



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

**À PROCURA DE EVIDÊNCIAS: A TRANSFORMAÇÃO DA CANÇÃO SERTANEJA
NA OBRA DE CHITÃOZINHO & XORORÓ SOB O ENFOQUE DA ANÁLISE
CRÍTICA DO DISCURSO E DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO**

Julio César Ribeiro dos Santos



Universidade Federal de São Carlos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

À PROCURA DE EVIDÊNCIAS: A TRANSFORMAÇÃO DA CANÇÃO SERTANEJA
NA OBRA DE CHITÃOZINHO & XORORÓ SOB O ENFOQUE DA ANÁLISE
CRÍTICA DO DISCURSO E DA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

JULIO CÉSAR RIBEIRO DOS SANTOS
Bolsista: CAPES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Maria Silvia Cintra Martins

São Carlos — São Paulo — Brasil
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Julio César Ribeiro dos Santos, realizada em 23/05/2023.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Maria Silvia Cintra Martins (UFSCar)

Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho (UFSCar)

Prof. Dr. John Milton (USP)

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit (USP)

Prof. Dr. Hermes Talles dos Santos Brunieri (UFPB)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Santos, Julio César Ribeiro dos

À procura de evidências:: a transformação da canção sertaneja na obra de Chitãozinho & Xororó sob o enfoque da Análise Crítica do Discurso e da Semiótica da Canção. / Julio César Ribeiro dos Santos – 2023. 294f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Maria Sílvia Cintra Martins

Banca Examinadora: Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho, Prof. Dr. John Milton, Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit, Prof. Dr. Hermes Talles dos Santos

Brunieri

Bibliografia

1. Canção sertaneja. 2. Análise Crítica do Discurso. 3. Semiótica da canção. I. Santos, Julio César Ribeiro dos. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325

Aos cúmplices *da vida na vida* a quem posso chamar de
pais: Benedito e Denozir.

AGRADECIMENTOS

A sucessão de acasos a que chamamos vida pôs-nos em relação e trouxe-nos este momento. Menções nominais seriam inevitavelmente redutoras, ainda mais em se tratando de um *processo* relativamente longo embora prazeroso que abarca os períodos de graduação e pós-graduação, o qual envolve finitas mas quase incontáveis histórias que se cruzaram e se distanciaram e, mesmo assim, reverberam neste trabalho.

Professora *Maria Silvia Cintra Martins* abriu-me as portas da Linguística num momento em que me matriculara uma vez mais num cursinho pré-vestibular em busca de novos horizontes. Das noções elementares de *ethos* ao tal terceiro capítulo de *Discurso e Mudança Social*, de Fairclough, foi encorajando-me a falar. Percebo, assim, a polissemia do substantivo academia: repetições, correções, algum descanso e novas repetições em busca da força e da forma. Professora Maria Silvia, em seu turno, sempre agregou anilhas na barra a ponto de me fazer crer que não suportaria o peso. Mas lá estava ela, zelosa e inspiradora, no momento da dita *falha*, quando as forças se exaurem, de modo corresponsável para ajudar a segurar a barra, acompanhar o descanso e repetir as séries. Foram muitas em variações e intensidade: monografia do bacharelado em Linguística, Iniciação Científica, Dissertação de Mestrado, Cursos de Extensão, submissão de trabalhos e, finalmente, a Tese de Doutorado.

Ainda durante a graduação, conheci o Prof. *Hermes Talles dos Santos Brunieri*, à época, orientando de doutorado de Profa. Maria Silvia. A importância de Hermes neste trabalho iniciava-se em seu aceite para arguir a monografia que apresentaria como Trabalho de Conclusão de Curso: com poucos e pontuais elogios, foi preciso e decisivo em seus apontamentos e indicou-me caminhos que me fortaleceriam. De maneira análoga, o cuidado se repetiu na leitura de meu Exame de Qualificação de Tese e Banca Examinadora de Defesa.

Ainda através da Professora Maria Silvia, conheci o Prof. *John Milton* num evento realizado na FFLCH-USP. Ouvia suas colocações e intervenções de maneira atenta e, de modo temerário e atendendo a um desejo do orientando, mais tarde, convidamo-lo para a participação das bancas de Exame de Qualificação e, em tempo, Defesa de Mestrado. Além dos cuidadosos e precisos apontamentos de imprecisões, John parecia apontar horizontes pelos quais o trabalho poderia seguir. O esmero da leitura e o tom incentivador repercutiram-se novamente em dois momentos posteriores Exame de Qualificação e na Defesa desta Tese.

Longe de São Paulo, conheci o Prof. *Pedro Varoni*. Vanice, professora do DL/PPGL-UFSCar, ao saber da temática com a qual estava envolvido na monografia, mensurou-o e, mais tarde, apresentou-o a mim. A voz de Pedro ecoa neste trabalho, muito embora nunca tenhamos tido aulas ou orientações formais: sempre conversas a mim tão edificantes quanto amenas, preferencialmente acompanhadas de café e/ou embaixo da sombra de uma árvore na Praça do Departamento de Letras da UFSCar.

