na fundamentação teórica, não fizeram parte do trabalho metodológico da tese pesquisas de recepção, apesar de ter avaliado as maneiras de reação do público por meio de indícios como a manutenção do artista na mídia entre 1974 e 1993, a quantidade de discos vendidos e a presença dos ouvintes nos *shows*. Nesse sentido, um fato ocorrido no momento em que eu finalizava o trabalho é emblemático para ilustrar a adesão dos espíritos do auditório de Belchior às teses apresentadas pelo cancionista, o que me permitiu comprovar de maneira peculiar o funcionamento da persuasão no discurso verbomusical desse artista, isto é, aquilo que Maingueneau classifica de “incorporação”.

No dia 18 de junho de 2013, no particular momento em que acontecia em diversas regiões do Brasil uma série de protestos nas quais o povo reivindicava melhores condições em várias instâncias, recebi de um apreciador da obra de Belchior, chamado Arthur Vizzoto Zolin, uma correspondência eletrônica que reproduzo abaixo.

Imagem 14 - E-mail enviado à pesquisadora em 18 de junho de 2013

Arthur Vizzotto Zolin (arthur_viz@hotmail.com) 18/06/2013

À: josyteixeira@usp.br

Olá Josely,

estou aqui para compartilhar um momento restrito aos amantes de Belchior. Enfim liberei um instinto que estava guardado no peito desde que comecei a escutar Belchior: sair em protesto com esse trecho! (foto na Av. Faria Lima). Tive que alterar um pouco pois não coube no cartaz.

Grande abraço,

Arthur

Fonte: Reprodução do e-mail de Arthur Zolin, autorizada pelo remetente

Essa foto mostra um jovem que para se manifestar na capital de São Paulo produziu um cartaz, adotando o gesto de escrever em uma cartolina uma frase da canção “Baihuno”,⁷⁹⁶ de Belchior, que apesar dos vinte anos de seu lançamento ainda permanece atual no contexto socioeconômico do País, materializando em um *ato concreto* todo o poder do qual fala o dialogismo de Bakhtin, pois como observa Wisnik (1999, p. 13) “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade”. A atitude passional de Arthur, que poderia ter sido a de qualquer brasileiro, mostra exemplarmente o convencimento do auditório pelo cancionista Belchior, cuja argumentação escolhida seria (e foi) capaz de alcançar a adesão de todo e qualquer ser de razão que partilhasse da ideia inegável de que em grandes cidades do Brasil são exterminados a cada dia de forma violenta toda uma população de miseráveis, negros, marginais e crianças.

Para entender melhor a postura do rapaz, falarei um pouco sobre o manifesto. Com relação a esse gênero, Angenot observa seu caráter de interpelação ao auditório, dizendo: “Le manifeste, au sens le plus général, décrit, justifie et recommande à l’auditeur une attitude, une

⁷⁹⁶ (...) Ah! metrópole violenta que exterminas miseráveis, negros parias – teus meninos! (...)

pratique. Une thèse quelconque, politique, sociale ou esthétique, est asserté et défendue de sorte que le lecteur est invitée à prendre une position”⁷⁹⁷ (1982, p. 60). Ao lembrar que a canção “Baihuno” foi apresentada ao auditório pelo orador como um “manifesto lírico pela cultura e civilização e contra a violência e a barbárie contemporâneas”, pode-se visualizar no gesto também retórico do jovem toda a força da *canção-manifesto*⁷⁹⁸ em sua responsividade pelo ouvinte. Ao se direcionar à Avenida Brigadeiro Faria Lima no dia 17 de junho de 2013 com um cartaz nas mãos, o comportamento, prática e tomada de posição de Arthur – nascido em Maringá - Paraná, um ano antes do lançamento de *Baihuno*, e que migra para São Paulo em 2010; portanto, também um “baihuno” – mostram a adesão plena à tese político-social afirmada e defendida na canção por Belchior. Somando-se a isso, o ato discursivo do jovem, que representa de forma especial o auditório particular do artista cearense, também mostra que assim como um Chico, um Gil, um Caetano, Belchior igualmente teria se tornado inesquecível.

Com relação ao auditório mais amplo de Belchior, constata-se de modo geral uma grande diversidade desde o início de sua carreira até o período mais atual. Em 1976, o compositor declarou em seu primeiro *show-temporada* realizado no Rio de Janeiro que ficara surpreendido com a quantidade e a diversidade de público que estava interessada em ouvir a sua música: “gente de Marechal Hermes, do Méier (...) e de todas as idades” (BELCHIOR em entrevista a WOLFENSON, *op. cit.*), além de outros artistas como Odair José, Jerry Adriani e Wanderléa. Nos últimos anos, segundo pude constatar *in loco*, o que se comprova nos *shows* de Belchior é que a plateia também se constitui por um público muito diverso, reunindo homens e mulheres de diversas classes sociais, adolescentes, pessoas jovens, adultas, até os que têm mais idade. Na instância da *inventio*, o investimento retórico que o compositor faz em temas que abordam desde questões filosóficas até assuntos do cotidiano de muitas das pessoas pode ser um fato que explicaria esse auditório tão amplo e diversificado, resultado desejado já no início da carreira pelo próprio cancionista, como revela a declaração na qual aborda a influência das mídias no Brasil: “Para mim o que mais importa é que aparecendo na televisão, consigo mostrar a minha arte para milhões de pessoas” (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, em setembro de 1977).

Para demonstrar a participação não mais do auditório, mas de outros cancionistas na relação entre discurso dominante e contradiscurso, protagonizada por Veloso e Belchior,

⁷⁹⁷ “O manifesto, no sentido mais geral, descreve, justifica e recomenda ao auditório uma atitude, uma prática. Toda tese, seja política, social ou estética, é afirmada e defendida de modo que o leitor é convidado a tomar uma posição”. Tradução de minha responsabilidade, direto do original.

⁷⁹⁸ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

vejamos como se posicionam os cancionistas Lenine e Zeca Baleiro. Ao serem questionados sobre se depois do Tropicalismo algo teria acontecido no Brasil em termos musicais, Lenine desafia:

Então eu nem existo, Carlos Malta não existe, Vitor Ramil não existe, Pedro Luís não existe, Fernando Abreu não existe, Mundo Livre não existe, Nação Zumbi não existe, Nei Lisboa não existe, Itamar Assumpção não existe, Arrigo Barnabé não... Ah, me poupe! Se a minha música é filha de alguma coisa, ela é filha da puta. É filha da puta porque é filha de muitos pais. (...) O chorinho é tão importante quanto o Tropicalismo (...) A gente se esquece de falar dos solitários, dos paraíbas, entre os quais eu me incluo também. Houve também os cearenses (...) Na minha formação, esses solitários tiveram papel muito mais fundamental que os movimentos. (...) Esses solitários são mais generosos, os mais solidários, porque trilham o próprio caminho (...) O que eu gostaria de dizer sobre o Tropicalismo é que os caras fizeram muito numa época muito interessante do País. Estavam ali no momento certo, indelével, da história. Mas tinham uma atitude muito predatória. (In: PALUMBO, 2002, p. 66 e 67)

Zeca Baleiro, depois de declarar que admira Fagner, Ednardo e Belchior, de forma um pouco mais amena, provoca:

Quem inventou o Tropicalismo não foi o Caetano nem o Gil... Foi Chiquinha Gonzaga. Ela já era tropicalista antes do Tropicalismo. O que eles fizeram foi dar nome a alguma coisa que já existia na alma brasileira, um procedimento, uma atitude. (...) A onipresença deles às vezes pode ser prejudicial. Aliás, todo culto é nocivo. Mas não se pode negar a importância deles (...) Agora, essa história de que, depois do Tropicalismo, depois deles, não apareceu mais ninguém, como diz a música [“Como nossos pais”, de Belchior], é balela. E tudo é evolução: eles estão aí porque existiu o Noel, porque existiu o Geraldo Pereira, porque existiu o João Gilberto. (*op. cit.*, p. 143)

É interessante que no depoimento de Baleiro ele adote exatamente como argumento de *autoridade* um trecho da canção do compositor que questiona mais fortemente o discurso que ele também confronta, o que torna os cancionistas Baleiro e Belchior fortes adjuvantes. Mas o embate com Caetano não para por aí. No final de 2012, Zeca, ao lançar o álbum intitulado *O disco do ano*, também institui na cenografia da canção “Mamãe no face” a tensão entre discurso dominante e contradiscurso. Ao comentar os seus primeiros versos – Mamãe / Eu fiz o disco do ano / E até mesmo Caetano / Parece que aprovou / Mamãe / Eu sigo na minha rota / Veja só o Nelson Motta / Disse que o disco é show⁷⁹⁹ –, Baleiro

⁷⁹⁹ Os outros versos da canção:

(...) Só falta / Que a Folha de São Paulo / comece a incensá-lo / Dizer que eu sou o cara / Ou então / Que os rapazes da Veja / Me chamem pruma cerveja / Veja só que coisa rara // Mamãe / Não sou mainstream nem sou

defende que a música não é “ofensiva, mas tem sim alfinetada em gente que se coloca em um lugar de juiz da música brasileira”, assume o compositor.

Pode-se afirmar, então, a partir das posições manifestadas pelos cancionistas Lenine e Zeca Baleiro que ambos, cuja carreira nasceu em um outro Nordeste que não a Bahia e o Ceará e em uma geração posterior tanto a Caetano quanto a Belchior, aderem de forma bastante enfática ao contradiscurso implementado pelo cearense no combate ao posicionamento dos baianos na música brasileira, especialmente aquele fundado por Caetano Veloso. A adesão ao posicionamento de Belchior, principalmente por parte de Baleiro, também se revela em diversos outros momentos nos quais o maranhense expõe abertamente a força que a produção do “Pessoal do Ceará” (grupo de cancionistas que segundo Lenine foi mais importante que os movimentos) exerceu na sua carreira, o que mostra um alto grau de identificação com a trajetória desses artistas. Aquele menino nascido na pequena Arari, no interior do Maranhão, como Belchior também teve infância católica e influência dos avós em sua formação: dela, que cantava no coro da Igreja, dele que tocava Lamartine Babo. Enquanto ouvia o ídolo cearense no rádio, Zeca nem imaginava que o artista um dia o julgaria em um programa de calouro e que dividiria com ele hoje a experiência comum de cancionista, proporcionada pelo peso essencial de São Paulo às suas histórias.

É interessante que Carlinhos Brown, um membro da própria comunidade verbomusical baiana, também tenha expressado a tese apresentada por Baleiro de que Veloso posiciona-se como juiz da música brasileira, ao que ele refuta. O músico disse em 26 de outubro de 2004 o seguinte: “O problema é que para um grupo ser reconhecido na Bahia ele geralmente precisa ter o aval de Caetano ou de Gil. E num determinado momento a gente decidiu: ‘Chega, somos bons, não quero que Caetano e Gil digam nada! Deixem que a gente se vira sozinho’” (In: WEINSCHELBAUM, *op. cit.*, p. 158). E a atitude de Brown na instituição de seu posicionamento foi exatamente a mesma de Belchior. Para o artista, que teve a sua “Meia-lua inteira” gravada por Veloso em *Estrangeiro*, “a melhor maneira de ser tropicalista é se afastar, esquecer para poder renovar” (*op. cit.*, p. 159).

Quanto à pergunta feita no início do capítulo, sobre se o relacionamento entre Belchior e os artistas Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil passa por um processo de “angústia da influência”, vejamos algumas reflexões no sentido de responder afirmativamente a essa questão. A expressão *angústia da influência* é usada a partir da teoria postulada pelo

cult / Meu som assim vapt vupt / Caiu na boca do povo / Mamãe / É bom ser experiente / Ainda mais independente / Não ser velho nem novo // Só falta / Ser capa da Rolling Stone / O hype dos ringtones / O megahit no youtube / E as cantoras que há de sobra / Festejarão minha obra / Não saio mais desse clube // Mamãe / Eu fiz o disco do ano / Parece até que o hermano / Falou bem na Piauí / Mamãe / O fato é que eu tô na moda / Mamãe eu fiz um disco foda / Faz um download e ouve aí

crítico literário Harold Bloom acerca da influência artística. No livro *The anxiety of influence*, de 1973⁸⁰⁰, o autor apresenta uma teoria que reflete sobre as relações entre obras e entre artistas, as quais envolvem um combate criativo, no qual o criador posterior produz uma obra que responde ao seu antecessor. Para explicar essa relação de confronto reativo entre artistas jovens e velhos (precursores), de épocas diferentes, Bloom apresenta o conceito de *agon*, emprestado da épica de Homero, que se referia aos combates entre heróis na Antiguidade Clássica. Assim, o *agon* agiria na superação da influência.

É importante que fique claro que Bloom fala especificamente da influência poética, mas utilizo na tese o conceito de forma abrangente para a influência artística de maneira geral e particularmente para aquela presente na esfera verbomusical brasileira, que se materializa fundamentalmente por meio da canção. Assim, a pergunta central de acordo com meu *corpus* é: qual a relação entre a canção de Belchior e a canção de seus precursores? Ao perseguir essa resposta ao longo da tese, na expectativa de confirmar a teoria de Bloom (1991), buscou-se deslindar uma *retórica da influência artística* e sobretudo uma *retórica do discurso verbomusical brasileiro*, cujos elementos exponho abaixo:

a) A influência artística é entendida em seu sentido geral de “exercer poder sobre o outro”, mas principalmente como um *revisionismo intelectual* que envolve o sentimento espantoso, torturante e arrebatador da presença de outros artistas numa obra que inicia (p. 57 e 58). A seguinte declaração de Belchior expressa exemplarmente essa influência em uma obra específica, na qual o revisionismo criativo separa o artista de seu progenitor artístico:

Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em cooperação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para a Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas ideias. (BELCHIOR em entrevista à DUMARESC, *op. cit.*)

b) A opinião de que a influência artística não existe é um exemplo de que um dos modos de expressão da influência é a melancolia – motivada pela inquietação ameaçadora de não poder evitar o inevitável – princípio da angústia da influência (p. 35 e 56). A recusa de Belchior em alguns momentos de sua carreira em se dizer dialogando ou polemizando com Caetano mostra bem essa angústia;

c) A influência artística não implica em si mesma a diminuição da originalidade, podendo inclusive tornar um compositor mais original, o que não significa melhor (p. 36 e

⁸⁰⁰ Está citada na tese a obra em língua portuguesa, publicada em 1991.

37). É tão inegável o elemento originalidade no posicionamento ocupado por Belchior na música do Brasil, quanto é verdade que a sua postura identitária não deve ser assumida como melhor ou pior do que a de outros cancionistas;

d) O jovem artista está desde o princípio em busca, como compositor, de um objeto impossível. E é essa busca eterna que move a produção da obra (p. 38). Pode-se citar aqui como exemplo que mostra essa procura constante de Belchior o fato de o compositor, desde o início da carreira em 1971, mobilizar os mesmo *topoi* (motivos literários recorrentes), trabalhando sempre as mesmas relações dicotômicas entre o “velho” e o “novo”, entre o “passado” e o “presente”, entre o “sonho” e a “realidade”, entre o “desconcerto” e o “concerto”;

e) A angústia da influência envolve o embate entre forças iguais (p. 40). Quando Belchior inaugura a polêmica com Caetano Veloso, ele se coloca desde então em condições iguais de poder enfrentar seu precursor;

f) A característica de um artista forte é ser uma grande figura com persistência para combater seus precursores, igualmente fortes, até a morte (p. 33). A persistência em Belchior é ilustrada pela longa duração da polêmica com Caetano, que percorre toda a sua obra autoral, 1974 a 1993, e se mantém em suas declarações públicas mais recentes.

Harold Blom explora seis razões revisionárias do “artista forte” com relação a seu precursor: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Vejamos cada um desses movimentos aplicados à canção de Belchior:

I - Belchior, como compositor forte, relaciona-se com seus precursores, operando uma “desleitura” ou desapropriação (*clinamen*) composicional. Ler as canções anteriores indica um movimento corretivo de suas próprias canções. Desler essas canções indica por outro lado que as canções primeiras, apesar de acuradas, não seguiram o caminho certo, objetivo que a nova canção irá perseguir;

II - O artista Belchior “complementa” antiteticamente (*tessera*) seu precursor Caetano Veloso, preservando algo de sua obra, mas alterando o seu significado, como se aquele não tivesse ido longe o bastante. Todas as críticas de Belchior com relação à morte do Tropicalismo ou ao fim do sonho, do qual o movimento baiano fez parte, segundo o discurso-agente de Belchior, manifestam essa relação. Ao constatar o fim do sonho ou o fim do Tropicalismo, o artista, apesar de reconhecer o trabalho dos tropicalistas, contrapõe-se a ele,

apresentando-se como defensor da realidade presente, em oposição ao “antigo” sonho, defendido pelos tropicalistas;

III - O artista sucessor Belchior se direciona em um movimento de descontinuidade (*kenosis*) com relação ao precursor Caetano Veloso. Belchior, como antissujeito de Caetano Veloso, opera necessariamente com a ruptura e a descontinuidade do movimento tropicalista;

IV - O artista Belchior se movimenta na direção de um Contra-Sublime próprio, como reação ao Sublime do precursor (*demonização*, pois a angústia da influência é um território demoníaco e obscuro). Nesse movimento, o artista sucessor considera que há na obra do precursor uma “extensão ôntica” que está acima do artista-ascendente. Ao acreditar em uma potência que move a canção, não controlada por seu autor mas por algo externo nem divino nem humano, o novo artista despreza o que existe de único no trabalho do precursor. Um exemplo que deixa patente essa demonização é a declaração dada por Belchior, no que se refere à ideologia do sonho vivida na década de 60, de que o sonho não era exclusividade do movimento baiano, mas sim da juventude do mundo inteiro que o movimento baiano apenas participou, com uma visão brasileira e tropical, refletindo o que estava acontecendo com diversos outros artistas, os Beatles, Rolling Stones, na música americana, inglesa e europeia de forma geral;

V - O artista Belchior, sofrendo da “culpa do débito”, constitutiva de todos os artistas, opera um movimento de autopuração (*askesis*), cujo objetivo é chegar a um estado de isolamento, alcançado pela diminuição do precursor. Para se separar de todos, inclusive do precursor, o artista renuncia a um conjunto de virtudes humanas e imaginativas. Uma declaração de Belchior expressa de forma emblemática essa relação de autopuração. Falando de seu processo de composição, balizado na crítica à geração anterior, ele declara que reflete um estilo comum a todos os artistas da época. E arremata, relacionando *filiação e influência*: “Naturalmente, eu sou um filho bastardo dessa geração e tenho mesmo é que tentar assassinar meu pai” (BELCHIOR em entrevista à AURÉLIA; RABÊLO, *op. cit.*);

VI - O artista Belchior sustenta sua própria canção como aberta à obra do precursor (*apophrades*, que significa o retorno dos mortos), mostrando por outro lado que “ele é condenado a produzir simulacros desse Outro, e simulacros que são apenas seu avesso” (MAINGUENEAU, 2005b [1984], p. 57). Essa fase revisionária é entendida como não melancólica, visto que, enquanto na fase inicial de relação entre o artista e seus precursores, a sua canção estava de fato aberta, o que provocava angústia, na fase do *apophrades*, ela é apenas *sustentada* em aberto. Nesse processo, o sucesso da nova obra faz com que ela apareça não como obra do ascendente, mas como se o segundo artista tivesse escrito uma obra

característica de seu precursor. O próprio Belchior explica no que se refere à sua obra esse movimento de retorno, afirmando que entrou no mercado para por em cheque as proposições dos tropicalistas. Ele avalia que “se o tropicalismo atacou o bom gosto oficial da música brasileira, ele mesmo criou um novo critério, que hoje está envelhecido e envilecido ao longo de várias gerações”. E confessa: “é contra esse velho bom gosto deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente” (BELCHIOR em entrevista ao Jornal *Folha de S.Paulo*, de 14 de setembro de 1973).

Ao falar durante uma entrevista em maio de 1996 sobre uma possível “pendenga musical” com Caetano Veloso, a resposta de Belchior entrelaça de forma modelar todos esses *movimentos e momentos* revisionários de sua produção em diálogo com a produção do baiano. Belchior garante:

Não! Nunca tive nenhuma pendência, nenhuma pendenga musical com Caetano Veloso que é meu mestre, mestre de todos nós. Naturalmente as citações diversas que eu fiz da obra de Caetano Veloso no meu trabalho são o reconhecimento estético da importância enorme que tem ele para a música brasileira, especialmente a contemporânea, e a *colocação dentro do meu trabalho de algumas ideias, alguns sentimentos, algumas noções*⁸⁰¹ até divergentes de seu trabalho... Mas aqui fica uma vez mais a minha gratidão a Caetano Veloso por tudo que ele fez pela música popular brasileira de todos os tempos.⁸⁰² (BELCHIOR em entrevista a AGUIAR, 1996)

Ao ouvir o cancionista, pode-se especular que as palavras de Belchior seriam diferentes se a mesma pergunta tivesse sido feita um ano depois, em 1997, por ocasião da publicação do livro *Verdade tropical*, que desde seu lançamento, no início de novembro, foi amplamente posto em debate, seja pela mídia, seja pelos artistas, em diversos pontos intelectuais do Brasil, movimento discursivo que colocou Caetano Veloso, a partir da escritura do livro, em uma espécie de pedestal não apenas artístico-musical, mas desde então também de escritor-intelectual. Posição já ocupada de forma emblemática pelo compositor Chico Buarque, que além de ter seu lugar como autor de canções consolidado, vem se firmando como extraordinário escritor desde 1974 com *Fazenda modelo – novela pecuária* e mais notadamente a partir de *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009). Especula-se ainda que o fato de Belchior ter se afastado completamente dos *shows* e das apresentações públicas de modo geral desde 2006 pode ser explicado por uma

⁸⁰¹ “Ideias”, “sentimentos” e “noções” foram destrinchados na tese em termos dos conceitos de *gênero*, *cenografia*, *ethos* e *código de linguagem*, bem como do de *gesto retórico*.

⁸⁰² Transcrição e destaques de minha responsabilidade, direto do original.

intensa dedicação ao trabalho de tradução ilustrada para o português da *Divina comédia* de Dante Alighieri, gesto retórico que ao ser concretizado dará ao compositor, como já possuem Chico Buarque e Caetano Veloso, o duplo *status* de compositor e escritor.

Voltando ao assunto do autoexílio do compositor cearense, como poderia analisar o desaparecimento de Belchior e a fuga para o Uruguai? Ele abandonou os empresários e os produtores, cortou laços com fãs e desapareceu. Segundo nos mostra Maingueneau (2006d, p. 89) ao abordar a paratopia do escritor, a fuga ao deserto, numa alusão a Cristo, é um dos gestos prototípicos que legitimam o produtor de um texto artístico. O teórico lembra ainda o caso de Rimbaud, que, ao fugir de casa aos 16 anos, transforma sua fuga “em relato de iniciação ao estatuto de poeta” (*op. cit.*, p. 316-318), registrado justamente no poema citado por Belchior em “Tudo outra vez”. Para o auditório universal ou para o auditório particular influenciado pela mídia, Belchior fugiu pela decepção. Em nenhum momento, a mídia evocou o desaparecimento do artista como ato criador. Já Belchior, segundo depoimento dado ao *Fantástico* de que se refugiara para terminar a tradução da obra de Dante, interiorizou a fuga como ato criador. No entanto, apesar da visão do artista, ninguém pode dizer ao certo se no caso de Belchior, as duas lógicas não se misturaram.

A fuga do artista Belchior da sociedade parece ainda reprisar o percurso de *inferno* e *purgatório* do clássico italiano. Vida e arte se misturam. E se a história terá ou não um final feliz, ou se chegará o *paraíso*, só o futuro saberá o desenlace dessa odisséia. Enquanto isso, ao mesmo tempo em que Belchior se debruça nos *cantos de Dante*, os *cantos dele próprio* estão silenciados. É interessante observar que o afastamento do artista também parece ter sido renunciado em seu último disco autoral, por meio da *canção-índice*⁸⁰³ “Até mais ver”, a última faixa do CD *Baihuno*, na qual a despedida do enunciador poderia se referir em outro contexto também à despedida do autor da canção⁸⁰⁴. Enquanto isso, ao ler os primeiros versos da *canção-despedida*⁸⁰⁵ de Belchior “Até mais ver”⁸⁰⁶ – Até mais ver, até mais ver, meu camarada. / Contigo em mim e ainda em ti, vou indo em dois. / Qualquer distância entre nós, tornada em nada, / só assinala um novo encontro pra depois. –, o seu auditório particular aguarda ansioso pelo próximo encontro.

⁸⁰³ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção, que se aplica também à “Antes do fim”, analisada na primeira parte do capítulo 2.

⁸⁰⁴ Eis um exemplo de como a *dispositio* pode atuar argumentativamente na organização de um álbum.

⁸⁰⁵ Conceito cunhado na realização da tese para dar conta dessa especificidade do gênero musical canção.

⁸⁰⁶ Uma análise mais aprofundada dessa canção aparece em nosso artigo “Palavra escrita (Bilac, Iessienin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB”, publicado na Revista *Per musí*, vol. 29, referente aos meses de janeiro a junho de 2014.

Em linhas gerais, buscou-se na tese analisar as relações polêmicas entre os heróis da música brasileira Belchior e Caetano Veloso, a partir do discurso-agente de Belchior, no sentido de desvendar os seguintes pontos:

- a) O movimento de angústia provocado no compositor cearense pela presença de obras tão consistentes no cenário nacional;
- b) As imagens valorativas que Belchior constrói de sua própria identidade e as imagens que ele forja da identidade dos outros compositores, as positivas (dos arqui-enunciadores e adjuvantes) e as negativas (dos oponentes).

Todos esses procedimentos revisionistas, consequentemente polêmicos, do artista Belchior com relação a seus precursores constituem uma forma individual e intencional de firmar sua posição na música brasileira – motivo pelo qual são chamados na tese de *investimentos*. Dizer que um sujeito *investe* em determinada posição requer considerar que esse mesmo sujeito possui uma consciência de si e do seu discurso, mas principalmente que essa consciência de si o faz saber que existe *o outro* e, por isso, “em um universo repleto de palavras e de enunciados outros”⁸⁰⁷, é necessário negociar constantemente um lugar. Por esse foco, mesmo que essa negociação se dê de forma controversa, só polemiza quem pretende abrir um diálogo, na mesma medida em que a retórica quer aproximar os sujeitos. Como bem notou Maingueneau,

C. Perelman, em seus trabalhos sobre a retórica, insistiu com muita propriedade sobre o fato de que a decisão de procurar persuadir um público, de argumentar em lugar de usar a violência ou de nada dizer, já constitui um ato absolutamente significativo, que supõe o reconhecimento do outro como alter ego e a existência de um terreno de entendimento. Com a polêmica não é diferente. (MAINGUENEAU, 1997 [1987], p. 125)

Portanto, *tensão* e *acordo* são dois movimentos imbricados que envolvem a constituição de todo e qualquer posicionamento individual polêmico que se formará num jogo de afastamento e aproximação com os outros posicionamentos já existentes. Por outro lado, a disposição em dialogar de Belchior coloca em relação mais uma vez o lugar do *dominado* e o lugar do *dominador* no campo da música brasileira. Como observa Orlandi (2002, p. 155), “o olhar do dominado é que é mais sensível à pluralidade do que o do dominador. É o dominado que (...) precisa do múltiplo para existir. Para o dominador basta o ‘um’ (o seu)”.

⁸⁰⁷ Carlos (2007a, p. 259).

Na análise do discurso-agente de Belchior, é essencial que se enfatize um aspecto para o qual chamou a atenção Harold Bloom acerca do poema e que, baseado nele, faço uma adaptação ao gênero canção: *toda canção deve ser lida como a interpretação deliberadamente equivocada que um cancionista, como cancionista, constrói com relação a alguma canção precursora, ou à música em geral* (p. 77). Em síntese, a influência artística – que envolve dois artistas autênticos, cada um no lado contrário de uma corda – é sempre uma “desleitura” do artista anterior, um ato de correção criativa que corresponde a uma interpretação distorcida, pois está inserida no nível da *opinião* e faz parte da *posição axiológica* do artista posterior.

Esse processo agonístico de influências artísticas, constitutivo da própria natureza da arte, abrange de forma resumida a *angústia*, a *caricatura autoprotetora* que o sujeito faz de si e do outro, a *distorção* e o *revisionismo voluntarioso e perverso* de artistas precursores. Analisou-se aqui apenas um caso. Na conclusão da pesquisa, espera-se que as polêmicas investigadas na tese entre modos de fazer canção (investimentos identitários polêmicos) – a partir do discurso-agente de Belchior – inspirem outras análises.

No fechamento deste trabalho, penso que uma das contribuições que a tese pode trazer ao analista do discurso verbomusical refere-se à reflexão sobre a especificidade de algumas canções, particularmente aquelas que classifiquei como *canção-testamento*, *canção-identidade*, *canção-ícone*, *canção-réplica*, *canção-amálgama*, *canção-manifesto*, *canção-índice* e *canção-despedida*. Chamo a atenção para a necessidade de um estudo aprofundado de cada uma dessas manifestações do gênero canção (ou de cada um desses “subgêneros”, a depender da perspectiva que se segue).

No que se refere ao debate verbomusical entre cearenses e baianos iniciado no início da década de 70, pode-se perguntar quais as consequências dessa contenda quase quarenta anos depois. Vimos que, diferentemente dos baianos, com raras exceções (vide os confrontos entre Gil e Caetano e entre esse e Tom Zé), os artistas cearenses mais representativos nacionalmente brigam entre si desde o início de suas carreiras até as fases pós-ano 2000, gesto que duplamente tanto sensibiliza as suas próprias produções, ao mesmo tempo em que enfraquece as outras manifestações artísticas do Estado, contemporâneas ou futuras, as individuais ou as coletivas, mensagem trazida na letra da canção “Depois das seis” de Belchior, que se apropria do ditado de que “uma andorinha só não faz verão” para pensar a relação entre os atos individuais e os coletivos: Eu... / A andorinha cantou que, sozinha, / canta, mas não faz... verão. O provérbio é ideal para mostrar a situação artística da música do Estado do Ceará nas últimas décadas, que, por investirem seus cancionistas em carreiras

essencialmente individuais, não conseguiu realizar um movimento de grande porte que refletisse para os outros Estados, como aconteceu com o Tropicalismo, por exemplo. A partir dessa realidade, pode-se especular que, depois do *boom* dos 70, essas atitudes litigiosas de Fagner, Ednardo e Belchior tenham afetado inconscientemente a ida ou a chegada de outros artistas do Ceará aos grandes meios de difusão musical nacional. Para responder a essa questão e hipótese graves, seria necessário uma nova pesquisa que investigasse os diversos obstáculos que impediram os artistas cearenses a partir da década de 80 de seguir estrada rumo ao Sudeste-maravilha, na qual seria necessário sobretudo problematizar a nova configuração do País, bem como a influência de novos meios como a Internet e a descentralização de estúdios, gravadoras, fábricas de discos etc. Um contra-argumento à minha problematização seria o fato de que assim como a Bahia, que apresentou ao Brasil o seu *axé-music*, o Ceará apresentou o gênero musical equivalente, o *oxente-music* ou forró eletrônico. No entanto, ao falar dos artistas cearenses que não chegaram a difundir seus trabalhos nacionalmente, penso naquelas produções que investem em características formais e musicais mais densas do que outras que investem sobretudo no entretenimento. Fazendo um hiato aqui, que essas questões se tornem palpáveis em novos trabalhos.

Espero ao término desta tese trilhar um caminho junto a outros trabalhos que objetivem investigar a complexidade da obra de Belchior no panorama da música popular brasileira. Julgo que ainda há muito mais a ser explorado na produção desse cancionista cearense, cujo contradiscurso vem polemizar com outros cancionistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e outros), os quais a meu ver são devidamente apreciados pela crítica, seja jornalística, musical, historiográfica ou acadêmica⁸⁰⁸. Para falar apenas desse último domínio, gostaria de citar aqui o resultado da pesquisa feita no *Banco de Teses da Capes* sobre o estudo da obra do cancionista com o qual Belchior mais enfaticamente dialoga pela polêmica. Até abril de 2013, foram registrados no *site* do governo federal brasileiro, contando com minha dissertação de mestrado, apenas três trabalhos (dissertações) que analisam a música de Belchior (além da dissertação, nenhum deles⁸⁰⁹ considera a totalidade da produção), “contra” 71, entre teses e dissertações das mais variadas áreas, que se debruçam

⁸⁰⁸ Além dos trabalhos científicos propriamente ditos, há uma série de livros dedicados exclusivamente aos cancionistas Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sobre Chico Buarque, pode-se destacar a obra *Chico Buarque do Brasil: textos sobre a canção, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*, organizada por Rinaldo de Fernandes, de 2004. Sobre Caetano Veloso, o livro *Caetano, esse cara*, de 1993, organizado por Héber Fonseca, reunindo os depoimentos dados por Veloso ao longo da carreira em diversas publicações impressas e em emissoras de rádio e de televisão. Do mesmo ano a obra de Diegues e Lucchesi, intitulada *Caetano. Por que não?: Uma viagem entre a aurora e a sombra*. E mais recentemente a publicação biográfica assinada pela irmã e escritora Mabel Velloso. Sobre Gilberto Gil, podem-se citar a obra *Expresso 2222*, organizada em 1982 por Antonio Risério, e o livro/CD de 1999 *GiLuminoso - A poética do ser*, de autoria de Bené Fonteles, no qual estão reunidos poemas, ensaios e fotografias sobre a vida e a obra de Gil.

⁸⁰⁹ Confrontar trabalhos de Ventura (2003) e Barbosa (2004), mencionados no capítulo de apresentação da tese.

na obra de Caetano Veloso⁸¹⁰. Compreendo que essa disparidade na apreciação científica das obras dos dois compositores em questão também é reveladora e explicativa da necessidade e surgimento do impulso discursivo polêmico de Belchior em relação a Caetano Veloso, que está ligado à demarcação de sua identidade na música brasileira. Esta tese pretendeu assim compreender um pouco desse ímpeto discursivo de Belchior, entremeado a tantos outros posicionamentos individuais discursivos na música.

De acordo com o que foi comentado na análise, segundo o compositor Ednardo, generalizando a produção musical do Ceará na década de 70, os cearenses (particularmente Fagner, Ednardo e Belchior) se opunham à “realidade tropical” dos baianos. A partir dessa afirmação metadiscursiva e apoiada em todas as análises feitas na tese, pode-se afirmar em síntese que a obra de Belchior apresenta uma *realidade não tropical*, ou ao menos uma *outra realidade tropical* diferente da de Caetano Veloso. Pode-se dizer ainda que o posicionamento individual de Belchior institui outras *triagens* e outras *misturas* na esfera da canção popular brasileira. Como na análise da argumentação não se pretende descobrir “A verdade”, *nem a tropical, nem a antitropical*, pois essa é do domínio do provável e do crível, o ideal seria investigar *tête-à-tête* as crenças e os pontos de vista de cada um dos dois cancionistas principais aqui analisados. No entanto, pela própria escolha teórica e metodológica e pelos resultados da análise das respostas de Caetano Veloso, que se expressa fundamentalmente pelo silêncio, ao empreender a *elaboração de uma tipologia do discurso polêmico na música brasileira a partir da voz do orador Belchior*, concentrei-me principalmente em analisar o *discurso-agente* de Belchior como tradutor do *discurso-paciente* (traduzido) de Caetano Veloso. Baseada nisso, sou consciente de que a inversão da relação entre esses sujeitos e as categorias teóricas resultaria em análises bastante diferentes das que empreendi aqui. Com efeito, analisar o *discurso-agente* de Caetano Veloso traduzindo o *discurso-paciente* de Belchior originaria uma outra perspectiva na compreensão do diálogo polêmico entre Caetano e Belchior. Em suma a análise da identidade ou posicionamento de Belchior foi realizada com base na voz dos enunciadores das canções, bem como no ajuizamento do próprio sujeito orador Belchior acerca dos outros sujeitos oradores da canção brasileira e também internacional, e do seu *contradiscurso*, que manifesta uma *opinião antitropical*, em contraposição a um *discurso dominante*, expresso por uma *verdade tropical*.

A partir desses marcos, espero assim ter atingido os objetivos iniciais da tese: o de *elaborar uma tipologia de análise discursiva das relações polêmicas* que pode abranger uma grande variedade de textos em diversos campos discursivos; e o de *investigar*, de forma

⁸¹⁰ Ver Apêndice B ao final da tese.

inédita, através da análise empírica e exaustiva de um conjunto de canções da música popular brasileira, *a natureza, o modo de funcionamento e os diferentes graus do discurso polêmico na instituição do posicionamento de Belchior que se funda pela incompatibilidade radical com o de Caetano Veloso*.

Partindo do pressuposto de que esta tese é principalmente resultado da nossa eterna procura humana pelo sentido, porque todos estamos condenados a buscá-lo, é preciso deixar claro ao final do trabalho, parafraseando Wisnik no seu *O som e o sentido*, que esta investigação não pretendeu traduzir “os sentidos” da música de Belchior e nem dos cancionistas com os quais ele dialoga polemizando, pois esses são intraduzíveis⁸¹¹. Mas sim, pretendeu se aproximar levemente do “limiar em que a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um” (*op. cit.*, p. 12 e 13).

⁸¹¹ A tensão entre intraduzibilidade x traduzibilidade da música pode ser resumida na seguinte passagem de Wisnik: “Fundar um sentido de ordenação do som, produzir um contexto de pulsações articuladas, produzir a sociedade significa atentar contra o universo, recortar o que é uno, tornar discreto o que é contínuo (ao mesmo tempo em que, nessa operação, a música é o que melhor nos devolve, por via avessa, a experiência da continuidade ondulatória e pulsante no descontínuo da cultura, estabelecendo o circuito em que se trocam dons entre os homens e os deuses, os vivos e os mortos, o harmonioso e o informe)” (1999, p. 35).

REFERÊNCIAS

Livros, Revistas, Dissertações e Teses

Estudos do Discurso

ALBER, L.; NICOLAS, L. (Dir.). *Polémique et rhétorique* - de l'Antiquité à nos jours. Bruxelles: Ducolot, 2010.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. 6. ed. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 2001. (Original: 1970).

AMOSSY, R. O lugar da argumentação na análise do discurso: abordagens e desafios contemporâneos. *Filologia e língua portuguesa*, n° 9, Humanitas, São Paulo, 2007, p. 121-146.

_____. *L'argumentation dans le discours*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2009. (Collection Cursus - Linguistique). (1. ed. 2000 - Nathan).

AMOSSY, R.; BURGER, M. (Orgs.). Polémiques médiatiques et journalistiques. Le discours polémique en question(s). *Semen* - Revue de sémio-linguistique des textes et discours, n° 31, avril 2011, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté. (Collection Annales Littéraires).