A relação com *Tatit* antecede a minha trajetória na Linguística. Era 2011 quando ouvi menção a seu nome após encantar-me com *Felicidade*, traduzida (este trabalho me permite esta formulação) por *Zélia Duncan*. Mais tarde, nova menção: desta vez, por Profa. *Mônica Baltazar Diniz Signori*, ao tratar de um dos campos de desdobramentos da Teoria Semiótica. Em crise do *começo* – “no início a gente não sabe como começar e começa porque sem começo, sem esse pedaço, não dá pra avançar” – reduzia-me à apreciação de suas letras, melodias e harmonias; mais tarde, somente, maravilhei-me com a Semiótica da Canção. O pronto aceite de *Tatit* para a composição desta Banca fez o coração acelerar; suas contribuições, o intelecto.

Professora Maria Silvia incluiu-me no *Grupo de Pesquisa LEETRA-CNPq*. E, lá, conheci *Maria Cláudia, Andréi, Silvério, João Paulo, Gislaine, Natália* e, mais recentemente, *Ji e Daniel*. Aulas, apresentações, conversas de cunho pessoal e muita indicação de bibliografia marca a participação desse grupo neste trabalho.

Para além do Grupo não obstante sempre em fina sintonia, os amigos linguistas: *Yan, Daniel Graciano, Giovana, Lívia Damasceno e Evandro*. Para além do PPGL/UFSCar, o PPGIS/UFSCar e o PPGLPL-FCLAr/Unesp pelas acolhidas.

Muito embora a Tese congregue suas especificidades, ressalto, aqui, a relevância dos Professores Miotelo, Carlos Piovezani, Baronas, Cléber, Luzmara, Mônica, Marília Carol, Soila e Néelson Viana os quais sempre apoiaram em gestos e palavras a concretização deste trabalho. Ressalto, aqui, a importância do trabalho das secretárias do PPGL/UFSCar Vanessa e Sônia pela eficiência e acolhimento dispendidos e à CAPES pela confiança e pontualidade nos depósitos das bolsas de estudos.

Muito deste trabalho deve-se à confiança e receptividade do músico multitarefas Cláudio Paladini e à banda de apoio de Chitãozinho & Xororó dirigida por ele: da acolhida em

momentos de entrevistas e observações até a prontidão e respeito nos diálogos posteriores mediados por redes sociais. Em destaque, à memória do multi-instrumentista Marcelo Modesto e do produtor Cleto.

Do interstício para o exterior dos muros da academia, ressalto a figura dos meus pais, Benedito e Denozir, pelo apoio incondicional; à Renata, minha irmã mais velha, por sua ativa colaboração na pesquisa com materiais relevantes para a constituição do *corpus* analisado; à Alessandra pelos inúmeros suportes na esfera emocional; a João Pedro, por inspirar-me serenidade; à Amanda, pela compreensão, paciência e apoio ao longo do trajeto.

RESUMO

A duradoura permanência e expressividade do estilo sertanejo da canção popular brasileira permite espontâneo reconhecimento a propósito de sua transformação em decurso nos mais diversos aspectos observáveis, seja em sua materialidade, seja nos aspectos discursivos ou sociais articulados interdependentemente a ela. O objetivo geral desta tese envolve descrever, interpretar e propor, de seu mirante teórico-metodológico, uma elucidação acerca desta transformação, tendo como enfoques específicos: (a) o papel da linguagem em sua relação dialética com a estrutura social nos textos de canção sertaneja na constante transformação do estilo; e (b) a investigação em torno da permanência ou dos apagamentos do caipira objetivado por Darcy Ribeiro (1995) nas formações discursivas ditas sertanejas. A fundamentação teórica propõe e aplica um campo de interação entre alguns elementos da Semiótica da Canção (TATIT [1996] 2012), teoria que pioneiramente acomoda os textos de canção no campo dos estudos linguísticos, e a Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 1989; [1992] 2001, [2005] 2012), a qual inter-relaciona de maneira elegante e sumarizada num eficiente modelo teórico-metodológico linguagem, discurso e sociedade. Sirvo-me da obra de Chitãozinho & Xororó entre os anos de 1970-2022, a qual, dentre inúmeras consagrações, participou ativamente de distintas ordenações do campo, o que implica tanto o diálogo com inúmeros artistas pertencentes a diferentes gêneros em momentos distintos como a inclusão ativa em modelos de negócios diversos. A título de *corpus*, tomo uma apresentação de um show atrelado à turnê Evidências (2017-2020) em que as análises se voltam mais especificamente às canções. O show constituído por 23 textos de canção e duas músicas, tomados em termos de tradução (JAKOBSON, [1959] 2010) de seus textos de partida, remissivos ao período de 1970-2010. Visando aumentar a concretude das análises, a pesquisa inclui observações externas, entrevistas semiestruturadas (CRESWELL, 2010) e comunicações pessoais com profissionais ligados à dupla. A despeito da menção ao universo rural e suas isotopias figurativas enriquecidas pelo cantar em dueto, de modo nasalado investido de falsetes e vibratos, o que sugere um elo coesivo no estilo, que se dota de tais traços materiais em suas raízes (LIMA, 1972), os resultados apontam para o apagamento do caipira descrito por Ribeiro (1995) na canção dita sertaneja por fatores que articulam o desejo dos próprios artistas de desassimilação dos estigmas sociais a ele imputados e interesses da Indústria Cultural e seu constante escopo do entretenimento em distintos preenchimentos semânticos e discursivos estruturados e estruturantes dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Análise Crítica do Discurso; Canção sertaneja; Semiótica da canção.