ANGENOT, M. La parole pamphlétaire. In: GIRARD, G. (Dir.). *Études littéraires* - Le pamphlet, Université Laval, vol. 11, n° 2, ago. 1978, p. 255-264. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1978/v11/n2/500462ar.html?vue=resume>>. Acesso em: 08 dez. 2011.

_____. *La parole pamphlétaire*. Contribution à la typologie des discours modernes. Paris: Payot, 1982. (Collection Langages et Sociétés).

ANGENOT, M.; CÔTÉ, M.; DESROSIERS, D.; GARAND, D. (Orgs.). Rhétorique des controverses savantes et des polémiques publiques. *Discours social*, vol. 43, Chaire James-McGill d'étude du discours social de Université McGill, 2012.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979. Trad. a partir do francês de A. P. de Carvalho. Introdução e Notas de J. Voilquin; J. Capelle. (Em francês:

Rhétorique. Paris: Les Belles Lettres, 1967. *Rhétorique*. Livres I, II et III. Paris: Galimard, 2007. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1979.).

_____. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Retórica*. Prefácio e introdução de M. A. Júnior. Trad. e Notas de M. A. Júnior et al. (Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais - Série Universitária - Clássicos de Filosofia).

_____. *Metafísica*. Trad. de L. Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1969.

AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. *DRLAV*, n° 26, 1982.

_____. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de estudos linguísticos de Campinas*. Campinas: UNICAMP, 1990. (Original: Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages* (Les plans d'énonciation), n° 73, Larousse, Paris, 1984.).

_____. *Ces mots qui ne vont pas de soi* - boucles réflexives et non-coïncidences du dire. Tome I. Paris: Larousse, 1995.

BAKHTIN, M. Autor y héroe en la actividad estética. In: *Hacia una filosofía del acto ético*. De los borradores y otros escritos. Trad. de T. Bubnova. Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997a. (Original: 1924).

_____. O autor e o herói na atividade estética (1920-1930) e Os gêneros do discurso (1952-1953). In: *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997b. (Original: 1979). p. 23-221; p. 277-326.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. a partir do francês de M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997c. (Original: 1979).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de P. Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. (Original russo: 1963; *Problemas da Obra de Dostoiévski* de 1929; Em francês: *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil, 1970.).

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. do francês de Y. F. Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. (Original: 1929).

BENVENISTE, E. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral*. Trad. do francês de M. da G. Novak; L. Neri. São Paulo: Nacional/USP, 1976. p. 284-293.

CÂMARA JÚNIOR, J. M. *Dicionário de linguística e gramática*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CHARAUDEAU, P. La télévision peut-elle expliquer?. In: BOURDON, P; JOST, F. (Eds.). *Penser la télévision*. Paris: Nathan, 1998.

CÍCERO. *L'orateur*. Trad. de A. Yon. Paris: Les Belles Lettres, 1964. (Original: 46 a.C.).

_____. *De l'orateur*. Trad. de E. Courbaud. 3 vol. Paris: Les Belles Lettres, 1967. (Original: 55 a.C.).

COURTINE, J. -J. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos: UFSCar, 2009. (Original: Quelques problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. À propos de discours communiste adressé aux chrétiens. *Langages*, n° 62, Larousse, Paris, juin. de 1981, p. 09-128.).

DASCAL, M. La controverse en philosophie. In: MATTÉI, J.-F. (Ed.). *Le discours philosophique*. Paris: PUF, 1998. p. 1583-1604.

DELORMAS, P. Polémique et paratopie créatrice: de l'ombre à la lumière éditoriale. In: MAINGUENEAU, D.; ØSTENSTAD, I. *Au-delà des oeuvres*. Les voies de l'analyse du discours littéraire. Paris: L'harmattan, 2010. p. 103-123.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. 222 p. (Original: *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.).

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2002.

FONTOURA, A. M. C. da. *Comunicação e cidade: migrações cearenses no Rio de Janeiro*. 2007. 99 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Petrópolis/Lisboa: Vozes, 1972. (Original: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.).

_____. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens/Vega, 2002. (Original: Qu'est-ce qu'un auteur?. *Bulletin de la société française de Philosophie*, séance du 22 février 1969, tome LXIV, p. 73-104.).

_____. *A ordem do discurso*. Trad. de L. F. de A. Sampaio. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003. (Original: *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.).

FRYDMAN, B.; MEYER, M. (Org.). *Chaiïm Perelman (1912-2012) - De la nouvelle rhétorique à la logique juridique*. Paris: PUF, 2012.

GAUTIER, G. L'argument périphérique dans la communication politique: le cas de l'argument *ad hominem*. *Hermes Argumentation et rhétorique II*, n° 16, CNRS (ISCC), Paris, 1995, p. 167-185. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2042/15190>>. Acesso em: 08 dez. 2012.

GENETTE, G. *Palimpsestos - la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989/Paris: Seuil, 1962.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/USP, 1976. Trad. de H. Osakabe; I. Blikstein. (Original francês: *Sémantique structurale - recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.).

GRILLO, S. V. C.; VELOSO, S. R. A. Diálogos entre Maingueneau e o círculo de Bakhtin. *Filologia e linguística portuguesa*, vol. 9, Humanitas, São Paulo, 2007, p. 229-250.

HAYWARD, A.; GARAND, D. (Dirs.). *États du polémique*. Québec: Nota Bene, 1998.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. de I. Blikstein. 18. ed. São Paulo: Cultrix/USP, 2001. p. 161 e 162.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. La polémique et ses définitions. In: KERBRAT-ORECCHIONI, C.; GELAS, N. (Orgs.). *Le discours polémique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980. p. 03-40. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~adarr/index.files/bibliographies/discourspolemique.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2012. (Observação: A paginação da versão *on-line* é 01-27).

KLINKENBERG, J-M. Prefácio. In: MOSCA, L. L. S. (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004b. (1. ed. 1997; reimp. 1999).

KRIEG-PLANQUE, A. A fórmula como objeto polêmico e O caráter polêmico da fórmula. In: _____. *A noção de fórmula em análise do discurso*. Quadro teórico e metodológico. Trad. de L. S. Salgado; S. Possenti. São Paulo: Parábola, 2010. p. 55-59; p. 99-108. (Original: *La notion de "formule" en analyse du discours - cadre théorique et méthodologique*. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009. (Collection Annales Littéraires)).

LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Original: *Présence de l'autre*. Paris: PUF, 1998.).

LE BOT, M. Le silence dans les mots. *Corps écrit*, n° 12, Le silence, PUF, Paris, 1984, p. 19-28.

MAINGUENEAU, D. *Sémantique de la polémique*. Discours religieux et ruptures idéologiques au XVII siècle. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1983.

_____. *L'analyse du discours* - Introduction aux lectures de l'archive. Paris: Hachette, 1991.

_____. Argumentation et analyse du discours (Réflexions à partir de la seconde Provinciale). *L'année sociologique*, vol.44, PUF, Paris, 1994a, p. 263-279.

_____. L'horizon du style. In: MOLINIÉ, G.; CAHNÉ, P. *Qu'est-ce que le style?*. Paris: PUF, 1994b.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. de F. Indursky. 3. ed. Campinas: UNICAMP/Pontes, 1997. (Original: *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.).

_____. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. de M. V. Barbosa; M. E. A. T. Lima. 1. reimp. Belo Horizonte: UFMG, 2000. (1. ed. 1998). (Original: *Les termes clés de l'analyse du discours*. revue et augmentée. Paris: Seuil, 2009. (1. ed. 1996)).

_____. *O contexto da obra literária*. Trad. de M. Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (1. ed. 1995). Original: *Le contexte de l'oeuvre littéraire - énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod, 1993.).

_____. *Análise de textos de comunicação*. Trad. de C. Souza-e-Silva; D. Rocha. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002. (Original: *Analyser les textes de communication*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 2009. (1. ed. 1998 - Dunod).).

_____. *Ethos*, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. de D. F. da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005a. p. 69-92.

_____. *Gênese dos discursos*. Trad. de S. Possenti. Curitiba: Criar, 2005b. (Original: *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.).

_____. A noção de hiperenunciador. Trad. de R. L. Baronas; F. C. Montanheiro. In: _____. *Cenas da enunciação*. Organizado por S. Possenti; M. C. P. de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006a. p. 91-110.

_____. *Cenas da enunciação*. Organizado por S. Possenti; M. C. P. de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006b.

_____. Citação e destacabilidade. Trad. de R. L. Baronas. In: _____. *Cenas da enunciação*. Organizado por S. Possenti; M. C. P. de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006c. p. 72-90.

_____. *Discurso literário*. Trad. de A. Sobral. São Paulo: Contexto, 2006d. (Original: *Le discours littéraire*. Paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004.).

_____. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (Orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.

_____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad.: vários autores. São Paulo: Parábola, 2010a.

_____. *Registro - As três facetas do polêmico*. Trad. de S. Possenti. In: _____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad.: vários autores. São Paulo: Parábola, 2010b. p. 187-198.

MARGUTTI, P. R. *Iniciação ao silêncio: análise do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

MESNARD, J. Conclusion. In: VÁRIOS AUTORES. *Cahiers V. L. Saulnier 2. Traditions polémiques*, n° 27, Université Paris-Sorbonne, 1985. p. 127-129. (Collection de L'école Normale Supérieure de Jeunes Filles).

MEYER, M. Prefácio. In: PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. O. *Tratado da argumentação*. A nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (1. ed. 1996). (Original: *Traité de l'argumentation*. La nouvelle rhétorique. 6. ed. Bruxelles: L'univ. Bruxelles, 2008. (1. ed. 1958).).

_____. *A retórica*. Apresentação e revisão técnica de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Ática, 2007. (Original: *La rhétorique*. Paris: PUF, 2004.).

MEYER, M.; LEMPEREUR, A. (Dirs.). *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1990.

MICHELI, R. (Dir.). L'argumentation au carrefour des disciplines: sciences du langage et sciences sociales. *A contrario*, n° 16, BSN Press, 2011/12, Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-a-contrario-2011-2.htm>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

MOSCA, L. L. S. Subjetividade no editorial: uma análise retórico-argumentativa da adjetivação. 1991. 406 p. Tese (Doutorado em Letras - área de concentração Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.

_____. Discurso publicitário e tradição retórica. In: *Lumen* - Revista de Estudos e Comunicações, vol. 5, IESP, São Paulo, 1999.

_____. Subjetividade e formação de opinião pública na mídia impressa. In: GHUILARDI, M. I.; BARZOTTO, V. H. (Orgs.). *Nas telas da mídia*. Campinas: Alinea, 2002. p. 99-122.

_____. Prefácio. In: CAMPATO JÚNIOR, J. A. *Retórica e literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

_____. A teoria perelmaniana e a questão da afetividade. In: OLIVEIRA, E. C. (Org.). *Chaïm Perelman: direito, retórica e teoria da argumentação*. Feira de Santana: UEFS/Núcleo de Estudos Filológicos, 2004a. p. 129-140.

_____. (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004b. (1. ed. 1997; reimp. 1999).

_____. A atualidade da retórica e seus estudos: encontros e desencontros. In: *Actas do I congresso virtual do departamento de literaturas românicas*. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, 2005.

_____. (Org.). *Discurso, argumentação e produção de sentido*. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____. O espaço tensivo da controvérsia: uma abordagem discursivo-argumentativa. *Filologia e língua portuguesa*, n° 9, Humanitas, São Paulo, 2007, p. 293-310.

_____. Apresentação. In: HENRIQUES, A. *Argumentação e discurso jurídico*. São Paulo: Atlas, 2008.

_____. Orelha. In: LOPES, F. L.; SACRAMENTO, I. (Orgs.). *Retórica e mídia*. Estudos ibero-americanos. Florianópolis: Insular, 2009.

_____. A vitalidade da retórica: atravessando os séculos. *Língua e literatura*, n° 27, Humanitas, São Paulo, 2010, p. 147-167.

OLÉRON, P. *A Argumentação*. Lisboa: Europa-América, 1985. (Original: *L'argumentation*. Paris: PUF, 1983.).

ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo: Pontes, 1987.

_____. *As formas do silêncio* (No movimento dos sentidos). Campinas: UNICAMP, 2002.

PARETO, V. *Traité de sociologie générale*. vol. 2. Paris: Payot, 1917-1919.

PERELMAN, C. Argumentação. In: VÁRIOS AUTORES. *Enciclopédia Einaudi - Oral, escrito e argumentação*. vol. 11. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

_____. *Retóricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (1. ed. 1997). (Original: *Rhétoriques*. Bruxelles: L'univ. Bruxelles, 1989.).

_____. *L'empire rhétorique*. Rhétorique et argumentation. 2. ed. Paris: Vrin, 2009. (1. ed. 1977). (Trad. portuguesa: *O império retórico*. Retórica e argumentação. Porto: Asa, 1993.).

PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. O. *Tratado da argumentação*. A nova retórica. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (1. ed. 1996). (Original: *Traité de l'argumentation*. La nouvelle rhétorique. 6. ed. Bruxelles: L'univ. Bruxelles, 2008. (1. ed. 1958)).

PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PLANTIN, C. *Essai sur l'argumentation*. Paris: Kimé, 1990.

_____. *L'argumentation*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *A argumentação*. História, teorias, perspectivas. São Paulo: Parábola, 2008.

RAMA, A. Las dos vanguardas latinoamericanas. *Maldoror*, n° 9, Montevideo, nov. 1973, p. 58-64.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. Trad. de I. C. Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Original: *Introduction à la rhétorique*. Théorie et pratique. Paris: PUF, 1991.).

SCHWARTZ, J. (Org.). *Vanguardas latino-americanas*. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: USP/Iluminuras, 1995.

SEARLE, J. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VANOYE, F. *Expression communication*. Paris: Armand Colin, 1973.

VOLOCHÍNOV. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre poética sociológica). Trad. do inglês de C. A. Faraco; C. Tezza para uso didático. (Original em russo: Slovo v zhizni i slovo v poesie, *Zvezda* n° 6, 1926).

Música e Canção

ALBIN, R. C. *MPB - A história de um século*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ANDRADE, M. de. Terapêutica musical. In: _____. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins, 1972. p. 14.

ARAÚJO, P. C. de. *Eu não sou cachorro, não* - música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

_____. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

AUTRAN, M. O Estado e o músico popular: de marginal a instrumento. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. *Anos 70. Música Popular*. 7. vol. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 91-100.

AZEVEDO, L. F.; FERREIRA, L. A. *As mulheres que a gente canta*. MPB e retórica. São Paulo: LPB, 2000.

BAHIANA, A. M. A “linha evolutiva” prossegue - a música dos universitários; Importação e assimilação: *rock, soul, discothèque*. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. *Anos 70. Música popular*. 7. vol. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 25-40; p. 41-52.

_____. *Nada será como antes*. MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Retratos do Brasil - vol. 141).

_____. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARBOSA, L. S. B. *Pequeno perfil de um discurso (in)comum*: do sonho à queda na real na poética de Belchior. 2004. 225 p. Dissertação (Mestrado em Literatura - área de concentração Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004.

BARTHES, R. Le grain de la voix. In: _____. *L'obvie et l'obtus* - Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982. p. 236-245.

BEARD, D.; GLOAG, K. *Musicology* - The key concepts. London/USA/Canada: Taylor & Francis Group, 2005.

BOSI, A. Plural, mas não caótico. In: _____. (Org.). *Cultura brasileira*: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 07-18.

BUARQUE, C. *Chico Buarque de Hollanda*: Literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Adélia Bezerra de Meneses. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. *Chico Buarque* - Letra e música. Textos de Tom Jobim, Humberto Werneck e Eric Nepomuceno. 2 volumes em caixa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Vol. 1: “Carta ao Chico” de Tom Jobim; “Gol de Letras” de Humberto Werneck; Vol. 2: “Prefácio” de Eric Nepomuceno).

_____. *Tantas palavras: todas as letras*. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Reportagem biográfica de Humberto Werneck. (1. ed. 1996).

BUENO, A. Literatura e música. A palavra escrita, a palavra falada, a palavra cantada. In: KHÉDE, S. S. *Os contrapontos da literatura*. Arte, ciência e filosofia. São Paulo: Vozes, 1984. p. 58-65.

CAGE, J. *De segunda a um ano*. Trad. de R. Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CALADO, C. *Tropicália*. A história de uma revolução musical. 4. reimp. São Paulo: 34, 2008. (1. ed. 1997).

CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. (1. ed. 1968, publicado como *Balanço da Bossa*. Antologia crítica da moderna música popular brasileira).

CANO, R. L. *Música y retórica en el barroco*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CARETTA, A. A. da. *A canção e a cidade*: Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. 2011. 330 p. Tese (Doutorado em Letras - área de concentração Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, 2011.

_____. *Estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

CARLOS, J. T. Análise das canções de Belchior numa abordagem da semiótica greimasiana. In: ENCONTRO NACIONAL DOS ESTUDANTES DE LETRAS, XXIV, 2003, São Carlos. *Livro de Resumos...*São Carlos: UFSCar, 2003.

_____. A interpretação e o *ethos* construído nas canções de Belchior. In: II Seminário de Pesquisa em Análise do Discurso: Percursos de Análise do Discurso no Brasil, 2006, Uberlândia. *Livro de Resumos...*Uberlândia: UFU, 2006a.

_____. Um nordestino na cidade grande: a cenografia das canções de Belchior. João Pessoa, 2006. In: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos do GELNE, 2006, João Pessoa. Artigo completo em *Anais do GELNE (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste)* - CD. João Pessoa: UFPB, 2006b.

_____. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. 2007. 278 p. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007a.

_____. Recitanda: a metadiscursividade nas canções de Belchior. In: COSTA, N. B. da. (Org.). *O charme dessa nação*: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2007b. p. 229-255.

_____. Um rapaz latino-americano? *Ethé* construídos nas canções de Belchior. In: III Simpósio Internacional sobre Análise do Discurso, 2008, Belo Horizonte. *Livro de Resumos...*Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/simposioad>>.

_____. Palavra escrita (Bilac, Iessienin e Augusto de Campos) e palavra cantada (Toquinho e Belchior): aspectos estilísticos do poema e da canção na Literatura e na MPB. *Per musi*, vol. 29, Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2014, p. 87-103.

CASTRO, R. *Chega de saudade*: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAYMMI, S. *Dorival Caymmi*: o mar e o tempo. São Paulo: 34, 2001.

CAZUZA. *Preciso dizer que te amo*. São Paulo: Globo, 2001.

COSTA, N. B. da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem - área de concentração Análise do Discurso) - Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____. A letra e as letras: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, A. P. et al. (Orgs.). *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

DAHLHAUS, C. Música como texto e obra. In: _____. *Estética musical*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 21-28.

DANTAS, J. M. de. S. *MPB - O canto e a canção*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

DIAS, M. T. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008. (1. ed. 2000).

DIEGUEZ, G. K.; LUCCHESI, I. *Caetano. Por que não?: Uma viagem entre a aurora e a sombra*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

DYLAN, B. *Crônicas*. Volume I. São Paulo: Planeta do Brasil, 2005.

DREYFUS, D. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2. reimp. São Paulo: 34, 2007. (1. ed. 1997).

ECHEVERRIA, R. *Furacão Elis*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Globo, 1994. (1. ed. *Furacão Elis*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.).

EDNARDO, J. (Org.). *Massafeira 30 anos - som, imagem, movimento, gente*. Fortaleza: Aura, 2010. 312 p. (Livro + CD duplo).

FAVARETTO, C. *Tropicália - Alegoria alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007. (1. ed. 1979 - Kairós).

FERNANDES, R. de. (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre a canção, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Biblioteca Nacional, 2004.

FONSECA, H. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

FONTELES, B. *GiLuminoso - A poética do ser*. Brasília/São Paulo: UNB/SESC, 1999. (Obs.: É encartado junto ao livro um CD em que Gil canta 15 canções somente a voz e violão.).

FRÓES, M. *Jovem Guarda*. Em ritmo de aventura. 2. ed. São Paulo: 34, 2004. (1. ed. 2000).

GIL, G. *Expresso 2222*. Organização de A. Risério. Salvador: Corrupio, 1982.

_____. *Gilberto Gil*: Literatura comentada. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Fred de Góes em colaboração com Lauro Góes e Nelson Motta. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. *Gilberto Gil*: todas as letras. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Organização de C. Rennó. (1. ed. 1996).

GOMES, B. F. *Wilson Baptista e sua época*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. (Coleção MPB n° 16).

HINTON, B. *Bob Dylan*: Gravações comentadas & discografia completa. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009. (Original: *Bob Dylan - Album file & complete discography*. London: Cassell, 2006.).

HIRSCHI, S. *Jacques Brel*. Chant contre silence. Paris: Nizet, 1995. (Collection Chanteurs - Poètes n° 2).

_____. *Chanson: l'art de fixer l'air du temps - De Béranger à Mano Solo*. Paris: Les Belles Lettres/Presses Universitaires de Valenciennes, 2008. (Coleção Cantologie 6).

HOMEM, W. *História de canções*. Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

LOBÃO (João Luís Woerdenbag Filho). *50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LOPES, P. E. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes, 1999.

MARTINS, J. B. *Antropologia da música brasileira*. São Paulo: Obelisco, 1978.

MELLO, Z. H. de. *Enciclopédia da música brasileira (popular)*. São Paulo: Art/Publifolha, 2000.

_____. *A era dos festivais*. 5. ed. São Paulo: 34, 2010. (1. ed. 2003).

MIGUEL, A. C. *Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2009. (1. ed. 1991).

PALUMBO, P. *Vozes do Brasil*. São Paulo: DBA, 2002.

PAREYSON, L. Estilo, conteúdo e matéria na arte. In: _____. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes 1993. p. 17-58.

PERRONE, C. A. From Noigandres to “Milagre da alegria”: The concrete poets and contemporary brazilian popular music. *Latin american music review*, vol. 6, nº 1, University of Texas, Austin-Texas: Spring/Summer, 1985, p. 58-79. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779965>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

_____. *Masters of contemporany brazilian song: MPB 1965-1985*. Austin: University of Texas, 1989.

_____. *Seven faces: brazilian poetry since modernism*. Durham/London: Duke University Press, 1996.

_____. *Letras e letras da música popular brasileira*. 2. ed. histórica comemorativa e revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Booklink, 2008. (Coleção A letra do Som). (1. ed. Rio de Janeiro: Elo, 1988.).

PIMENTEL, M. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/Multigraf, 1994. (Coleção Teses Cearenses). 162 p.

RIBEIRO, P.; DUARTE, A. *Minhas duas estrelas*. Uma vida com meus pais Dalva de Oliveira e Herivelto Martins. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2009.

RUSSELL, J. *The Beatles: Gravações comentadas & discografia completa*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009. (Original: *The Beatles - Album file & complete discography*. London: Cassell, 2005.).

SANCHES, P. A. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SANT’ANNA, A. R. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SEM AUTOR. *A vida de Marlene*. Depoimento. Rio de Janeiro: Rio, s/d. (Coleção Gente de Sucesso).

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira*. Das origens à modernidade. 2. ed. São Paulo: 34, 2009. (1. ed. 2008).

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2: 1958-1985). 4. ed. São Paulo: 34, 2002.

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1: 1901-1957). 6. ed. São Paulo: 34, 2006. (1. ed. 1997).

SILVA, F. de B. e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Coleção Folha Explica).

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Música. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (1. ed. 1982).

TATIT, L. *Musicando a semiótica - Ensaios*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

_____. *Análise semiótica através das letras*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2002a.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: USP, 2002b. (1. ed. 1996).

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. Prefácio. In: FAVARETTO, C. *Tropicália - Alegoria alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007. p. 11-15. (1. ed. 1979 - Kairós).

TELES, J. *Do frevo ao mangubeat*. São Paulo: 34, 2000.

TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. *A música popular no romance brasileiro*. vol. I, II e III. São Paulo: 34, 2000.

VELOSO, C. *Alegria, alegria*. Uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

_____. *Caetano Veloso: Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Paulo Franchetti e Alcyr Pécora. São Paulo: Abril Educação, 1981.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Letra só e Sobre as letras*. Organização de E. Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O mundo não é chato*. Organização de E. Ferraz. edição rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (Original: *O mundo não é chato*. Lisboa: Jornal *O Independente*, 2004; *O mundo não é chato*. 2. ed. Lisboa: Quasi, 2007.).

_____. *Antropofagia*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012. (Coleção Grandes Ideias).

VELOSO, C. et al. Que caminho seguir na música popular brasileira. *Civilização brasileira*, n° 7, *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, mai. 1966, p. 375-385.

VELLOSO, M. *Caetano Veloso*. São Paulo: Moderna, 2002. (Coleção Mestres da Música no Brasil).

VENTURA, R. L. C. *As letras crítico-sociais das músicas de Belchior: análise semiótica*. 2003. 239 p. Dissertação (Mestrado em Linguística - área de concentração Sóciosemiótica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

VICENTE, E. Os dados do Nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999. *Actas del VII congreso de la rama latinoamericana de IASPM*, Habana, Cuba, 2007. 21 p.

WEINSCHELBAUM, V. *Estação Brasil*. Conversas com músicos brasileiros. São Paulo: 34, 2006. (Original: *Estación Brasil*. Conversaciones con músicos brasileños. Buenos Aires: Norma, 2006.).

WISNIK, G. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Coleção Folha Explica).

WISNIK, J. M. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: BAHIANA, A. M.; WISNIK, J. M. *Anos 70. Música popular*. 7. vol. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. p. 07-24.

_____. *O som e o sentido*. Uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. [1987]. In: BOSI, A. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 114-123.

ZÉ, T. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. A “literatura” medieval. Trad. de A. Pinheiro; J. P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (1. ed. 1993). (Original: *La lettre et la voix*. De la “littérature” medievale. Paris: Seuil, 1987.).

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. de J. P. Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997. (Original: *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.).

Literatura, Poesia, Teoria da Poesia e História

ANDRADE, C. D. de. Revista *Realidade*. Traduções. s.l.: Granã, março 1969.

BANDEIRA, M. *Libertinagem*. São Paulo: Global. 2013. (Original: 1930).

BUARQUE, C. *Fazenda modelo* - novela pecuária. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Estorvo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.

_____. *Benjamim*. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

_____. *Budapeste*. São Paulo. Companhia das Letras, 2003.

_____. *Leite derramado*. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

BILAC, O. *Antologia poética*. Guarulhos: Germapa, 2004.

BLOOM, H. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Original: *The anxiety of influence*. New York: Oxford University Press, 1973.).

BORGES, J. L. *Obras completas*. 4 vol. (1923-1949; 1952-1972; 1975-1985; 1975-1988). Buenos Aires: Emecé, 1996.

_____. *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 2007a. (1 ed: *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires: Serrantes, 1923.

_____. *Outras inquisições* (1952). Trad. de D. ARRIGUCCI JÚNIOR. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. (Original: *Otras inquisiciones* (1937-1952). Buenos Aires: Sur, 1952.).

BRITO, A. C. de. Tudo da minha terra. Bate-papo sobre poesia marginal. [1975]. In: BOSI, A. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 129-150.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Original: 1936).

MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Organizado por M. de Oliveira. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Dicionários

ALBIN, R. C. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira - versão on-line* 2013. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Informações sobre a vida e a obra dos cancionistas.).

ANDRADE, M. de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. Trad. de vários autores. (Original: *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.).

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss eletrônico da língua portuguesa* - versão 3.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Corresponde à edição integral do *Dicionário Houaiss eletrônico da língua portuguesa*.

LE ROBERT. *Nouveau petit Robert*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française - version 2.1 életronique. Paris: VUEF, 2001.

MAINGUENEAU, D.; CHARAUDEAU, P. (Orgs.). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. (Original: *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil, 2002.).

MOLINIÉ, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Le Livre de Poche, 1992.

Fonogramas

A COR DO SOM. *Magia tropical*. Elektra, 1982. LP.

ANTUNES, A. *Nome*. Sony/BMG, 2006. CD + DVD.

AQUINO, H. *Desencontro de primavera*. Tapeçar, 1976. LP.

BALEIRO, Z. *O disco do ano*. Som Livre, 2012.

BELCHIOR, A. C. G. *Belchior*. Copacabana, 1971. Compacto simples nº 1018. Faixa: “Na hora do almoço”.

_____. *Belchior*. Chantecler, 1973. Compacto simples nº C33. 6469. Faixa 1: “A palo seco”; Faixa 2: “Sorry, baby”.

_____. *Pessoal do Ceará* (Aquele flash). Paraíso/MusiColor/Continental, 1986. LP/K7.

_____. *Um show* (10 anos de sucesso). Continental, 1986. LP/K7.

_____. *Trilhas sonoras* (ao vivo). Continental, 1990. LP/K7.

_____. *Cancioneiro geral* - Ilustres desconhecidos. Paraíso, 1991. LP.

_____. *Divina comédia humana*. Movieplay, 1991. CD.

- _____. *Contradança* (Acústico). Paraíso, 1992. LP/CD.
- _____. *Eldorado* (Belchior em espanhol com Eduardo Larbanois e Mario Carrero). Movieplay, 1993. CD/K7.
- _____. *Acústico* (Um concerto bárbaro). Polygram, 1995a. CD/K7.
- _____. *Belchior ao vivo acústico* (Um concerto bárbaro). Universal, 1995b. CD.
- _____. *Vício elegante*. Paraíso/GPA/Velas/Ouver, 1996. CD.
- _____. *Auto-retrato*. CD 1: *Pequeno perfil de um cidadão comum*. CD 2: *Pequeno mapa do tempo*. BMG, 1999. CD.
- _____. *As várias caras de Drummond* - 31 poemas + 31 gravuras de Carlos Drummond de Andrade. Caras/Arlequim, 2004. Concepção artística de Belchior. ISBN: 85-7521-194-3.
- _____. *Belchior blues* - CD tributo *on-line* que reúne canções clássicas de Belchior em arranjos *blues*. 2012. Direção artística de Jefferson Gonçalves. Disponível em: <<http://www.belchiorblues.com.br>>. Acesso frequente de 2012 a 2013.
- _____. *Apenas um rapaz latino-americano*. Continental, s/d. CD.
- _____. *Belchior* (La vida es sueño - canções traduzidas para o espanhol). Camerati/Ouver, s/d. CD.
- _____. *Belchior 25 anos de sonho, de sangue e de América do Sul*. Camerati/Ouver, s/d. CD.
- _____. *Cancioneiro geral*. Camerati, s/d. CD.
- _____. *Um concerto a palo seco*: Belchior e Gilvan de Oliveira. Camerati, s/d. CD.
- BELCHIOR, A. C. G.; EDNARDO, J.; AMELINHA. *Pessoal do Ceará 2*. Continental, 2002. CD n° 092743631-2.
- BEATLES, THE. *Please please me*. Parlophone, 1963a. LP.
- _____. *With the Beatles*. Parlophone, 1963b. LP.
- _____. *Rubber soul*. Parlophone, 1965. LP.

_____. *Revolver*. Parlophone, 1966. LP.

_____. *Magical mystery tour*. Capitol, 1967a. LP.

_____. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. Parlophone, 1967b. LP.

_____. *The Beatles. The white album*. Apple, 1968. LP duplo.

_____. *Abbey road*. Apple, 1969a. LP.

_____. *Yellow submarine*. Apple, 1969b. LP.

_____. *Hey Jude*. Apple, 1970. LP.

BEN, J. *A tábuá de esmeralda*. Universal, 1972. LP.

BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia*. RCA, 1965. Compacto simples.

_____. *A tua presença*. Philips, 1971. LP.

_____. *A beira e o mar*. Polygram, 1984-1985. LP nº 824 187 1.

BOSCO, J. *Gagabirô*. Barclay/Polygram, 1984. LP nº 823694-1.

BRITO, S. *Tá todo mundo louco*. 1974. Compacto.

_____. *Pare o mundo que eu quero descer*. 1976. Compacto.

BUARQUE, C. *Chico canta*. Calabar. Polygram/Philips, 1973. LP.

_____. *A arte de Chico Buarque*. Fontana/Philips, 1975. LP.

_____. *Ópera do malandro*. Philips/Polygram, 1985. LP. Trilha sonora original do filme dirigido por Ruy Guerra.

_____. *Chico Buarque*. Paris, Le Zenith. BMG, 1990. LP.

_____. *Chico Buarque - A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. Programa *Ensaio*. Gravado pela TV Cultura. SESC, 09/02/1994. CD.

_____. *Uma palavra*. BMG, 1995. CD.

_____. *As cidades*. BMG, 1998. CD.

_____. *Chico ao vivo*. BMG, 1999. CD duplo.

_____. *Carioca*. Biscoito Fino, 2006. CD.

_____. *Chico*. Biscoito Fino, 2011. CD.

BUARQUE, C.; BARDOTTI, S; ENRIQUEZ, L. *Os saltimbancos trapalhões*. Universal, 1981. LP.

BUARQUE, C.; LOBO, E. *O corsário do rei*. BMG, 1985. LP.

CARLOS, E. *Banda dos contentes*. Polydor, 1976. LP.

CAZUZA. *Exagerado*. Som Livre, 1985. LP.

CINQUETTI, G. *Pensieri di donna*. CBS/Epic, 1978. LP nº 144.302.

CARLOS, R. *Splash splash*. Irmãos Vitale, 1963. LP.

_____. *É proibido fumar*. CBS, 1964. LP.

_____. *O inimitável*. CBS, 1968. LP.

_____. *Roberto Carlos* (Detalhes). CBS, 1971. LP.

_____. *Roberto Carlos* (Além do horizonte). CBS, 1975. LP.

_____. *Roberto Carlos* (Amigo). Sony/BMG, 1977. LP.

_____. *Roberto Carlos* (Fé). Sony/BMG, 1978. LP.

CARLOS, R.; VELOSO, C. *Roberto Carlos e Caetano Veloso e a música de Tom Jobim*. Sony/BMG, 2008. CD/DVD.

COSTA, G. *Gal Costa*. Philips, 1968. LP.

_____. *Gal Costa*. Philips, 1969. LP.

_____. *Cantar*. Philips, 1974. LP.

_____. *Caras e bocas*. Philips, 1977. LP.

_____. *Fantasia*. Philips, 1981. LP.

_____. *Mina d'água do meu canto*. BMG, 1995. LP.

CYNARA; CYBELE. *Cynara e Cybele*. Philips, 1968. Compacto simples.

DYLAN, B. *Bringing it all back home*. Columbia, 1965. LP.

_____. *Self portrait*. Columbia, 1970. LP duplo.

DOLLAR CO. *Country Beatles*. MusiColor, 1984. LP nº 462.404.003.

EDNARDO, J. *O romance do pavão misterioso*. RCA Victor, 1974. LP nº 090010. CD nº 7432188353-2, BMG, 2001.

_____. *Imã*. CBS, 1980. LP.

_____. *Rubi*. Aura, 1991. LP ao vivo nº 804023.

_____. *Única pessoa*. GPA, 2000. CD nº 2004016-2.

FAGNER, R. *Manera Fru Fru, manera*. Polygram/Philips, 1973. LP.

_____. *Ave noturna*. Continental, 1975. LP.

_____. *Raimundo Fagner*. CBS, 1976. LP.

_____. *Raimundo Fagner*. CBS, 1980. LP.

_____. *A mesma pessoa*. CBS, 1984. LP nº 138.266.

_____. *Fagner*. CBS, 1985. LP.

_____. *Romance no deserto*. BMG, 1987. LP nº 140.0003.

_____. *Pedras que cantam*. BMG, 1991. LP nº 150.0016 e CD nº 10.092.

_____. *Fagner - A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. Programa *Ensaio*. Gravado pela TV Cultura. SESC, 18/02/2001. CD.

GIL, G. *3º Festival da música popular brasileira*. Philips, 1967. Compacto.

_____. *Gilberto Gil ao vivo*. Philips, 1974. LP.

_____. *Gilberto Gil*. Philips, 1975. Compacto.

_____. *Gilberto Gil ao vivo em Montreux*. Warner, 1978. LP.

_____. *Gilberto Gil em concerto*. Warner, 1987. LP.

_____. *Afoxé* (Ernie Watts with Gilberto Gil). CTI, 1991. CD.

_____. *Quanta*. Warner, 1997. CD.

_____. *Satisfação* (raras & inéditas). Universal, 1999. CD.

_____. *It's good to be alive* (anos 90). Warner, 2002. CD.

JOBIM, A. C. B. de A. *Disco de bolso - o tom de Tom Jobim e o tal de João Bosco*. Zen, 1972. Compacto 33 rpm, vinil, encartado no Jornal *O Pasquim*. Arranjo: Antonio Carlos Jobim; Flauta: Bebeto, Paulinho Jobim, Franklin, Paulo, Ratto; Percussão: João Palma; Contrabaixo: Novelli; Violão: Eduardo Athayde e Vocal: Antonio Carlos Jobim.

_____. *Matita Perê*. Philips, 1973. LP 12 nº 6349071. Gravado no estúdio da Columbia, New York, em janeiro de 1973. Arranjos e regência: Claus Ogerman; Ritmo e percussão: João Palma e Airtó Moreira; Piano, violão e voz: Antonio Carlos Jobim; Spalla: Harry Lookousky; Direção de produção: Eduardo Athayde e Engenheiro de som: Frank Laico.

_____. *Jobim em vários tons - por vários intérpretes*. Movieplay, 1995. CD nº 7896410609871. Produzido por Jorge Gambier.

LEE, R. *Rita Lee*. Som Livre, 1979. LP.

LEE, R.; TUTTI-FRUTTI. *Rita Lee & Tutti-Frutti*. Som Livre, 1976. Compacto simples.

MATOGROSSO, N. *Feitiço*. Warner, 1978. LP.

_____. *As aparências enganam*. Polygram, 1993. LP

MATOGROSSO, N.; FAGNER, R. *Ney Matogrosso e Fagner*. Continental, 1975. Compacto simples.

MAUTNER, J. *Bomba de estrelas*. Warner, 1981. LP.

PESSOA, F.; OLIVEIRA, A. L. *Mensagem* (Poemas de Fernando Pessoa por vários intérpretes). Gradiente/Eldorado, 1986. Poemas musicados por André Luiz Oliveira; arranjos de Francis Hime. LP.

RAMALHO, Z.; RAMALHO, E.; AZEVEDO, G. *O grande encontro III ao vivo - Zé Ramalho, Elba Ramalho e Geraldo Azevedo* (Participações Especiais de Belchior, Lenine e Moraes Moreira). BMG, 2000. CD Produzido por Guto Graça Mello. Direção Artística de Jorge Davidson.

REGINA, E. *Elis*. CBD/Philips, 1966. LP.