ABSTRACT

The enduring permanence and expressiveness of the *sertanejo* style of popular song allows spontaneous recognition regarding its ongoing transformation in the most diverse aspects that can be observed, whether in materiality, or in the discursive or social aspects articulated interdependently with it. The general objective of this thesis involves describing, interpreting and proposing an explanation about this transformation, having as specific focuses: (a) the role of language in its dialectical relationship with the social structure in country song texts and the constant transformation of style; and (b) the investigation around the permanence or erasures of the caipira objectified by Darcy Ribeiro (1995) in the so-called sertaneja discursive formations. The theoretical foundation proposes and applies a field of interaction between some elements of Song Semiotics (TATIT [1996] 2012), a theory that pioneers accommodate song texts in the field of linguistic studies, and Critical Discourse Analysis (FAIRCLOUGH, 1989; [1992] 2001, [2005] 2012), which interrelates in an elegant way summarized in an efficient theoretical-methodological model language, discourse and society. I make use of the work of Chitãozinho & Xororó between the years 1970-2022, which, among countless consecrations, actively participated in different ordinances of the field, which implies both the dialogue with countless artists belonging to different genres at different times and the active inclusion in diverse business models. As a *corpus*, a presentation of a concert linked to the *Evidências* tour (2017-2020) whose analyzes are more specifically focused on the songs. The show consists of 24 song texts, taken in terms of translation (JAKOBSON, [1959] 2010) of their source texts, these referring to the period 1970-2010. Aiming to increase the concreteness of the analyses, the research includes external observations, semi-structured interviews (CRESWELL, 2010) and personal communications with professionals linked to the pair. Despite the mention of the field and its figurative isotopies enriched by singing in a duet, nasally invested with falsettos and vibratos, which suggests a cohesive link in the style, which is endowed with such material traits in its roots (LIMA, 1972), the results point to the erasure of the caipira described by Ribeiro (1995) in the so-called sertaneja song due to factors that articulate the desire of the artists themselves to disassimilate the social stigmas imputed to them and interests of the Cultural Industry and its constant scope of entertainment in different semantic fillings structured and structuring texts.

KEYWORDS: Critical Discourse Analysis; *Sertanejo* song; *Semiótica da canção*.

O espírito cativo não assume uma posição por esta ou aquela razão, mas por hábito; ele é cristão, por exemplo, não por ter conhecido as diversas religiões e ter escolhido entre elas; ele é inglês, não por haver se decidido pela Inglaterra, mas deparou com o cristianismo e o modo de ser inglês e os adotou sem razões, como alguém que, nascendo numa região vinícola, torna-se bebedor de vinho. Mais tarde, já cristão e inglês, talvez tenha encontrado algumas razões em prol de seu hábito; podemos desbancar essas razões, não o desbancaremos na sua posição. Se obrigarmos um espírito cativo a apresentar suas razões contra a bigamia, por exemplo, veremos se o seu santo zelo pela monogamia é baseado em razões ou no hábito. Habituar-se a princípios intelectuais sem razões é algo que chamamos de fé. (NIETZSCHE, Friedrich, [1878] 2018, § 226)

Comparado àquele que tem a tradição a seu lado e não precisa de razões para seus atos, o espírito livre é sempre débil, sobretudo na ação; pois ele conhece demasiados motivos e pontos de vista, e por isso tem a mão insegura, não exercitada. Que meios existem para torná-lo relativamente forte, de modo que ao menos se afirme e não pereça inutilmente? Como se forma o espírito forte? [...]. De onde vêm a energia, a força inflexível, a perseverança com que alguém, opondo-se à tradição, procura um conhecimento inteiramente individual do mundo? (NIETZSCHE, Friedrich, [1878] 2018, § 230)

TABELAS

Tabela 1. Relação entre elementos musicais e elementos linguísticos na constituição dos processos persuasivos depreendidos nas curvas melódicas do texto de canção.....	17
Tabela 2. Síntese da análise estrutural de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) presente no álbum Coração do Brasil (1989)	25
Tabela 3. Análise estrutural de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)	36
Tabela 4. Esquema de divisão de timbres de voz segundo núcleo de identidade musical de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020).....	39