_____. *Elis*. CBD/Philips, 1970a. LP.

_____. *...Em pleno verão*. CBD/Philips, 1970b. LP.

_____. *Ela*. CBD/Philips, 1971. LP. CD lançado em 1994.

_____. *Elis*. CBD/Philips, 1972. LP. CD lançado em 1988.

_____. *Elis*. Phonogram/Philips, 1973. LP.

_____. *Elis*. Phonogram, 1974a. LP.

_____. *Falso brilhante*. Phonogram/Philips, 1974b. Compacto nº 6245040.

_____. *Falso brilhante*. Phonogram/Philips, 1976. LP nº 836 010-2. CD nº 042283601024 (1998).

_____. *Transversal do tempo*. Polygram/Philips, 1978. LP. CD lançado em 1989.

_____. *Elis especial*. Polygram/Philips, 1979a. LP.

_____. *Elis, essa mulher*. Warner, 1979b. LP. CD lançado em 1987.

_____. *Saudade do Brasil*. Warner, 1980. LP duplo. CD lançado em 1987.

_____. *Elis - Trem azul*. Som Livre, 1982a. LP duplo. CD lançado em 1992.

_____. *Elis Regina Carvalho Costa - Por um amor maior*. Polygram/Philips, 1982b. Caixa com 4 LPs-coletânea.

_____. *A arte maior de Elis Regina*. Polygram/Fontana, 1983a. LP-coletânea.

_____. *O prestígio de Elis Regina*. Polygram/Fontana, 1983b. LP-coletânea.

_____. *Personalidade - Elis Regina*. Polygram/Philips, 1987. LP-coletânea.

_____. *Fascinação - O melhor de Elis Regina*. Polygram/Philips, 1988. LP-coletânea.

_____. *Elis por ela - interpretando os maiores sucessos de Milton Nascimento, João Bosco, Tom Jobim e Belchior*. Warner, 1992. LP nº M177104-2. CD nº 090317710426 (4 músicas bônus/versões remasterizadas pelo sistema digital). Coletânea.

_____. *Elis - O mito*. Sigla, 1993. LP-coletânea.

REGINA, E.; JOBIM, A. C. B. *Elis & Tom*. Phonogram/Philips, 1974. LP (1974) nº 824 418-2. CD relançado em 1988. CD lançado pela gravadora Trama em 2004.

SANTOS, L. *Tempos modernos*. Warner, 1982.

SEIXAS, R. *Krig-ha, bandolo!* Philips, 1973. LP nº 6349.078.

_____. *Gita*. Philips, 1974. LP.

_____. *Novo Aeon*. Philips, 1975. LP.

_____. *Há dez mil anos atrás*. Phonogram/Philips, 1976. LP. (Série de luxo).

_____. *O dia em que a terra parou*. Warner, 1977. LP.

SEIXAS, R.; NOVA, M. *A panela do diabo*. Warner, 1989. LP/CD.

(TOQUINHO) FILHO, A. P. *Toquinho cantando pequeno perfil de um cidadão comum*. Philips, 1978. LP.

TIMÓTEO, A. *Galeria do amor*. EMI/Odeon, 1975. LP.

VANDRÉ, G. *Geraldo Vandré gravado ao vivo no 3º Festival internacional da canção*. Som Maior, 1968. Compacto simples.

VANUSA. *Amigos novos e antigos*. RCA Victor, 1975. LP.

VÁRIOS AUTORES. *Phono 73*. O canto de um povo. Phonogram/Philips, 1973. 3 LPs. (Em 2005 foi lançada a caixa *Phono 73*, com dois CDs e um DVD).

VÁRIOS AUTORES. *Soro*. EPIC/CBS - Rio, 1979. LP. (Álbum produzido por Fagner).

VÁRIOS AUTORES. *A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes*. SESC, s/d. CD. (Programa *Ensaio*. Gravado pela TV Cultura. Coleção: 100 autores em 8 caixas).

VÁRIOS AUTORES. *Bem te vi*. DVD inédito produzido por Mário Luiz Thompson. s/d. (Arquivo pessoal da pesquisadora).

VELOSO, C. *O carnaval de Caetano*. Phonogram, 1971a. LP nº 6245.006.

_____. *A arte de Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1972a. LP-coletânea.

_____. *Caetano Veloso*. Philips, 1978. Compacto simples nº 6069.193. Faixa 1: “Amante amado”; Faixa 2: “Pecado original”.

_____. *A arte maior de Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1982. LP-coletânea.

_____. *Brazil night - Montreux 83*. Barclay, 1983. LP nº 815 233-1.

_____. *Personalidade - Caetano Veloso*. Polygram/Philips, 1987. LP-coletânea.

_____. *Marcianita*. Polygram, 1993. CD max single nº M862 397-2.

_____. *Fina estampa*. Polygram, 1994. CD nº 522745-2.

- _____. *Fina estampa ao vivo*. Polygram, 1995. CD nº 528918-2.
- _____. *Tieta do Agreste*. Natasha, 1996. CD nº 055-2.
- _____. *Livro*. Polygram, 1997. CD nº 536 584-2.
- _____. *Prenda minha*. Polygram, 1998. CD nº 538 322-2.
- _____. *Omaggio a Federico e Giulietta*. Universal, 1999. CD nº 73175466382.
- _____. *A bossa de Caetano*. Universal, 2000a. CD.
- _____. *Noites do Norte*. Universal, 2000b. CD nº 73145483622.
- _____. *Noites do Norte ao vivo*. Universal, 2001. CD duplo. CD 1: nº 04400165272; CD 2: nº 04400165292.
- _____. *A foreign sound*. Universal, 2004. CD nº 60249808621.
- _____. *Cê*. Universal, 2006. CD nº 60251704945.
- _____. *Cê ao vivo*. Universal, 2007. CD.
- _____. *Zii e zie*. Universal, 2009. CD.
- _____. *MTV ao vivo Caetano zii e zie*. Universal, 2011. CD.
- _____. *Abraço*. Universal, 2012. CD.
- VELOSO, C.; GIL, G.; BUARQUE, C.; FAGNER, R.; NILO, F.; CARLOS, R.; CARLOS, E. et al. *Nordeste já*. Continental, 1985. Compacto simples nº 81446.
- VELOSO, C.; MAUTNER, J. *Eu não peço desculpa*. Universal, 2002. CD nº 044006451923.
- VELOSO, C.; MUTANTES, Os. *Caetano Veloso e Os Mutantes ao vivo*. Philips, 1968. Compacto duplo nº 441.429PT. Faixa 1: “A voz do morto”; Faixa 2: “Baby”; Faixa 3: “Saudosismo”; Faixa 4: “Marcianita” (José Imperatore Marconi e Galvarino Vilota Alderete).
- VINICIUS, M. *Dédalus*. Continental, 1974. LP.

_____. *Trem dos condenados*. Marcus Pereira, 1976. LP.

_____. *Marcus Vinicius*. Marcus Pereira, 1978. LP.

ZÉ, T. *Estudando o samba*. Continental, 1976. LP.

_____. *Imprensa cantada*. Trama, 2003. CD.

_____. *Estudando o pagode*. Trama, 2005. CD.

_____. *Estudando a bossa*. Biscoito Fino, 2008. CD.

Matérias

ALZUGUIR, R. Polêmica. *Blog do Instituto Moreira Salles*, 10 setembro 2012. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/polemica-por-rodrigo-alzuguir>>. Acesso em: 30 out. 2012.

ARANTES, S.; MATTOS, L. Pimenta na TV - Diretor de especial sobre Elis critica Globo. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 05 jan. 2007, Folha ilustrada.

ATHAYDE, E.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior: O que me interessa é amar e mudar. *Revista Pop*, São Paulo, jun. 1976, p. 10 e 11. (Resenha sobre o LP *Alucinação* e Entrevista com o artista).

AUGUSTO, N. Melodrama - Belchior, cantor que vence sozinho. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 28 nov. 1987, Segundo Caderno, p. 06.

_____. Sonoridade intimista em coletânea de Belchior. *Jornal Tribuna do Ceará*, Fortaleza, 8 set. 1992, Caderno Variedades - Música, p. 24 B.

_____. Antologia lírica - Um concerto a palo seco. *Site NelSons*, Seção Discos, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 20 out. 2009.

_____. Os Retratos de Belchior em Fortaleza - Exposição reúne 46 quadros do artista visto por grandes nomes e por ele mesmo. *Site NelSons*, Seção Notícias, dez. 2001. Disponível em: <<http://www.nelsons.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2009.

AUGUSTO, N.; BELCHIOR, A. C. G. Poeticamente Belchior. Jornal *O Povo*, Fortaleza, 10 set. 1988, Segundo Caderno, p. 01.

BELCHIOR, A. C. G. Belchior por Belchior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jan. 1997.

BRITTO, A. C. Melhor a emenda que o soneto. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 04 jul. 1982, Folhetim.

BUARQUE, C. Nem toda loucura é genial nem toda lucidez é velha. Jornal *Última hora*, São Paulo, 09 dez. 1968. Disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm>. Acesso em: 10 jan. 2012.

CALAHANI, E. Fagner x Caetano: a luta do século. Portal *Central da música*, 11 mai. 2003. Disponível em: <<http://www.sanainside.com/arquivos-do-central-da-musica/colunas/dr-piranha-fagner-x-caetano-a-luta-do-seculo>>. Acesso em: 12 jul. 2011. (Obs.: O portal *Central da música* foi finalizado, tendo sido algumas de suas matérias publicadas no *site* indicado acima.).

CARTA, M. A forte Elis. Os encontros de Mino Carta, s/d. Exposição *Viva Elis*, Porto Alegre, 02 jul. 2012.

CASTRO, T. de.; BUARQUE, C. Chico - O cio da terra. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 11 set. 1977, Folhetim.

CASTRO, R.; FAGNER, R. Para Fagner, Fagner é o máximo. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 set. 1983, Folha ilustrada.

CHRYSÓSTOMO, A.; VELOSO, C. Entrevista. Revista *Veja*, São Paulo, 15 jun. 1977, ed. 458, Páginas amarelas, p. 03-06. (Entrevista de Caetano Veloso ao jornalista Antônio Chrysóstomo).

DECOL, R. Belchior canta seus *hits*. Jornal *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 03 out. 1986, Caderno 2, p. 47. (Matéria do jornalista René Decol sobre *show* em comemoração dos 10 anos de carreira de Belchior).

DUMARESC, C.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior “Marginal bem-sucedido”. Jornal *O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis. (Entrevista de Belchior concedida à jornalista Carolina Dumaresc).

ECHEVERRIA, R.; BELCHIOR, A. C. G. Xerox original. Revista *Veja*, São Paulo, 09 ago. 1978, *Shows*, p. 138. (Resenha do *show Todos os Sentidos* e Entrevista de Belchior concedida à jornalista Regina Echeverria).

ECHEVERRIA, R.; RODRIGUES, F.; FAGNER, R. A fé que move Fagner. Revista *Veja*, São Paulo, 09 jan. 1980, Música, p. 69-73. (Entrevista de Fagner concedida aos jornalistas Regina Echeverria e Fábio Rodrigues).

FILHO, L. A. Tudo outra vez. Jornal *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 09 jan. 1993.

_____. 2/3 do grande encontro. Jornal *O Povo*, Fortaleza, 18 ago. 2000, Vida & Arte.

_____. Belchior - traços e tintas no rosto do artista. Jornal *O Povo*, Fortaleza, 20 dez. 2001, Vida & Arte.

FONSECA, J.; BELCHIOR, A. C. G. Baihuno: a barbárie já começou. Jornal *Zero hora*, Porto Alegre, 1993. (Resenha crítica do CD *Baihuno* de Belchior com depoimentos do artista). Disponível em:

<www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/baihuno.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006.

FONSECA, J.; REGINA, E. Dramas de Elis. A face oculta de Elis Regina, s/d. Exposição *Viva Elis*, Porto Alegre, 02 jul. 2012. (Entrevista de Elis Regina ao jornalista Juarez Fonseca, 1981).

GIRON, L. A.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior busca novidade em Tom. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 03 nov. 1991, Folha ilustrada. (Entrevista de Belchior ao jornalista Luís Antônio Giron).

GIRON, L. A.; TINHORÃO, J. R. Tinhorão quer fugir do carma de crítico e lança sua história da MPB. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1990, Folha ilustrada. (Entrevista de José Ramos Tinhorão ao jornalista Luís Antônio Giron).

GOMES, C. Caetano e seus precursores. *Site Outros críticos*, 03 jan. 2013. Disponível em: <<http://outroscriticos.com/caetano-e-seus-precursos-por-carlos-gomes>>. Acesso em: 05 jan. 2013.

JACOBSEN, G.; AZEVEDO, J.; BELCHIOR, A. C. G. Duas noites com Antônio e Belchior no Bom Fim. Antônio quer ser gente. *Jornal Correio do povo*, Porto Alegre, 11 jan. 2013. (Texto escrito pelos jornalistas Gabriel Jacobsen e Jimmy Azevedo). Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/?tag=belchior>>. Acesso em: 18 jan. 2013.

JAGUAR; RICKY; ZAGER, H.; TERESA, M.; BELCHIOR, A. C. G. Entrevista. *Jornal O Pasquim*, Rio de Janeiro, jun. 1982, p. 08-11. (Entrevista de Belchior concedida a Jaguar, Ricky, Haroldo Zager e Maria Tereza).

JORGE, R.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior aposta tudo no poder da palavra: cantor e compositor cearense lança “Baihuno” e mostra que veia poética está a todo vapor. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 17 nov. 1993, Caderno B, Vida & Arte. (Entrevista de Belchior concedida ao jornalista Ricardo Jorge).

KUBRUSLY, M. A família transnordestina. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02 jul. 1978, Folhetim.

_____. Elis, num brilho que ofusca a perfeição. Crítica do LP *Falso brilhante* (1976), s/d. Exposição *Viva Elis*, Porto Alegre, 02 jul. 2012.

LINHARES, J.; FAGNER, R. Entrevista. *Revista Veja*, São Paulo, 26 out. 2005, ed. 1982, Páginas amarelas, p. 11-15. (Entrevista de Fagner à jornalista Juliana Linhares).

LOURES, A. Belchior lança discos só com regravações. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 mai. 1997, Acontece.

MARINHO, C.; MAUTNER, J. O show do profeta. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1977, Folha ilustrada. (Comentário do show *Negro Blues* e Entrevista de Jorge Mautner ao jornalista Celso Marinho).

MEDEIROS, J.; BELCHIOR, A. C. G. Belchior vê suas 40 faces em *show* e exposição. *Jornal O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1999, Caderno 2, Música, p. d4. (Comentário do *show Auto-retrato* e Entrevista de Belchior ao jornalista Jotabê Medeiros).

MERQUIOR, J. G. De Caê a Merquior, e vice-versa. *Revista IstoÉ*, São Paulo, 24 mar. 1982. (Réplica de José Guilherme Merquior a Caetano Veloso).

MORAES, R. de.; CAMBARÁ, I. E os cearenses tornaram-se moda em 76. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1976, Folha ilustrada, p. 25.

MOURA, D.; BELCHIOR, A. C. G. Dylan: “Apenas um rapaz americano”. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12 jun. 2005, Caderno 3. (Entrevista concedida ao jornalista Dalwton Moura).

NÊUMANE, J. Belchior lança novo CD pela BMG: “Auto-retrato”. Portal *Brazilian music*, s/d. Disponível em:

<www.brazilianmusic.com.br/belchior/discografiaoficial/autoretrato.htm>. Acesso em: 10 dez. 2006. (Obs.: O portal funciona normalmente, mas a página de Belchior está fora do ar desde 2007.).

NEVES, E. Belchior (WEA). *Revista Pop*, São Paulo, jun. 1976. (Comentário crítico de Ezequiel Neves sobre o LP *Coração selvagem* e a mudança de gravadora. O texto foi assinado com o nome Ângela Dust, pseudônimo do jornalista).

PAULA, E. de. Cores e nomes. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 31 dez. 2004, Vida & Arte, p. 05.

PENIDO, J. M. *Show* - Empolgante Elis - humor, coragem e emoção no mais importante espetáculo de todo o ano. *Revista Veja*, São Paulo, 24 dez. 1975.

PENIDO, J. M.; ZWETSCH, V.; BELCHIOR, A. C. G. O provocador. *Revista Veja*, São Paulo, 23 jun. 1976, Música, p. 105 e 106. (Entrevista de Belchior concedida aos jornalistas José Márcio Penido e Valdir Zwetsch).

PINHEIRO, M. O velho Francisco. *Jornal Zero hora*, Porto Alegre, jun. 2004. (Depoimento de Mário Canivello ao jornalista Márcio Pinheiro).

PRETO, M.; BELCHIOR, A. C. G. Na transversal do tempo. *Revista Rolling Stone Brasil*, nº 4, São Paulo, jan. 2007, p. 94 e 95.

REIS, A. Belchior. “Alucinação”. *Jornal de música*, Rio de Janeiro, jan. 1977. (Comentário crítico de Aloysio Reis sobre o disco *Alucinação*).

RODRIGUES, J. R.; BALEIRO, Z. Entrevista. Revista *Brasil* - almanaque de cultura popular, São Paulo, jun. 2013, n° 70, Papo cabeça, p. 12-15. (Entrevista de Zeca Baleiro ao jornalista João Rocha Rodrigues).

SANCHES, P. A.; EDNARDO, J. Ednardo reaparece após 11 anos sem disco. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 03 abr. 2001, Folha ilustrada, p. E4. (Entrevista de Ednardo ao jornalista Pedro Alexandre Sanches).

SEM AUTOR. O bloco do Ceará. In: O encontro de uma mesma ideia. Revista *Veja*, São Paulo, 18 ago. 1971, Música, p. 78-82.

SEM AUTOR. Belchior. Um *show* a palo seco, sem sal de frutas. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 14 set. 1973, Folha ilustrada, p. 05.

SEM AUTOR. Araçá azul - um fracasso de vendas?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1973.

SEM AUTOR. Belchior. Mote e glosa de um vaqueiro. *Jornal Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1974, Terceiro caderno, p. 36.

SEM AUTOR. Belchior. Sem medo do perigo. Revista *Pop*, São Paulo, mar. 1976. (Comentário sobre o álbum *Alucinação*).

SEM AUTOR. Alucinação. Revista *Pop*, São Paulo, jul. 1976. (Comentário sobre o álbum *Alucinação*).

SEM AUTOR. Belchior. 28-29/06. Teatro Aquarius/SP. Revista *Música*, São Paulo, ago. 1976. (Comentário crítico sobre o *show* *Alucinação*).

SEM AUTOR. Belchior provoca tumulto. Revista *Pop*, São Paulo, out. 1977. (Comentário sobre *show* no Teatro João Caetano).

SEM AUTOR. Lançamentos. Revista *Música*, São Paulo, jul. 1978, p. 60 e 61. (Resenha crítica sobre o álbum *Todos os sentidos*).

SEM AUTOR. Belchior ocupado até 1979. Revista *Música*, São Paulo, ago. 1978. (Comentário sobre o show *Todos os Sentidos*).

SEM AUTOR. Chico Buarque: O músico do século. Revista *IstoÉ*. Edição especial, São Paulo, 12 mar. 1999.

SEM AUTOR. Belchior. Sem saudades do passado. Jornal *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 18 ago. 2000, Caderno 3.

SEM AUTOR. Belchior. Sereia de ouro: conheça um pouco da vida de Belchior. TV *Verdes mares*, Fortaleza, 27 set. 2005. Disponível em:

<<http://verdesmares.globo.com/plantao/noticia.asp?codigo=127292&modulo=178>>. Acesso em: 20 ago. 2010.

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior: não visto máscara de superstar. Revista *Pop*, São Paulo, set. 1977. (Matéria sobre a produção de Belchior em 1977 e Entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Selvagem, sensual. É o novo Belchior. Revista *Pop*, São Paulo, jul. 1978. (Matéria sobre o LP *Todos os sentidos* e Entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior “como o diabo gosta”. Revista *Música*, São Paulo, set. 1979. (Comentário panorâmico sobre a carreira de Belchior, por ocasião do lançamento do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo - Mêdo de avião*, e entrevista com o artista).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior apresenta seu novo *show* hoje em Campinas. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 18 mai. 1994, Folha Sudeste, p. 04. (Entrevista sobre o disco *Baihuno*).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. Belchior canta seu ‘Auto-Retrato’. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 mai. 2002, Especial. (Entrevista sobre o *show* e disco *Auto-retrato*).

SEM AUTOR; BELCHIOR, A. C. G. A palavra cantada chega até nós. *Site Belchior*, São Paulo, s/d. (*Release* sobre a carreira do artista e Entrevista com Belchior).

SEM AUTOR; FAGNER, R. Fagner: “sou o artista mais consciente do País”. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1979, Folha ilustrada, p. 26. (Entrevista com Fagner).

SEM AUTOR; REGINA, E. Agora, topo qualquer parada. Revista *Pop*, nº 41, São Paulo, mar. 1976. (Entrevista de Elis Regina).

SEM AUTOR; REGINA, E. Elis Regina. Partes inéditas do *show* e da vida de Elis Regina. *Jornal da tarde*, São Paulo, 01 mai. 1976.

SEM AUTOR; VELOSO, C. Ent *Pop*, nº 75, São Paulo, jan. 1979. (Entrevista de Caetano Veloso).

SEM AUTOR; VELOSO, C. Caetano fala de novo em Fortaleza. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 15 mai. 1979, Folha ilustrada. (Entrevista de Caetano Veloso).

_____. Caetano Veloso fala sobre novo álbum *Abraço*. Site *UOL entretenimento*, São Paulo, 04 dez. 2012. (Entrevista de Caetano Veloso). Disponível em: <http://musica.uol.com.br/ultnot/multi/2012/12/04/04020C1C306EC0914326.jhtm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

SILVA, W. Um disco de fazer inveja, s/d. Exposição *Viva Elis*, Porto Alegre, 02 jul. 2012. (Reportagem sobre o disco de Elis Regina *Falso brilhante*, 1976).

SOARES, D.; BELCHIOR, A. C. G. “O sensual está nas letras”. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 02 ago. 1978, Folha ilustrada. (Comentário do álbum *Todos os sentidos* e Entrevista de Belchior ao jornalista Dirceu Soares).

SOARES, D.; FAGNER, R. O *show* de Fagner inclui “Tigresa”, de Caetano. Mas o poeta de “Mucuripe” continua brigado com o poeta de “Pipoca moderna”. Jornal *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 06 nov. 1977, Folhetim, p. 11. (Entrevista de Fagner ao jornalista Dirceu Soares).

SOUZA, T. de. Avanço e recuo. Revista *Veja*, São Paulo, 25 mai. 1977, Música, p. 87 e 88. (Crítica do LP *Coração selvagem*).

SOUZA, T. de.; BELCHIOR, A. C. G. Entrevista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1976. (Entrevista de Belchior ao jornalista Tárík de Souza).

_____. Uma vitória?. Revista *Veja*, São Paulo, 20 abr. 1977. (Entrevista de Belchior ao jornalista Tárík de Souza).

VÁRIOS AUTORES; TIMÓTEO, A. Agnaldo Timóteo (de Caratinga). Jornal *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 21 a 27 nov. 1972. (Entrevista de Agnaldo Timóteo).

VELOSO, C. Carta à Revista *Veja*. Revista *Veja*, São Paulo, 13 jul. 1977, Cartas.

_____. Bicho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, jul. 1977.

_____. Caetano Veloso sai em defesa de Maria Bethânia na polêmica sobre *blog*. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 mar. 2011.

_____. Gente. In: Essa mulher. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jan. 2012, Segundo Caderno, p. 02. (Reportagem especial sobre os trinta anos da morte de Elis Regina. p. 02-04).

_____. Código. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 nov. 2013.

_____. Os caras. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 2013.

VELOSO, C.; LOBÃO. Lobão x Caetano. Revista *Trip*, nº 91, São Paulo, jul. 2001, Páginas negras.

VIANA, C. O primeiro encontro. Jornal *O Povo*, Fortaleza, 27 nov. 1997, Vida & Arte.

WOLFENSON, S.; BELCHIOR, A. C. G. Ao sucesso com Belchior. Um “legítimo música geográfica brasileira” entupiu o Teresão com letras *King size*. *Jornal de música*, Rio de Janeiro, ago. 1977. (Resenha de *show* e Entrevista de Belchior concedida à jornalista Silvia Wolfenson).

Programas de TV e Radiofônicos

AGUIAR, C.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Clayton Aguiar. Brasília: TV *Bandeirantes*, mai. 1996 (Entrevista de Belchior ao radialista Clayton Aguiar). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=VxIrH2pv5Mo>>. Acesso em: 14 dez. 2009.

AMELINHA; BELCHIOR, A. C. G.; EDNARDO, J. Programa Som Brasil. Rio de Janeiro: TV *Globo*, 1994 (Programa musical gravado em Fortaleza e exibido em rede nacional). Disponível em:
<http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=9yAW58FcgYY>. Acesso em: 15 ago. 2010.

AUGUSTO, N.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Música de todo o mundo. Fortaleza: Rádio *Universitária FM*/Universidade Federal do Ceará, 10 mar. 1990 (Entrevista de Belchior ao jornalista Nelson Augusto). Disponível em:
<<http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/141-musica-de-todo-mundo-entrevista-belchior>>. Acesso em: 04 jul. 2012.

AURÉLIA, M.; RABÊLO, M.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Por uma cultura de paz. Fortaleza: Rádio *Universitária FM*/Universidade Federal do Ceará, 16 jun. 2005 (Entrevista de Belchior às jornalistas Marta Aurélia e Marília Rabêlo). CD gravado de programa radiofônico fornecido pelo arquivo da Rádio Universitária.

CÂNDIDA, M.; LOBÃO. Programa Entrevista Record. São Paulo: TV *Record news*, 04 jan. 2010. (Entrevista de Lobão à jornalista Maria Cândida). Disponível em:
<<http://entretenimento.r7.com/musica/noticias/ivete-sangalo-e-linda-mas-quando-abre-a-boca-da-vontade-de-sumir-diz-lobao-20100104.html>>. Acesso em: 21 dez. 2010.

CARLOS, R. Programa Roberto Carlos especial. Rio de Janeiro: TV *Globo*, dez. 1975 (Programa anual do artista, com a participação de Caetano Veloso). (Obs.: Lançado em DVD na Coleção Roberto Carlos Especial de Natal.).

CARLOS, R. Programa Roberto Carlos especial. Rio de Janeiro: TV *Globo*, dez. 1991 (Programa anual do artista, com a participação de Fagner). (Obs.: Lançado em DVD na Coleção Roberto Carlos Especial de Natal.).

FARO, F.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, s/d. (Entrevista de Belchior ao jornalista Fernando Faro). Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=X72lWNVHWFA>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

FARO, F.; BUARQUE, C. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, 1994 (Entrevista de Chico Buarque ao jornalista Fernando Faro). Disponível em:

<http://www.youtube.com/view_play_list?p=7C112BF90E963E04>. Acesso em: 22 fev. 2011.

FARO, F.; GIL, G. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, 09 abr. 2006 (Entrevista de Gilberto Gil ao jornalista Fernando Faro). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pKisn-JvXd0&feature=relmfu>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

FARO, F.; REGINA, E. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, 1973 (Entrevista de Elis Regina ao jornalista Fernando Faro). (Obs.: Lançado em DVD com o título *Elis Regina - MPB especial* pela Cultura/Trama.).

FARO, F.; VELOSO, C. Programa Ensaio. São Paulo: TV *Cultura*, 28 out. 1992 (Entrevista de Caetano Veloso ao jornalista Fernando Faro). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=vnRJJVlr46A&feature=relmfu>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

GIL, R.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Raul Gil. São Paulo: TV *Bandeirantes*, 19 fev. 2005 (Quadro em homenagem à obra de Belchior apresentado por Raul Gil). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ob1pP08CsVw&list=PL2F1360220DC8BAB6&index=1&feature=plpp_video>. Acesso em: 06 fev. 2012.

GUILHERME, R.; BELCHIOR, A. C. G. A música de Belchior no panorama da música popular brasileira. Programa Caminhos da cultura. Fortaleza: Rádio *Universitária FM/Universidade Federal do Ceará*, 06 mar. 1983 (Entrevista de Belchior ao apresentador Ricardo Guilherme). Disponível em: <<http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/827-caminhos-da-cultura-em-entrevista-com-belchior>>. Acesso em: 06 ago. 2012.

MAIA, M.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Nomes do Nordeste. Fortaleza: TV *Centro cultural do Banco do Nordeste do Brasil*, 28 ago. 2007 (Entrevista de Belchior ao jornalista Moacir Maia). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LQnlczSXUAQ&list=PL9DD750B1A917D7FD&index=1&feature=plpp_video>. Acesso em: 04 dez. 2011.

NETO, G. M.; FAGNER, R. Fagner: o ‘talibã’ da MPB. Programa Fantástico. Rio de Janeiro: TV *Globo*, 24 set. 2006 (Entrevista de Fagner concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto). Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL696043-15605,00.html>>. Acesso em: 31 jul. 2010.

NETO, G. M.; VANDRÉ, G. Programa Dossiê *Globo news*. Rio de Janeiro: TV *Globo news*, 21 nov. 2010 (Entrevista de Geraldo Vandré concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto). Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/geneton>>. Acesso em: 21 ago. 2011.

NETO, G. M.; VELOSO, C. Verdade tropical. Programa Fantástico. Rio de Janeiro: TV *Globo*, 10 set. 2006 (Entrevista de Caetano Veloso concedida ao jornalista Geneton Moraes Neto). Disponível em: <<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/FANT/0,,MUL695991-15605,00.html>>. Acesso em: 31 jul. 2010.

NETO, P. C.; BELCHIOR, A. C. G. Programa Nossa língua portuguesa. São Paulo: TV *Cultura*, 1999 (Entrevista de Belchior concedida ao professor Pasquale Cipro Neto). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

VÁRIOS AUTORES; GIL, G. Programa Roda viva. São Paulo: TV *Cultura*, mar. 1999 (Entrevista de Gilberto Gil concedida a formadores de opinião). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oOXfIoyjrpQ&feature=relmfu>>. Acesso em: 15 jun. 2012.

VÁRIOS AUTORES; REGINA, E. Elis Regina. Programa Por toda a minha vida. TV *Globo*, 28 dez. 2006. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=6jK7Rx-yqsA>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

VÁRIOS AUTORES; TINHORÃO, J. R. Programa Roda viva. São Paulo: TV *Cultura*, 03 abr. 2000 (Entrevista de José Ramos Tinhorão concedida a formadores de opinião). Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/257/entrevistados/jose_ramos_tinhora_2000.htm>. Acesso em: 15 set. 2012. (Obs.: Depoimento sobre a obra de Belchior.).

VÁRIOS AUTORES; VELOSO, C. Programa Roda viva. São Paulo: TV *Cultura*, 23 set. 1996 (Entrevista de Caetano Veloso concedida a formadores de opinião). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-IHORuI_Uts>. Acesso em: 30 jul. 2012.

VASCONCELOS, M. Programa Na boca do povo. Fortaleza: TV *Jangadeiro*, 26 out. 2005 (Programa especial em homenagem a Belchior). (Obs.: DVD gravado fornecido pelo arquivo da emissora.).

WERNECK, P.; VELOSO, C. Programa TV Folha ilustrada. São Paulo: TV *Folha*, 2 dez. 2012 (Entrevista de Caetano Veloso ao jornalista Paulo Werneck). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=P8J4y5AZhMA#!>. Acesso em: 21 dez. 2012.

Vídeos

ACÚSTICO MTV - Gilberto Gil. (*Show*). Direção: Gilberto Gil. Warner, 169 min., Brasil, 2001. Disponível em DVD. (Obs.: Programa exibido pela MTV. Lançado posteriormente em DVD.).

AS CANÇÕES do exílio: a labareda que lambeu tudo. (Documentário). Direção e Roteiro: Geneton Moraes Neto. Produção: Jorge Mansur. Cinevídeo, 90 min., Brasil, 2012. Ainda não disponível em DVD. (Obs.: O documentário reconta o exílio dos tropicalistas. Depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner e Jards Macalé.).

CAETANO VELOSO - 70 anos. (Especial/Depoimento). Direção: Universal Music. Universal, 90 min., Brasil, 2012. Disponível somente na Internet. (Obs.: Série comemorativa de depoimentos sobre a vida e a obra de Caetano Veloso por ele mesmo, exibida pela página oficial do artista na Internet.).

CHICO Buarque - Meu caro amigo. vol. 1. (Especial/*Show*). Direção: Roberto de Oliveira. EMI, 109 min., Brasil, 2005a. Disponível em DVD. (Obs.: Programa exibido originalmente pela TV Bandeirantes, dentro de série retrospectiva do trabalho do compositor. Lançado posteriormente em série de 12 DVDs. Gravado no Rio de Janeiro.).

CHICO Buarque - À flor da pele. vol. 2. (Especial/*Show*). Direção: Roberto de Oliveira. Sony BMG, 96 min., Brasil, 2005b. Disponível em DVD. (Obs.: Programa exibido originalmente pela TV Bandeirantes, dentro de série retrospectiva do trabalho do compositor. Lançado posteriormente em série de 12 DVDs. Gravado em Paris.).

CHICO Buarque - Vai passar. vol. 3. (Especial/*Show*). Direção: Roberto de Oliveira. Sony BMG, 100 min., Brasil, 2005c. Disponível em DVD. (Obs.: Programa exibido originalmente pela TV Bandeirantes, dentro de série retrospectiva do trabalho do compositor. Lançado posteriormente em série de 12 DVDs. Gravado em Roma.).

CHICO Buarque - Romance. vol. 7. (Especial/*Show*). Direção: Roberto de Oliveira. Sony BMG, 64 min., Brasil, 2005d. Disponível em DVD. (Obs.: Programa exibido originalmente pela TV Bandeirantes, dentro de série retrospectiva do trabalho do compositor. Lançado posteriormente em série de 12 DVDs. Gravado em Paris.).

CHICO ou o país da delicadeza perdida. (Documentário/*Show*). Direção: Nelson Motta e Walter Salles Júnior. Videofilmes, 73 min., Brasil, 2003. Disponível em DVD. (Obs.: O documentário, produzido em 1990 pela TV francesa, com participação de Gal Costa e Gilberto Gil, reconta os primeiros anos da trajetória de Chico Buarque até os anos 90, sempre da perspectiva do olhar do artista sobre o Brasil antes e depois da ditadura militar.).

CIRCULADÔ vivo. (*Show*). Direção: José Henrique Fonseca e Walter Salles Júnior. Polygram/Philips/Videofilmes, 80 min., Brasil, 1992. Disponível em VHS.

GAROTO cósmico. (Animação). Direção: Alê Abreu. Roteiro: Alê Abreu e Sabina Anzuategui. Downtown Filmes, 76 min., Brasil, 2007. Disponível em DVD.

MASSAFEIRA 30 ANOS. (Documentário). Direção e Produção: Ednardo e Julia Limaverde. Aura Edições Musicais, 27 min., Brasil, 2010. Disponível somente na Internet em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bOMbJLsNQO4>>. Acesso em: 18 jul. 2012. (Obs.: O filme em homenagem aos trinta anos do *Massafeira Livre* reconta o Festival realizado entre 1979 e 1980 em Fortaleza. As filmagens de 1979 e 1980 reexibidas foram feitas na capital do Ceará e no Rio de Janeiro, com a participação de diversos artistas, dentre eles Fagner, Ednardo e Belchior.).

O CINEMA falado. (Drama). Direção e Roteiro: Caetano Veloso. Produção: Guilherme Araújo e Caetano Veloso. Fotografia: Pedro Farkas. Trilha Sonora: Edu Lobo. Guilherme

Araújo Produções Cinematográficas, 112 min., Brasil, 1986. Disponível em DVD, 2003. (Obs.: O filme fundamenta-se em experiências pessoais do compositor Caetano Veloso acerca da literatura, da música, do cinema, da dança e da filosofia.).

O DEMIURGO. (Documentário). Direção: Jorge Mautner. Inglaterra, 1970. Indisponível. (Obs.: As filmagens foram feitas em Londres, com participação de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jards Macalé, Péricles Cavalcanti, dentre outros.).

O HOMEM que engarrafava nuvens. (Documentário). Direção e Roteiro: Lício Ferreira. Produção: Denise Dummont. Fotografia: Walter Carvalho. Trilha Sonora: Guto Graça Mello. Filmes do Estação, 106 min., Brasil, 2008. Disponível em DVD, 2009, Biscoito Fino. (Obs.: O filme narra a trajetória do cearense Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga. Depoimentos de Caetano Veloso, Belchior, Fagner, dentre outros.).

OS DOCES bárbaros. (Documentário/Show). Direção e Produção: Jom Tob Azulay. Fotografia: Fernando Duarte. AeB Produções, 103 min., Brasil, 1978. Disponível em DVD, 2009. (Obs.: O filme narra a excursão de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa, comemorando dez anos de carreira, em 1976.).

OUTROS (DOCES) bárbaros. (Documentário/Show). Direção e Roteiro: Andrucha Waddington. Biscoito Fino, 96 min., Brasil, 2004. Disponível em DVD. (Obs.: Filmado em dezembro de 2002, inclui os ensaios, os bastidores e os grandes momentos dos shows realizados no Parque do Ibirapuera e na Praia de Copacabana, celebrando o reencontro histórico de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil e Gal Costa, depois de duas décadas.).

RAUL. O início, o fim e o meio. (Documentário). Direção: Walter Carvalho. Co-direção e Roteiro: Leonardo Gudel. Paramount Pictures, 128 min., Brasil, 2011. Disponível em DVD.

ROBERTO CARLOS a 300 quilômetros por hora. (Aventura/Musical). Direção e Roteiro: Roberto Farias. Ipanema Filmes, 105 min., Brasil, 1971. Lançado em DVD, 2000, Sony. Fora de catálogo. (Obs.: Na história, Lalo (Roberto Carlos), tímido mecânico de automóveis, ama em segredo tantos carros de corrida como a jovem Luciana, namorada de seu patrão Rodolfo, ás do automobilismo. Às escondidas, Lalo e seu amigo Pedro Navalha (Erasmus Carlos) treinam com o carro de Rodolfo, especialmente fabricado para a próxima Taça Brasil, em Interlagos. Rodolfo briga com Luciana e parte para Europa. Pedro evita que Neusa, secretária

de Rodolfo, cancele a inscrição do patrão. Coloca Lalo no lugar deste. Em plena corrida, a trama é descoberta, mas Lalo realiza uma “performance” sensacional e tem reconhecida a sua vitória. O longa é uma produção toda construída em torno da aura popular do cantor-compositor, que pela primeira vez não canta em cena – as canções acompanham suas aventuras na trilha sonora.).