FIGURAS

Figura 1. Macroforma de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989)	20
Figura 2. Variações dos estados passionais do sujeito	23
Figura 3. Célula rítmica de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) contida no álbum Meninos Passarinhos (1989).....	27
Figura 4. Compassos finais de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) contidos em Coração do Brasil (1989).....	35
Figura 5 Célula rítmica de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)	37
Figura 6. Fragmento de compassos introdutórios de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989).....	38
Figura 7. Fragmento dos compassos introdutórios de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)	38
Figura 8. Fragmento de partitura de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em Os meninos do Brasil (1989)	43
Figura 9. Fragmento de partitura de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020).....	43
Figura 10. Guia de realização do Projeto de Pesquisa A transformação da canção sertaneja na obra de Chitãozinho & Xororó.	65
Figura 11. Chitãozinho & Xororó em O pistoleiro e Ave Maria (década de 1970)	109
Figura 12. Álbum Fotografia (1985)	110
Figura 13. Turnê Evidências (2015-2020).....	111
Figura 14. Caipira Picando Fumo, de Almeida Júnior (1893)	112
Figura 15. Jantar que precede o show	133
Figura 16. Apresentação de patrocinadores.....	135
Figura 17. Abertura do show	137
Figura 18. Esteira em cima do palco	140
Figura 19. Entrada da dupla no palco	141
Figura 20. Álbum Os meninos do Brasil (1989)	142
Figura 21. Alusão a country music.....	151
Figura 22. Brincar de ser feliz	160
Figura 23. Estrutura de palco (vista posterior)	161
Figura 24. Sinalização interna (Xororó).....	165
Figura 25. Vermelho: remissão ao romântico	173
Figura 26. Ênfase na guitarra.....	176
Figura 27. Interação com a plateia	180
Figura 28. Festa na roça.....	187
Figura 29. Nuvem de lágrimas	195
Figura 30. Sessenta dias apaixonado (álbum)	197
Figura 31. Ambientação caipira	202
Figura 32. Majestade, o sabiá	210
Figura 33. Duelo de cordofones	217
Figura 34. El mariachi	224

Figura 35. Meme Galopeira.....	227
Figura 36. Somos apaixonados (álbum)	253
Figura 37. Exaltação de solo de guitarra	255
Figura 38. Se Deus me ouvisse	256
Figura 39. Meme Evidências	258
Figura 40. Interação com fãs anônimos e famosos no telão.....	259
Figura 41. Abriu a porteira	270
Figura 42. Ch&X e o rock and roll.....	278

APÊNDICES

Apêndice 1 Partitura de Página virada (AUTUSTO; VALLE, 1989) no álbum Os meninos passarinhos (POLYGRAM, 1989)	292
Apêndice 2. Transcrição de Página virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) presente em Tempo de Amor (UNIVERSAL MUSIC, 2020)	293
Apêndice 3. Termo de consentimento livre e esclarecido assinado por Cláudio Paladini	294

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	8
1.1 Incurções na Semiótica da Canção.....	8
1.2.1 A voz que fala na voz que canta	12
1.1.2 Desdobramentos da Semiótica da Canção.....	17
1.1.3 Página Virada à luz da Semiótica da Canção	19
1.2 Análise Crítica do Discurso como método e teoria sobre a linguagem	44
1.2.1 Discurso como texto.....	47
1.1.2 Discurso como prática discursiva	49
1.2.3 Discurso como prática social	52
1.3.1 Pesquisas de natureza qualitativa.....	58
1.3.2 A etnografia como estratégia de investigação em pesquisa de natureza qualitativa	59
2. POVOS BRASILEIROS SOB O ENFOQUE DE DARCY RIBEIRO	67
2.1. Os Brasis	68
2.2. Terra querida e o Descendente de Tupi.....	77
2.3. Franguinho na panela: O provedor.....	79
2.4. Bicho do mato.....	82
2.5. Proletarização cidadina	85
3. A PROPÓSITO DA CANÇÃO SERTANEJA	89
3.1 Colonização e embranquecimento	100
3.2 As multifaces dos meninos passarinhos.....	107
3.2 A canção sertaneja e os interesses de mercado: entretenimento.....	113
4 À PROCURA DE EVIDÊNCIAS	127
4.1 Backstage	128
4.2 O evento discursivo em seu caráter sincrético: o show no Clube da Penha	132
4.2.1 Nascemos para cantar (1989).....	139
4.2.2 Aqui o sistema é bruto (MORAES; CARDOSO, 2004)	147
4.2.3 Um homem quando ama (ROSSI; PEREIRA, 1996) / Sinônimos (SÉRGIO; NOAM, AUGUSTO, 2004)	151
4.2.3.1 Um homem quando ama (ROSSI; PEREIRA, 1996).....	152
4.2.3.2 Sinônimos (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004)	155
4.2.4 Brincar de ser feliz (DAPAZ, 1992)	160
4.2.5 Falando às paredes (KHEER; XORORÓ, 1987)	165