ROBERTO CARLOS e o diamante cor de rosa. (Aventura/Musical). Direção e Roteiro: Roberto Farias. Ipanema Filmes, 94 min., Brasil, 1970. Lançado em DVD, 2000, Sony. Fora de catálogo. (Obs.: Rodado em Israel, Japão, Portugal e Brasil, o filme mostra os três maiores ídolos da Jovem Guarda (Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa) vivendo uma série de aventuras por causa de um valioso diamante cor-de-rosa. A confusão começa quando a “Ternurinha” compra uma estatueta antiga que desperta a cobiça de uma gangue. Ela some inexplicavelmente e a dupla Roberto e Erasmo resolve investigar a origem da escultura. Eles descobrem que o objeto guarda o mapa do esconderijo de um diamante levado para o Brasil em 2.800 a.C. por navegantes fenícios. Uma aventura através do mundo, ao som das canções do trio líder da Jovem Guarda.).

ROBERTO CARLOS em ritmo de aventura. (Aventura/Musical). Direção e Roteiro: Roberto Farias. Difilm, 100 min., Brasil, 1968. Disponível em DVD, 2000, Sony. (Obs.: Pela primeira vez como protagonista, Roberto Carlos faz um filme que mistura realidade com ficção. No metafilme, o cantor está gravando um filme, quando se vê perseguido na realidade da ficção por bandidos internacionais que queriam levá-lo para os Estados Unidos (Nova York) e Europa (Paris). Em meio à fuga dos bandidos, Roberto aparece cantando sucessos como “Namoradinha de um amigo meu”, “Negro gato”, “Eu te darei o céu”, “Eu sou terrível”, “Como é grande o meu amor por você”, “De que vale tudo isso”, “Por isso corro demais” e “Quando”. A trilha sonora de “Roberto Carlos em ritmo de aventura” foi lançada em disco em novembro de 1967.).

UMA NOITE em 67. (Documentário). Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Fotografia: Jacques Cheuiche. Videofilmes, 93 min., Brasil, 2010. Lançado em DVD, 2000, Sony. Fora de catálogo. (Obs.: O filme conta a história do 3º Festival de Música Popular Brasileira, de 1967. Depoimentos de Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Roberto Carlos, dentre outros.).

Páginas na Internet

BANCO DE TESES DA CAPES. *Site oficial*. 2013. Disponível em:

<<http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>>. Acesso em: 08 abr. 2013.

BELCHIOR, A. C. G. *Site oficial*. 2006. Apresenta as seções Biografia, Discografia, Cifras, Obras, Intérpretes, Agenda, Contratação, Fotos, CDs à venda, MPB está pintando, *E-Mail* e *Guestbook*. Disponível até 2006 em: <<http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>>. Acesso frequente entre 2004 e 2006. (Obs.: Atualmente não disponível na NET; arquivado digitalmente pela pesquisadora.).

BEN, J. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Agenda, Bio, Discos, Cifras, DVD, Fotos, Vídeos, Textos, Notícias e Recados. Disponível em: <<http://www.jorgebenjor.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

BISCOITO FINO. *Site oficial*. 2012. Disponível em: <<http://www.biscoitofino.com.br>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

BUARQUE, C. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Obra, Vida, Textos e Sanatório Geral. Disponível em: <<http://chicobuarque.uol.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

CARLOS, R. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Início, Novidades, Na imprensa, Música, Fotos, Vídeos, Agenda, Papo firme e Sim ou não. Disponível em: <<http://www.robertocarlos.com>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

CENSURA MUSICAL. *Site oficial*. 2013.

Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Informações sobre as músicas censuradas no Brasil.).

CLIQUE MUSIC. *Site oficial*. 2013.

Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Informações sobre a vida e a obra dos cancionistas.).

DISCOS DO BRASIL. *Site oficial*. 2013.

Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Informações técnicas sobre a gravação de discos: ficha completa com os dados dos álbuns, intérpretes, compositores e instrumentistas.).

DYLAN, B. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções *The latest (News, News archive, Hype)*, *Music (Albums, Songs)*, *Tour (Upcoming dates, Set lists)*, *Bob Dylan (Bob Dylan 101, Books)*, *Fine art (The Drawn Blank series)* e *Shop (Music, Merchandise)*. Disponível em: <<http://www.bobdylan.com>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

EDNARDO, J. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Discografia, Coletâneas, Trilhas, Músicas, Vídeos, Fotos, Outros intérpretes etc. Disponível em: <<http://www.ednardo.art.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

FAGNER, R. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Agenda, Discos, DVDs, Letras, Cifras, Biografia, Fotos, Entrevistas, Espaço dos fãs e Contato. Disponível em: <<http://www.fagner.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

_____. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Opinião, Reportagens, Depoimentos, Discografia, Áudio e Vídeo, Personagens, Cifras, Agenda de *shows* etc. Disponível em: <<http://www.raimundofagner.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

FOLHA DE S.PAULO. *Site oficial do acervo digital*. 2013. Traz todo o acervo do Jornal *Folha de S.Paulo* a partir de 1921. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br>>. Acesso frequente de: 2011 a 2013.

GIL, G. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções Vida, Foto, Discos, Vídeo, DVD, Livro, Texto, Notícia, Agenda e recado. Disponível em: <<http://www.gilbertogil.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

GILBERTO, J. *Site oficial*. 2013. Disponível em: <<http://www.joaogilberto.com>>. Acesso em: 22 jan. 2013. (Obs.: A *home-page* encaminha para outras páginas como a da produtora do artista e a de *sites* de vendas de discos.).

JOBIM, T. *Site oficial*. 2013. Disponível em: <<http://www.tomjobim.com.br>>. Acesso em: 21 jan. 2013. (Obs.: A *home-page* traz informações biográficas gerais do artista.).

LETRAS. *Site oficial*. 2013. Disponível em: <<http://www.letras.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Letras de canções.).

MARTÍ, J. *Site oficial*. 2012. Apresenta as seções *Introducción*, *Biografía*, *Obras de José Martí*, *Dedicatoria*, *Recordatorio*, *A José Martí*, *Artículo del mes*, *Libro del mes*, *Profesores*,

Niños y adolescentes, Fotografías, Premio José Martí, Poesía, Pensamientos, Guantanamera, Arte, Filatelia, Estatuas de JM, Símbolos de Cubanía, Enlaces, Colaboradores, Bibliografía, Historia, Eventos e Contacto. Disponível em: <http://www.josemarti.org/jose_marti/introduccion/introduccion.htm>. Acesso em: 05 jul. 2012.

MOVIEPLAY. *Site oficial*. 2013. Disponível em: <<http://www.movieplay.com.br>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

O ESTADO DE S.PAULO. *Site oficial do acervo digital*. 2013. Traz todo o acervo do Jornal *O Estado de S.Paulo* a partir de 1875. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso frequente de: 2012 a 2013.

RAMALHO, Z. *Site oficial*. 2012. Apresenta as seções Vida, Foto, Disco, Vídeo, DVD, Livro, Texto, Agenda, Extra, Recado, Contato e Busca. Disponível em: <<http://www.zeramalho.com.br>>. Acesso em: 05 ago. 2012.

SEIXAS, R. *Site oficial de fã-clube*. 2013. Apresenta as seções Biografia, Discografia, Livros Publicados, Memorial Raul Seixas, Notas & Curiosidades, Raul Seixas no cinema, Sociedade Alternativa, Tribute Bands, Covers e Sósias, Vídeos, dentre outras. Disponível em: <<http://raulsseixas.wordpress.com>>. Acesso frequente em: 2013.

THE BEATLES. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções *Albums, Songs, Films, Vídeo, Images, Memorabilia, History, Articles, News, Community* e *Store*. Disponível em: <<http://www.thebeatles.com>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

(TOQUINHO) FILHO, A. P. *Site oficial*. 2012. Apresenta as seções Discografia, Biografia, Infância, Primeiros estudos, Início de carreira, Toquinho e Vinicius, Parcerias, Universo infantil, Atualidades. Disponível em: <<http://www.toquinho.com.br>>. Acesso em: 10 mai. 2012.

TROPICÁLIA. *Site oficial*. Projeto de Ana de Oliveira. 2013. Traz um conjunto de informações sobre a Tropicália: movimento, contexto, cronologia etc. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

VEJA. *Site oficial do acervo digital*. 2013. Traz todo o acervo da Revista *Veja* a partir de 1968. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/acervodigital>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

VELOSO, C. *Site oficial*. 2013. Apresenta as seções *Blog*, *Discografia*, *Biografia*, *Vídeos*, *Livros*, *Cinema*, *Imprensa*, *Agenda*, *Fã*, *Loja*, *Contato*, além da versão em inglês. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013.

YOUTUBE. *Site oficial*. 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com>>. Acesso frequente de: 2009 a 2013. (Obs.: Clipes de canções; Entrevistas dos artistas; Apresentações ao vivo.).

APÊNDICE A - Discografia principal dos cancionistas analisada

Caetano Veloso

VELOSO, C. *Caetano Velloso*. RCA Victor, 1965. Compacto simples nº LC-6159.

_____. *Caetano Veloso*. Philips, 1967-1968. LP nº R765.026L. CD nº 042283855724.

_____. *Caetano Veloso*. Philips, 1968. Compacto simples nº 365.257PB. Faixa 1: “É proibido proibir”; Faixa 2: “É proibido proibir”/Ambiente de Festival.

_____. *Caetano Veloso*. Philips, 1969. LP nº R765.086L.

_____. *Caetano Veloso*. Famous, 1971b. LP nº 6349.007.

_____. *Transa*. Phonogram, 1972b. LP nº 6349.026.

_____. *Araçá azul*. Phonogram, 1972-1973. LP nº 6349.054.

_____. *Joia*. Phonogram, 1975a. LP nº 6349.132. CD nº 042283855922.

_____. *Qualquer coisa*. Phonogram, 1975b. LP nº 6349.142. CD nº 042283855823.

_____. *Bicho*. Phonogram, 1977a. LP nº 6349.327.

_____. *Muitos carnavais...* Phonogram, 1977b. LP nº 6349.356.

_____. *Muito* (Dentro da estrela azulada). Phonogram, 1978. LP nº 6349.382.

_____. *Cinema transcendental* - a outra banda da terra. Polygram, 1979. LP nº 6349.436.

_____. *Outras palavras*. Polygram, 1981. LP nº 6328.303.

_____. *Cores, nomes*. Polygram, 1981-1982. LP nº 6328.381.

_____. *Uns*. Polygram, 1983. LP nº 812 747-1 8.

_____. *Velô*. Polygram, 1984. LP nº 824 024-1.

_____. *Totalmente demais ao vivo*. Polygram, 1986a. LP nº 830 145-1.

_____. *Caetano Veloso*. Nonesuch, 1986b. LP nº 79127. CD nº 042284691628.

_____. *Caetano*. Polygram, 1987. LP nº 832 938-1.

_____. *Estrangeiro*. Polygram, 1989. LP nº 838 297-1.

_____. *Circuladô*. Polygram, 1991. LP nº 510.639-1. CD nº 510.639-2.

_____. *Circuladô vivo*. Polygram, 1992. CD duplo nº 510 459-2. CD 1: nº 510 463-2; CD 2: nº 510 467-2.

Chico Buarque

BUARQUE, C. *Chico Buarque*. RGE, 1965. Compacto simples. Série bossa nova.

_____. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966. LP.

_____. *Chico Buarque de Hollanda*. Vol. 2. RGE, 1967. LP.

_____. *Chico Buarque de Hollanda*. Vol. 3. RGE, 1968. LP.

_____. *Chico Buarque de Hollanda na Itália*. RGE, 1969. LP.

_____. *Chico Buarque de Hollanda*. Nº 4. Polygram/Philips, 1970a. LP.

_____. *Per un pugno di samba*. BMG, 1970b. LP. Orquestração de Ennio Morricone.

_____. *Construção*. Philips, 1971. LP.

_____. *Sinal fechado*. Polygram, 1974. LP nº 6349 122.

_____. *Meus caros amigos*. Polygram, 1976. LP.

_____. *Chico Buarque*. Polygram, 1978. LP.

_____. *Vida*. Polygram, 1980. LP.

_____. *Almanaque*. Polygram, 1981. LP.

_____. *Chico Buarque en español*. Polygram, 1982. LP.

_____. *Chico Buarque*. Polygram, 1984. LP.

_____. *Francisco*. BMG, 1987. LP.

_____. *Chico Buarque*. BMG, 1989. LP.

_____. *Paratodos*. BMG, 1993. LP.

Gilberto Gil

GIL, G. *Salvador*, 1962, 1963. Estúdio JS, 1963. 78 rpm. Reeditado por Marcelo Fróes na Warner em 2002, por ocasião do lançamento da caixa *Palco*, na comemoração dos sessenta anos de Gilberto Gil.

_____. *Louvação*. Philips, 1967. LP.

_____. *Gilberto Gil*. Philips, 1968. LP.

_____. *Gilberto Gil*. Philips, 1969. LP.

_____. *Gilberto Gil*. Polygram, 1971. LP.

- _____. *Expresso 2222*. Philips, 1972. LP.
- _____. *Cidade do Salvador*. Philips, 1973. LP.
- _____. *Refazenda*. Philips, 1975. LP.
- _____. *Refavela*. Philips, 1977. LP.
- _____. *Refestança*. Som Livre, 1978. LP.
- _____. *Nightingale*. Elektra, 1979a. LP.
- _____. *Realce*. Warner, 1979b. LP.
- _____. *A gente precisa ver o luar*. Warner, 1981. LP.
- _____. *Um banda um*. Warner, 1982. LP.
- _____. *Extra*. Warner, 1983. LP.
- _____. *Raça humana*. Warner, 1984. LP.
- _____. *Dia dorim noite neon*. Warner, 1985. LP.
- _____. *Soy loco por ti, América*. Warner, 1987. LP.
- _____. *O eterno deus Mu dança*. Warner, 1989. LP.
- _____. *Parabolicamará*. Warner, 1992. CD.

Em conjunto⁸¹²

- BUARQUE, C.; BETHÂNIA, M. *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*. Polygram/Philips, 1975. LP.
- GIL, G.; BEN, J. *Gil Jorge Ogum Xangô*. Philips, 1975. LP.
- VELOSO, C.; COSTA, G. *Domingo*. Philips, 1967. LP nº 765.007L.
- VELOSO, C. et al. *Tropicália ou panis et circencis* - Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat, Tom Zé. Philips, 1968. LP nº R765.040L.
- VELOSO, C.; BUARQUE, C. *Caetano e Chico juntos e ao vivo*. Phonogram, 1972. LP nº 6349.059.
- VELOSO, C.; FAGNER, R. *Disco de bolso 2 dO Pasquim*. Zem Produtora/Philips, 1972. Compacto simples nº 2801.005. Faixa 1: “Mucuripe” (Fagner e Belchior); Faixa 2: “A Volta da Asa-branca” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

⁸¹² Os álbuns estão listados a partir da entrada “Buarque”, “Gil” e “Veloso” e em ordem cronológica. Os álbuns dos quais participam Caetano Veloso iniciam com a entrada em seu sobrenome.

VELOSO, C.; GIL, G. *Barra 69* - Caetano e Gil ao vivo na Bahia no Teatro Castro Alves. Pirata/Phonogram, 1972. LP nº 1.401.

VELOSO, C.; COSTA, G.; GIL, G. *Temporada de verão ao vivo na Bahia*. Phonogram, 1974. LP nº 6349.108.

VELOSO, C.; COSTA, G.; GIL, G.; BETHÂNIA, M. *Doces bárbaros*. Phonogram, 1976a. Compacto duplo nº 6245.059.

VELOSO, C.; COSTA, G.; GIL, G.; BETHÂNIA, M. *Doces bárbaros*. Phonogram, 1976b. LP duplo ao vivo. LP 1 nº 6349.307; LP 2 nº 6349.308.

VELOSO, C.; BETHÂNIA, M. *Maria Bethânia e & Caetano Veloso ao vivo*. Phonogram, 1978. LP nº 6349.386.

VELOSO, C.; GILBERTO, J.; GIL, G.; BETHÂNIA, M. *Brasil*. Warner, 1981. LP nº BR 38.045.

VELOSO, C.; BUARQUE, C. *Melhores momentos de Chico & Caetano ao vivo*. Som Livre, 1986. LP nº 530.045.

VELOSO, C.; GIL, G. *Tropicália 2*. Polygram, 1993. CD nº 518 178-2.

APÊNDICE B - Trabalhos acadêmicos que analisam a obra dos cancionistas Caetano

Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil⁸¹³

Fonte: Banco de Teses Capes - abril 2013

Caetano Veloso - 71 pesquisas⁸¹⁴

Adriana Levino da Silva. O ITINERÁRIO DO SOL: O TEMPO EM CAETANO VELOSO - 01/07/1998

Adriana Noronha Piccolo. O CANTO POPULAR BRASILEIRO: UMA ANÁLISE ACÚSTICA E INTERPRETATIVA - 01/11/2006

Adriene Barreto de Freitas. SINGULARIDADES DOS ANOS 60 - 01/12/2004

Amador Ribeiro Neto. ERRANTE FOLEÃO VIAJANTE (UMA ABORDAGEM DAS MÚSICAS DE CARNAVAL DE CAETANO VELOSO - 01/04/1993

Amador Ribeiro Neto. CAETANO VELOSO, COMPOSITOR NEO BARROCO - 01/11/1999

Ana Maria Felipini Neves. CAETANO VELOSO, O VATE TROPICAL - 01/12/1995

Ana Maria Felipini Neves. A 'MENSAGEM' DO VALE TROPICAL: O SEBASTIANISMO DE CAETANO VELOSO - 01/10/2003

⁸¹³ Listo exclusivamente os trabalhos relativos à produção musical de Caetano Veloso. Quanto às pesquisas dedicadas a Chico Buarque e a Gilberto Gil, indico apenas a quantidade.

⁸¹⁴ Pesquisando-se na busca por “assunto” o nome “Caetano Veloso”, o site da Capes dá como resultado 85 trabalhos. Listei aqui, seguindo a ordem alfabética do nome do autor, somente os mais diretamente ligados à obra do cancionista.