4.2.6 Eu menti (RICK; ALEXANDRE, 1998).....	168
4.2.7 Página de amigos (CARVALHO; OLIVEIRA, 1995).....	173
4.2.8 Alô (LEÃO; FEIO, 1999).....	177
4.2.9 Chovendo na roseira (JOBIM, 1974).....	181
4.2.10 Saudade da minha terra (GOIÁ; BELMONTE, 1995).....	185
4.3.3.11 Nuvem de lágrimas (REZENDE; DEBÉTIO, 1989).....	192
4.3.3.12 Sessenta dias apaixonado (ROSSI; MENDES, 1979).....	196
4.3.3.13 <i>Medley</i> Caipira (MARQUES; MARACAI, 1992) / <i>Majestade, o sabiá</i> (MIRANDA, 1986).....	201
4.3.3.14 Fogão de lenha (COLLA; DUBOC; XORORÓ, 1987).....	211
4.3.3.15 <i>Malagueña salerosa</i> (RAMIREZ; GALERZA, 1947).....	217
4.3.3.16 Vá pro inferno com seu amor (MEIRINHO; ZÉ RICO, 1973).....	219
4.3.3.17 Galopeira (BENTO, s/d).....	224
4.3.3.18 A nossa voz (XORORÓ; TONY; CLÉBER, 2018).....	229
4.3.3.19 Fio de cabelo (MARCIANO; ROSSI, 1982).....	239
4.3.3.20 Era uma vez (SMITH, 2017).....	244
4.3.3.21 Se Deus me ouvisse (ROGÉRIO, s/d).....	250
4.3.3.22 Evidências (AUGUSTO; VALLE, 1992).....	257
4.3.3.23 Pode ser pra valer (MARQUES; MARACAI, 1993).....	264
4.3.3.24 Abriu a porteira: <i>Medley country</i>	269
4.3.3.25 Tema de encerramento (PALADINI, 2015): pontes que atravessam divisas ...	276
CONSIDERAÇÕES	279
REFERÊNCIAS	283
BIBLIOGRAFIA	284
ÁLBUNS	289
APÊNDICES	292

INTRODUÇÃO

A maturidade do homem consiste em ter reencontrado a seriedade que tinha nos brinquedos quando era criança (NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*, § 94)

O meu interesse pela *música* de modo geral e pela *canção* popular em particular remete à minha infância na cidade de São Paulo/SP e, mais tarde, à cidade de Dourado, localizada a 280km da capital do mesmo estado. Na metrópole, modalizado por apresentações de Sandy & Jr. no antigo Olympia e de Chitãozinho & Xororó no famoso e já finado Palace, às quais tive o privilégio de assistir e encantar-me com os espetáculos audiovisuais apresentados – meados dos anos 1990 –, deu-se o meu primeiro contato com os teclados e, com ele, os primeiros traumas com os métodos (im)postos à minha faixa-etária, os quais incluíam colar bolinhas de papel celofane num pentagrama confeccionado em EVA para exercitar a leitura de partitura, mas também as primeiras alegrias ao estabelecer relações coerentes entre as notas e a compreensão de altura, intensidade, duração e timbre. No interior, já na transição para a adolescência, o frequente acompanhamento aos ensaios de uma *banda de baile* local ensejou a curiosidade e, futuramente, a paixão pelos cordofones guitarra e violão. São, guitarra, teclado e violão, ainda os meus brinquedos favoritos.

Músico prático de canção, amador, contudo relativamente disciplinado e verdadeiramente apaixonado, acabei por atuar como guitarrista/violonista em algumas bandas dentre as quais aquelas que acompanham duplas sertanejas aspirantes ao reconhecimento de mercado. À época notava que, em se tratando dos aspectos técnicos, aqueles repertórios ditos sertanejos requeriam (e, atualmente, o requerem ainda mais) extrema versatilidade por parte dos músicos tamanha assimilação (ou influência, como dito por eles) por parte de outros estilos musicais, sobremaneira ao *rock*, mas também ao *axé*, ao *pop* e, mais recentemente, ao estilo eletrônico. Há de se considerar, também, à luz da percepção espontânea, que a rede mercadológica na qual esse tipo de arte insere-se replica em menor escala as negociações caras ao universo empresarial em seus aspectos financeiros, logísticos e de *marketing* nas quais se inserem os artistas ditos grandes. Nesse nicho de mercado dito sertanejo, a impressão era a de que todo artista almeja prestígio social e suas consequências materiais e simbólicas.

As transformações atinentes aos modelos de negócios parecem ser inevitavelmente

acompanhadas de mudanças técnicas, sejam elas relacionadas ao modo de execução, gravação, distribuição, circulação e consumo. E vice-versa – aqui, a expressão vem a calhar. Certa vez, acompanhava uma dupla sertaneja cujos parceiros, homens simples, já se conheciam há, pelo menos, trinta anos e, naquela circunstância – sob financiamento de um empresário local com pretensões claramente políticas – gravaria o primeiro álbum dirigido por um já nacionalmente reconhecido produtor musical. A dupla apresentava-se extremamente competente e afinada; no entanto, inimiga do *time-code* (o clique do metrônomo, que se põe a serviço da segmentação do tempo em batidas por minuto com vistas à uniformização para que todos os músicos consigam se orientar): como consequência, tínhamos, os músicos, de alguma forma, de acompanhar o tempo desta dupla, que parecia inventar o tempo e tê-lo como referência. Anos mais tarde, após relatar informalmente a impressão obtida ao produtor musical responsável pelo álbum, soube que, mesmo no ambiente do estúdio de gravação, as vozes eram orientadas uma pela outra, sem necessidade de metrônomo e guias, que só viriam a atrapalhar. Um estranhamento, sobretudo aos músicos “de conservatório”.