- Andréia Scheeren. TROPICAL-MELANCOLIA: CAETANO VELOSO CONFINADO NA BAHIA - 01/08/2011
- Antonio Carlos Mousquer. A CAMINHADA POÉTICA DE CAETANO VELOSO - 1967 A 1991 - 01/09/1993
- Carlos Antonio Barros de Oliveira. DOCES BÁRBAROS: UM ESTUDO SOBRE CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADES BAIANAS - 01/03/2005
- Carlos Eduardo de Barros Moreira Pires. CANÇÃO POPULAR E PROCESSO SOCIAL NO TROPICALISMO - 01/04/2009
- Carlos Guimarães de Almeida Neto. TRAJETÓRIA E AFIRMAÇÃO: IDENTIDADE CULTURAL EM MÁRIO DE ANDRADE E CAETANO VELOSO - 01/03/2003
- Carmela Roseli Parente Fialho. TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENCIS NO PAÍS DO REI DA VELA - 01/03/1994
- Christina Oswald. BANHO LUA: O ROCK NACIONAL DE CELLY CAMPELLO A CAETANO VELOSO - 01/03/1998
- Cláudio Artur de Oliveira Rei. A PALAVRA CAETANA: ESTUDOS ESTILÍSTICOS - 01/10/2002
- Eder Martins. A MPB ENTRE O NACIONAL, O POPULAR E O UNIVERSAL: EDU LOBO E CAETANO VELOSO, ENGAJAMENTO POLÍTICO E ATUALIZAÇÃO MUSICAL EM DEBATE (1965-1968) - 01/06/2008
- Ednéia Vieira Rossato. AS MARCAS DA BRASILIDADE NAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO - 01/03/2004
- Edson Leão Ferenzini. A PROVÍNCIA E A METRÓPOLE NA POÉTICA DE CAETANO VELOSO - 01/08/1999
- Eduardo Larson. DESAFINANDO O CORO DOS CONTENTES: O DISCURSO POLIFÔNICO EM CANÇÕES TROPICALISTAS - 01/02/2006
- Enzio Gercione Soares de Andrade. ESSAS PESSOAS NA SALA DE JANTAR: ESPAÇOS HISTÓRICOS EM CANÇÕES TROPICALISTAS - 01/11/2011
- Erika Soares Augusto. AS FLORES VENCENDO OS CANHÕES: FESTIVAIS E CANÇÕES DE PROTESTO - 20/08/2009
- Fabio Mario Iorio. CARAS E BOCAS: A TRAJETÓRIA POÉTICA DE CAETANO VELOSO - 01/09/1991
- Fabio Melo Santana. PERCURSO MÚLTIPLO UNO: ESTUDO DO MODO CÊNICO E DO PROCESSO DE CRIAÇÃO GERADORES DA ENCENAÇÃO VELOSIDADE MÁXIMA - 01/11/2007
- Fernando Carlos de Mesquista Sampaio Filho. A LUZ DO SOL DA CANÇÃO: O SIMBOLISMO SOLAR NA OBRA DE CAETANO VELOSO - 01/06/2004
- Gilberto Pereira do Lago. TROPICÁLIA: ARTÍFICIE DE UM NOVO LOCAL DA CULTURA - CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DA IDENTIDADE CULTURAL NA CONTEMPORANEIDADE - 01/06/2003
- Glaucia Boratto Rodrigues de Mello. CAETANO VELOSO: UM ESTUDO DE SÍMBOLOS E MITOS - 01/06/1993
- Gonzalo Rodrigues Pereira Veloso. TROPICÁLIA PÓS-MODERNA: A “GELEIA GERAL” FRAGMENTÁRIA NO CONTEXTO DOS ANOS 60 - 01/10/2005
- Goretti Lucila Carneiro da Cunha Hipólito e Silva. CAETANO VELOSO: POESIA NEOBARROCA NA MÚSICA POPULAR - 01/06/2005

- João Batista de Moraes Neto. CAETANO VELOSO E O LUGAR MESTIÇO DA CANÇÃO - 01/11/2008
- João Carlos Gonçalves. O ESTRANHO ESTRANGEIRO DE CAETANO VELOSO - 01/10/1993
- João Carlos Gonçalves. CAETANO VELOSO: CARTOGRAFIA DA MEMÓRIA - 01/08/2000
- Jorge Luís Verly Barbosa. A HORA DA PALAVRA: INTERTEXTUALIDADE EM CAETANO VELOSO - 01/09/2006
- José Américo Bezerra Saraiva. A SELEÇÃO LEXICAL À LUZ DA FUNÇÃO POÉTICA EM TEXTOS DE CAETANO VELOSO - 01/09/1998
- Judite Maria Santana da Silva. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: ESPAÇO DE LEITURA DA POESIA CONCRETA - 01/05/2004
- Kleber Alexandre. A CANÇÃO POPULAR – “CIÚME” DE CAETANO VELOSO” - 01/12/2006
- Kleber Gomes de Sousa. O MODERNISMO EM ALGUMAS LETRAS TROPICALISTAS DE CAETANO VELOSO E OS MUTANTES: CULTURA POP E PARADOXOS POÉTICOS NA LINHA EVOLUTIVA DA MPB - 01/09/2004
- Lauro Wanderley Meller. SUGAR CANE FIEDLS FOREVER: CARNAVALIZAÇÃO, SGT. PEPPER’S, TROPICÁLIA - 01/08/1998
- Leandro Ernesto Maia. QUERERES, DE CAETANO VELOSO: DA CANÇÃO À CANÇÃO - 01/06/2007
- Leonardo Davino de Oliveira. PLETORA DE ALEGRIA. A AVENTURA FRUSTA E RELUZENTE DO PAÍS MULATO NA POESIA DE CAETANO VELOSO - 01/01/2010
- Liliana Harb Bollos. UM EXAME DA RECEPÇÃO DA BOSSA NOVA PELA CRÍTICA JORNALÍSTICA: RENOVAÇÃO NA MÚSICA POPULAR SOB O OLHAR DA CRÍTICA - 01/10/2007
- Liliane Scarpin da Silva Storniolo. A MÍDIA NA ESCOLA: INTERATIVIDADE E PRODUÇÃO DE TEXTOS A PARTIR DE CANÇÕES DE CAETANO VELOSO - 01/06/2006
- Luciano Barcelos de Mello. A CENA MUDA: TROPICÁLIA E A CANÇÃO DE PROTESTO, UMA FUSÃO POLÍTICO-ESTÉTICA - 01/07/2011
- Lucy Mauricio Schmiti. CAETANO VELOSO; MEMÓRIA E ORIENTAÇÃO (A PRODUÇÃO DA INTERTEXTUALIDADE) - 01/02/1989
- Luiz Carlos de Laurentiz. SALVADOR COMO FATO DE CULTURA E COMUNICAÇÃO: REPRESENTAÇÕES DA CIDADE DA BAHIA NOS PRODUTOS, NAS IMAGENS E NAS LINGUAGENS DE LINA BO BARDI E CAETANO VELOSO - 01/09/2006
- Luiz Cláudio Kleaim. HETEROTOPIAS DA FESTA: OS MUITOS CARNAVAIS DE CAETANO VELOSO - 01/12/2011
- Luiz Paulo Maia. PANIS ET CIRCENCIS: O MOVIMENTO TROPICALISTA CONTADO EM PROGRAMA RADIOFÔNICO - 01/06/2011
- Manoel Dourado Bastos. PASSAGENS DA AFIRMAÇÃO TROPICALISTA? AUTO-ANÁLISE DO MOVIMENTO DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA POR MEIO DA COMPREENSÃO EM PROCESSO DAS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO - 01/05/2004
- Marcelo Pessoa de Oliveira. A PALAVRA CANTADA PÔDE ESPANTAR E AO MESMO TEMPO PARECER EXÓTICA: A CANÇÃO DE CAETANO VELOSO - 01/02/2003
- Marcia Antonia Guedes Molina. (EN)CANTANDO DESVENDANDO - UM ESTUDO LINGÜÍSTICO DE CANÇÕES DE CAETANO VELOSO - 01/09/1993
- Marcia Gonçalves Silveira Faria. ANOS SESSENTA; A OUTRA PROPOSTA REVOLUCIONÁRIA

NA VOZ DE CAETANO VELOSO - 01/07/1996

Marco Antonio Pires de Lima. CAETANO VELLOSO - LUGAR DE FALA SINGULARIZADO NA ARTE BRASILEIRA - 01/12/1997

Marcos Alexandre de Moraes Cunha. A POESIA DOS ACORDES: POÉTICA E IDENTIDADE CULTURAL NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - 01/06/2002

Marildo José Nercolini. ARTISTA INTELECTUAL: A VOZ POSSÍVEL EM UMA SOCIEDADE QUE FOI CALADA; ANÁLISE SOCIOLÓGICA DA OBRA DE CHICO BUARQUE E CAETANO VELOSO NO BRASIL DOS ANOS 60 - 01/04/1997

Max Jefferson dos Santos. A POÉTICA CONTEMPORÂNEA DE CAETANO VELOSO POR MEIO DA LEITURA DE QUATRO CANÇÕES - 01/04/2008

Não Informado. UNS CAETANOS (ESTUDO DE COMPOSIÇÕES) - 01/06/1987

Naum Pereira de Souza. TROPICÁLIA: IMAGENS, ALEGORIAS E FRAGMENTOS DA MODERNIDADE BRASILEIRA - 01/03/2002

Nelson Antonio Dutra Rodrigues. OS ESTILOS LITERÁRIOS E AS LETRAS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA - 01/06/2001

Pablo de Melo Peixoto. MADE IN BRAZ(S)IL - UM ESTUDO DO JOGO DE FORÇAS NA MÚSICA BRASILEIRA NO TEMPO DO TROPICALISMO - 01/09/2007

Paulo Custodio Oliveira. UM ESTRANGEIRO NAS VEREDAS DA PÓS-MODERNIDADE - 01/10/1993

Paulo Eduardo Lopes. A DESINVENÇÃO DO SOM: LEITURAS DIALÓGICAS DO TROPICALISMO - 01/09/1996

Peter Dietrich. ARAÇÁ AZUL: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA - 01/10/2003

Priscila Gomes Correa. DO COTIDIANO URBANO À CULTURA: AS CANÇÕES DE CAETANO VELOSO E DE CHICO BUARQUE - 01/06/2011

Raiff Magno Barbosa Pereira. EU CANTO, GRITO, CORRO, RIO E NUNCA CHEGO A TI: A IMAGÉTICA MATERNA EM CAETANO VELOSO - 01/07/2006

Renata Ciampone Mancini. DINAMIZAÇÃO NOS NÍVEIS DO PERCURSO GERATIVO: CANÇÃO E LITERATURA CONTEMPORÂNEA - 04/01/2006

Renato Cesar Moraes de Souza. A VIDA É AMIGA DA ARTE: MEMÓRIA LITERÁRIA EM CAETANO VELOSO - 01/06/2004

Santuza Cambraia Naves Ribeiro. OBJETO NÃO IDENTIFICADO: A TRAJETÓRIA DE CAETANO VELOSO - 01/04/1988

Simone Nenegale Bianchetti. REFERÊNCIA E INTERTEXTO NA POESIA DE CAETANO VELOSO - 01/10/1993

Tania Maria dos Santos Carvalho. (IN)FERINDO CAETANO: ESTUDO DOS FATORES DA TEXTUALIDADE EM SUAS CANÇÕES - 01/04/2004

Tazio Zambi de Albuquerque. POESIA E TECNOLOGIA EM ARAÇÁ AZUL, DE CAETANO VELOSO - 01/04/2011

Wallace Andrioli Guedes. BRASIL CANIBAL: ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO NO MACUNAÍMA DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE - 01/03/2011

Yonara Jurema Andrade Costa. AS METAMORFOSES DE EROS NA POÉTICA DE CAETANO VELOSO - 01/12/2004

Chico Buarque - 182 pesquisas

Gilberto Gil - 38 pesquisas

APÊNDICE C - Estrutura da fundamentação teórica, conceitos da pesquisa e autores de base

RETÓRICA CLÁSSICA

inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria; ethos, pathos e logos; docere, movere e delectare. Aristóteles e romanos.

NOVA RETÓRICA E TEORIAS DA ARGUMENTAÇÃO

persuasão e convencimento; orador e auditório; acordo e adesão; argumentação e argumentos. Perelman; Perelman e Olbrechts-Tyteca; Meyer; Plantin; Amossy; Mosca.

ANÁLISE DIALÓGICA DO DISCURSO E ANÁLISE DO DISCURSO FRANCESA

dialogismo, polifonia e plurilinguismo; heterogeneidade constitutiva e mostrada; interdiscurso. Bakhtin e o Círculo; Authier-Revuz; Maingueneau.

prática e comunidade discursiva; campo discursivo, posicionamento e investimento; dispositivo enunciativo; prática intersemiótica; gênero, cena de enunciação, ethos e código de linguagem; autoria e paratopia. Maingueneau.

gênero e esfera; autor e ouvinte; autoria, posição axiológica e acabamento. Bakhtin e o Círculo.

DISCURSO POLÊMICO

relações polêmicas; polêmico e polêmica; discurso e contradiscurso; interincompreensão; sujeito-agente, sujeito-paciente e sujeito-espectador; arqui-enunciadores e adjuvantes. Charaudeau; Kerbrat-Orecchioni; Angenot; Maingueneau.

ESTUDOS SOBRE MÚSICA E CANÇÃO

canção e cancionista. Hirschi; Wisnik; Tatit.

estilo musical. Beard e Gloag.

APÊNDICE D - Contexto geral da tese

Esta tese é resultado das atividades por mim desenvolvidas como doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca e coorientação, em estágio sanduíche na França, do Prof. Dr. Dominique Maingueneau. A pesquisa está inserida em um percurso que envolveu diversas etapas, desde o ingresso no curso, em fevereiro de 2009, até a defesa da tese, depositada em dezembro de 2013. Dentre as atividades realizadas que colaboraram para o texto que ora apresento, destaco algumas. Nos primeiros dois anos do curso foram essenciais a realização de disciplinas, as leituras orientadas e colóquios com a professora Lineide Mosca, a participação nas atividades do GERAR (Grupo de Estudos de Retórica e Argumentação), bem como a participação no PAE (Programa de Aperfeiçoamento Pedagógico), sob a supervisão de minha orientadora. Nesta fase, aprofundei noções teóricas com base no levantamento bibliográfico e na revisão da literatura. No terceiro e quarto ano do doutorado, foi fundamental o Estágio Sanduíche na França, no qual com bolsa da Capes pude pesquisar em duas instituições: na Université Paris Est Créteil Val de Marne, onde participei das atividades do CÉDITEC (*Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communication*); e na Université Paris-Sorbonne, onde acompanhei as atividades do grupo STIH (*Sens, Texte, Informatique, Histoire*). Com a orientação do professor Dominique Maingueneau, também investiguei a fundo conceitos teóricos particularmente trabalhados por esse pesquisador, fazendo também outras leituras na área de Retórica e Argumentação. Por meio dessa experiência, fiz ajustes no Projeto de Tese, que envolveram a precisão de aspectos teóricos, a delimitação da metodologia e das categorias de análise. Na França, realizei a coleta da segunda parte do *corpus* e dei início ao levantamento, seleção e tratamento desse material, fazendo a interpretação inicial dos dados.

Nas duas etapas do doutorado, a do período da USP e a do estágio sanduíche, foram importantes também outras atividades e produções, que abrangem cursos, eventos organizados, participação em eventos, trabalhos apresentados e publicados, outras publicações e atividades complementares.

Em 2012, enquanto me preparava para o exame de qualificação, fiz a redação preliminar da fundamentação teórica da tese e iniciei a análise do *corpus* em etapas. Após a Qualificação do Projeto de Tese, na qual apresentei uma primeira versão do trabalho, concluí a redação final da fundamentação teórica da tese, além de adequá-la às recomendações e sugestões da Banca do Exame de Qualificação. Nessa etapa, antes da redação final da tese, concentrei-me na análise do *corpus* e na articulação entre o objeto estudado e a fundamentação teórica.

Com relação à tese, penso que se fazem necessários alguns esclarecimentos. Em 2008, o objetivo inicial do projeto era analisar, no que se refere à dinâmica identidade-alteridade, os processos de construção identitária do sujeito discursivo revelado nas canções do cantor e compositor cearense Belchior, em diálogo com outras produções musicais, de forma abrangente.

Depois dos primeiros meses de doutorado, senti a necessidade de ampliar o *corpus* previsto inicialmente e resolvi estudar o conceito de *estilo*, aliado ao conceito de *investimento* (postulado por Dominique Maingueneau), na música brasileira, considerando não apenas o compositor Belchior, mas uma variedade de compositores, gêneros e épocas na produção musical brasileira. Assim, o projeto de pesquisa objetivava analisar retórica e discursivamente de que modo, no campo discursivo da canção brasileira (discurso verbomusical), os cancionistas (compositores, intérpretes etc.) “adquirem” ou investem (n)uma identidade enunciativa que os tornam singulares, ou seja, que lhes conferem um modo de dizer único e particular. Discutia então de forma mais detida a relação entre estilo, gênero, ritmo e vertentes musicais nas obras de Caetano Veloso, Fagner, Toquinho, Adriana Calcanhotto, Lenine, dentre outros. Com essa proposta, apresentei alguns trabalhos em eventos da área de Letras – Retórica e Análise do Discurso – na tentativa de ampliar o olhar para outras produções e temporalidades.

No entanto, minha orientadora sempre atentava para o cuidado na delimitação da pesquisa, que se mostrava muito ampla. Ao chegar à França, as reuniões com o diretor de estudos do estágio doutoral entraram em eco com as observações da orientadora no Brasil, também no sentido de dar limites ao projeto de tese. Somado a isso, o fato da difícil apreensão do conceito de *estilo*, tão caro a mim, foi sempre enfatizado por Maingueneau. Assim, discutimos sobre a difícil operacionalização desse conceito, que abrange diversas outras noções, linguísticas e sociais, e perpassa várias práticas discursivas, desde as da vida cotidiana chegando aos discursos artísticos. Maingueneau não acredita na possibilidade de dar uma definição estável desse conceito. E julga o termo pouco maleável, apesar de existir na

Estilística uma tentativa de definir a palavra “estilo”, como se constata na obra *Introdução à estilística*, da professora Nilce Martins⁸¹⁵. O professor foi enfático sobre a dificuldade de manejo do conceito num plano teórico e metodológico. Um desenvolvimento dessa ideia pode ser encontrado no artigo “L’horizon du style”, publicado no livro *Qu’est-ce que le style?* (In: MOLINIÉ, G.; CAHNÉ, P. Paris: PUF, 1994. p. 187-199.).

Quanto à escolha do *corpus*, o professor, que acompanhou de perto a dissertação, mostrou-me a importância de dar continuidade ao trabalho de mestrado, aproveitando e ampliando as análises já feitas. Foi assim que resolvi retomar o projeto inicial apresentado na banca de seleção ao doutorado na USP, mas com algumas reformulações que foram se delineando na medida em que eu ia tendo contato com novos textos e com novas teorias. O resultado dessa trajetória deu origem, portanto, ao trabalho que ora apresento ao leitor.

⁸¹⁵ Ver: MARTINS, N. S. *Introdução à estilística*. 4. ed. São Paulo: USP, 2008. (1. ed. 2005).

ÍNDICE
DE ILUSTRAÇÕES

Imagens

1 - Capa do disco <i>Polêmica</i> (Odeon, n° MODB 3003)	189
2 - Anúncio do disco <i>Polêmica</i> em jornais de 1956	190
3 - Wilson Baptista em fotografia de divulgação do disco <i>Polêmica</i>	191
4 - Capa do primeiro registro fonográfico de Belchior	224
5 - Anúncio do <i>Show Noite de Música Popular Brasileira</i>	234
6 - Anúncio do <i>Show pela Anistia Ampla, Geral e Irrestrita</i>	235
7 - Desenho ilustrativo à matéria “A família transnordestina”	236
8 - Quarta capa do livro <i>Letras e letras da música popular brasileira</i>	245
9 - Fotografias do LP <i>Objeto direto</i> de 1980	353
10 - Capa do compacto de Belchior de 1973	384
11 - Autorretratos feitos por Belchior e autorretrato feito por Bob Dylan	399
12 - Retratos de Bob Dylan e John Lennon feitos por Belchior	417
13 - Capa do <i>Disco de bolso 2 dO Pasquim</i>	493
14 - <i>E-mail</i> enviado à pesquisadora em 18 de junho de 2013	612

Quadros

1 a 1.2 - Evolução do conceito <i>investimento</i>	74
1.3 - Proposta atual para o conceito <i>investimento</i>	75
2 - Instâncias de análise na <i>autoria, coautoria, audiência e coaudiência</i>	97
3 - Algumas Técnicas Argumentativas	104
4 - Análise dos argumentos <i>ad hominem</i> e <i>ad personam</i>	111
5 - Cenário da Música Brasileira	125
6 - Constituintes das Relações Polêmicas	157
7 - Compositores mais gravados por Elis Regina	515
8 - Letristas mais gravados por Elis Regina	516

Esquemas

1 - Interação entre as instâncias <i>pessoa, escritor e inscritor</i>	86
2 - Movimento identitário de Belchior em relação a Caetano Veloso	608