Hoje, percebemos que a competência vocal é uma das dimensões requeridas ao artista, contudo, seguramente, não a mais importante. Os critérios mobilizados para a construção de um *ethos* no mercado do entretenimento vêm a ser mais complexos e atrelados a dimensões mais profundas, como veremos ao longo deste trabalho. O “cantor artista” *pode aprender a cantar* — e um trabalho continuado é desejável mesmo entre os já reconhecidos e socialmente consagrados.

“O que é a canção sertaneja? Como ela se transformou?” são questões que persigo com alguma obstinação. Em *Colcha de retalhos: a transformação da canção sertaneja sob a perspectiva da Análise Crítica do Discurso* (SANTOS, 2015), o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos (DL/UFSCar), propus uma brevíssima genealogia acerca das produções fonográficas reconhecidas socialmente como sertanejas e pude constatar intensa e constante presença de interesses de mercado e, de certa maneira, afinidade com o poder instituído. De modo ainda imaturo, acabei por aderir plenamente ao posicionamento hegemônico na academia o qual, dentre outras postulações, apresenta-nos que artistas, produtores e compositores sertanejos põem-se constante e integralmente a serviço dos interesses e da ideologia hegemônicas por questões eminentemente atreladas ao poder (material e simbólico), esquecendo-se progressiva e incontornavelmente do bucolismo e da vida do campo cara ao estilo ao apresentarem canções românticas, valores urbanos e discurso conservador com repercussões positivas nas tiragens e

consumo. A causalidade determinística foi um dos aspectos mais debatidos em banca, o que, contundentemente, marcou-me. Por outro lado, deste trabalho pude extrair a consequência de que a canção sertaneja não se transformou, mas vem se transformando; i.e., não se trata de um acabamento, mas de um processo contínuo.

Mais tarde, no biênio 2016-2017, também à luz dos Estudos Críticos Discursivos (FAIRCLOUGH, [1992] 2001; 2012; DIJK (2015)) e a título de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), propus-me a identificar algumas das formas de construção de identidade da mulher no sertanejo então contemporâneo. O momento foi profícuo para a percepção do movimento de formações ideológicas em combate e a tensão no que diz respeito à naturalização dos sistemas de conhecimentos e crenças hegemônicos. Isso se deveu, sobretudo, à cronologicamente concomitante visibilidade nacional do estilo “feminejo”, o qual se serve de alguns elementos presentes nas formações discursivas filiadas à ideologia feminista, tal como a reivindicação do empoderamento e autonomia da mulher, em embate com as práticas e discursos que supõem a mulher bela, contida, pura e afetivamente confusa, incapaz de discernir com clareza, portanto, inferior ao homem e seus atributos. Consegui observar que: a) para além da autoestima (CAIXETA, 2016), essas práticas discursivas eram constituídas em partes pela vingança, e, como causa, o ressentimento lido na chave teórica nietzschiana: cansado de sofrer por re-sentir, o sujeito quer vingança (cf. Deleuze, 2018); b) o empoderamento feminino dava-se a partir da afirmação de práticas antes socialmente exclusivas ao homem.

Por efetiva influência do Grupo de Pesquisa LEETRA-CNPq, envolvi-me com os Estudos de Tradução. Já na Dissertação de Mestrado intitulada “*Ai, se eu te pego*”: *um caso de infidelidade — uma leitura holística do hit e suas traduções à luz dos Estudos de Tradução e da Análise Crítica do Discurso* (SANTOS, 2019), servi-me do polêmico sucesso de Michel Teló, a canção *Ai, se eu te pego* (TELÓ *et. al.* 2011) e suas traduções para a língua inglesa e para a língua espanhola com o propósito de elaboração de um estudo de caso que culminou em importantes considerações, dentre as quais destaco: a) a percepção o lugar da tradução de textos de canção nos paradigmas dos Estudos de Tradução e seu enfoque prioritário para elementos da linguagem verbal (cf. LOW, 2005) num texto eminentemente sincrético; b) de modo mais detalhado, os modelos de negócio que pesam sobre os produtos culturais e a urgência de demanda somadas às questões burocráticas e institucionais que fazem da arte um produto; c) o *ethos* discursivo que o Brasil e o brasileiro devem produzir no exterior a serviço da manutenção do discurso hegemônico sobre nós mesmos. Ficou-me, de toda maneira, pouco claro o

funcionamento da linguagem na construção desse *outro* que se produz *na* e *pela* linguagem, em particular nas práticas discursivas que têm na dimensão textual os textos canção e toda sua complexidade que deve ser demarcada. Esse *outro*, talvez óbvio, mas nada banal, fala com a gente, entretém-nos, de tal modo que para a compreensão de sua transformação *da* e *na* canção sertaneja faz-se imprescindível empreender-se em esforços teóricos no que diz respeito à compreensão do funcionamento da linguagem, sociedade e das forças que nela se concentram num *continuum*.

Olhamos para as nossas fotos antigas, reconhecemo-nos nelas e temos alguma noção que capacita a percepção do quanto mudamos em aspectos físicos em tal intervalo de tempo. A partir de índices, podemos sugerir o que aconteceu em decurso para justificar tais transformações. Em analogia, parto da hipótese de que a experiência contrastiva viabilizada pela tradução comparada possa propiciar subsídios relevantes a título de índices para que compreendamos as transformações numa esfera mais profunda. O termo tradução, neste trabalho, dá-se sob a ótica de Roman Jakobson ([1959] 2010), para quem o sentido de qualquer signo linguístico é sua tradução em um signo novo, um signo outro, um signo alternativo. A tradução é tomada como um *processo* o qual, ainda que não seja despojado inteiramente de materialidade, destitui do signo uma significação que lhe seja intrínseca: tradução, aqui, equivale à produção ativa de sentido. Como consequência, podemos chamar de tradução “qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outra obra linguística (ou de um sistema semiótico)” (PYM, [2011] 2017), p. 173). Por esta razão, este trabalho tratará como tradução o que muitas vezes é denominado adaptação, releitura ou versão.

A justificativa deste trabalho concerne à relativa rarefação dos dizeres a propósito da canção sertaneja na academia de modo geral e, em particular, no campo dos estudos linguísticos – bem devo dizer que a rarefação seja sugestiva de algum desinteresse por parte dos pesquisadores, uma vez que nunca e em momento nenhum acessos foram-me negados, seja por parte de colegas, programas de pós-graduação, orientadores e eventos científicos (no Capítulo 3 serão comentados alguns trabalhos acadêmicos que vêm se dedicando à canção sertaneja). Entendemos, de toda forma, que ainda não há estudos que se dediquem de forma específica à temática tratada aqui, qual seja, a transformação da música sertaneja no repertório da dupla Chitãozinho & Xororó entre os anos de 1970-2022, como também à metodologia que escolhemos, em que se combinam aportes da Semiótica da Canção com o enfoque da Análise Crítica do Discurso. Busco dialogar, sobremaneira, com importantes trabalhos realizados nos domínios da História (CAIXETA, 2011) e da Sociologia (CALDAS, 1977; CORREA, 2014)

de modo a atentar e especificar o papel da linguagem em suas dimensões descritiva, interpretativa e explicativa na constituição dos textos de canção. Como consequência e por prover a aplicação da Semiótica da canção em um estilo musical não convencional aos interesses de seus pesquisadores, este trabalho acaba por viabilizar a testagem de uma interface teórica e sua pertinência em se tratando de textos mais comerciais/industriais e populares, podendo vir a preencher uma lacuna.

O objetivo geral deste trabalho incide na compreensão da transformação da canção sertaneja entre os anos 1970 e 2020 no repertório de Chitãozinho & Xororó. O enfoque específico incide: a) no papel da linguagem em sua relação dialética com a estrutura social na transformação da canção sertaneja em pauta; e, de modo secundário, b) na permanência ou apagamento maior ou menor, nas canções em estudo e com base nos critérios de intertextualidade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), no que concerne à caracterização do povo caipira, com base, em particular, em sua definição por Darci RIBEIRO (1995). Como terceiro objetivo específico cabe incluir a testagem da eficiência da junção de duas teorias construídas em âmbitos distintos, sejam a teoria da Semiótica da Canção (Tatit, [1996] 2012) e o modelo tridimensional tal qual proposto por Fairclough ([1992] 2001) no âmbito da Análise Crítica do Discurso.

A razão da escolha pela dupla deve-se, dentre outros fatores a serem mensurados ao longo deste trabalho: a) aos mais de cinquenta anos de sua carreira; b) à permanência em diferentes momentos da história da canção sertaneja; c) em decorrência disso, à sua presença em diferentes modelos de negócios e coexistência com diversos artistas sertanejos; d) à versatilidade em repertório.

O *Capítulo 1* é destinado à fundação teórica elementar sobre a qual este trabalho se organiza. Em sua primeira metade, alço um voo panorâmico em uma breve incursão na Semiótica da Canção (TATIT, [1996] 2012) com o objetivo de melhor situar o leitor a propósito dos acúmulos e rupturas que a ensejam, bem como apontar alguns de seus possíveis desdobramentos (DIETRICH, 2008) e uma testagem de sua aplicabilidade sobre a canção *Página virada* (AUGUSTO; SÉRGIO, 1992) de Chitãozinho & Xororó e sua tradução realizada no ano de 2020 ao lado de Naiara Azevedo tendo como diretor musical Cláudio Paladini.

Na segunda metade do capítulo, reitero algumas questões fundamentais do modelo teórico-metodológico denominado Análise Crítica do Discurso com ênfase em Fairclough ([1992] 2001), não ignorando, pois, os avanços teóricos na área. A adesão à Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH [1992] 2001) justifica-se por propiciar-nos subsídios relevantes para

fatores como a produção, distribuição, consumo e interpretação dos textos que se realizam em uma estrutura social de modo dialético, com interrelações de reciprocidade. Neste ponto, apresento ao leitor também a metodologia adotada no trabalho e os procedimentos teóricos para coleta de registros e análise de dados os quais me são caros.

A propósito da metodologia, cumpre lembrar que a Análise Crítica do Discurso, tal como apresentada em Fairclough ([1992] 2001) compreende um modelo teórico-metodológico. Sob o recobrimento do modelo tridimensional, os textos são descritos (dimensão textual) e, em seguida, provê-se uma investigação a propósito de sua produção, distribuição e consumo com vistas ao estabelecimento da interpretação (dimensão discursiva) e, por fim, propõe-se uma explicação possível acerca de seu papel no estabelecimento, manutenção ou subversão das relações de poder (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Em suma, admite-se a relação dialética entre o discurso e a estrutura social: os discursos são moldados por estruturas sociais as quais são constituídas discursivamente, cabendo-nos atentar para o papel da semiose nas práticas sociais. Alinham-se ao componente metodológico adotado o cotejo (BAKHTIN, [1929] 2004) e os paradigmas indiciários (GINZBURG, 1992), bem como procedimentos metodológicos caros à investigação qualitativa de base etnográfica (CRESWELL, 2010).

O Capítulo 2 – Povos Brasileiros é destinado a uma breve genealogia de nossa formação e sentido na condição de povo à luz de Darcy Ribeiro em *Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil* (RIBEIRO, 1995) com ênfase ao povo caipira, onde a canção dita sertaneja parece ter raízes consolidadas. A adesão a Ribeiro (1995) neste trabalho não se faz de modo estritamente arbitrário e deve-se ao papel relevante que o antropólogo, sociólogo e intelectual militante ocupa na descrição e análise de nossa história, assim como a afinidade de sua leitura com os interesses caros aos Estudos Críticos Discursivos de modo geral. Apresentaremos também a presença do caipira descrito por Ribeiro (1995) em certos tipos de textos de canção com vocação comercial no amplo mercado do entretenimento.

O Capítulo 3 – A propósito da canção sertaneja abre diálogo com o historiador Gustavo Alonso (2011) e Caldas (1977) para melhor entender os percursos desse tipo de canção (arte-produto). Consideram-se, aqui, elementos importantes para a nossa reflexão, como a Indústria Cultural e suas coerções, o embranquecimento (QUEIROZ, 2021) na canção sertaneja, a relação dos artistas sertanejos com a política, mais especificamente com regimes reacionários. Por fim, apresentaremos dados relevantes para o reconhecimento da canção sertaneja como entretenimento.

O Capítulo 4 – À procura de evidências é totalmente dedicado à análise de uma

apresentação do show Evidências (2015-2021) realizado pela dupla Chitãozinho & Xororó à luz das interfaces entre a Semiótica da Canção e da Análise Crítica do Discurso com o propósito de melhor compreendermos as permanências e os apagamentos do Caipira (RIBEIRO, 1995) e o maior ou menor grau de colonização (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) pela ideologia hegemônica a partir de elementos semióticos em certo tipo de prática em que arte também é um entretenimento. Trata-se de um show realizado na cidade de São Carlos/SP aos 11 de outubro de 2019 do qual participei na condição de observador externo (CRESWELL, 2010). Mais tarde, contudo, encontrei na plataforma *YouTube* um registro integral de um show da mesma turnê realizado meses antes na cidade de São Paulo/SP. Em virtude de a gravação disponibilizada na *web* apresentar melhor qualidade audiovisual em relação à que realizei, optei por adotá-la.

Por fim, nas *Considerações*, algumas reflexões sobre este processo e possíveis encaminhamentos deste trabalho.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este Capítulo busca apresentar o leitor as principais bases teóricas nas quais este trabalho se fundamenta: Semiótica da Canção e Análise Crítica do Discurso. A disposição conforme apresentada a seguir não é arbitrária e muito diz respeito ao decurso da pesquisa de sua gênese como projeto até sua concretização.

Discorro sumariamente e a título de apresentação ao leitor não iniciado sobre a Semiótica da Canção à luz sobretudo do célebre *O cancionista: composição de canções no Brasil* (TATIT [1996] 2012), obra elementar para os estudos de canção no bojo da Semiótica por sua elegante conceituação da relação tensiva entre letra e melodia na produção do sentido em textos de canção. Trago à baila alguns desdobramentos teóricos acerca dos níveis de descrição do plano de expressão musical e do discurso musical apresentados por Peter Dietrich (2006; 2008). Concluo o tópico com a apresentação de uma aplicação teórica com finalidade de testagem aos interesses deste trabalho. Sirvo-me, para tal, da canção *Página virada* (AUGUSTO; VALLE, 1989) presente no álbum *Os meninos do Brasil* (1989) e sua tradução realizada no ano de 2020, em cuja dupla Chitãozinho & Xororó apresenta-se ao lado da cantora sertaneja Naiara Azevedo.

Os desfechos da análise, perceberá o leitor, conduzem-me à aproximação teórica entre a Semiótica da Canção e a Análise Crítica do Discurso. Com vistas a contemplar sobretudo o leitor não iniciado na Análise Crítica do Discurso, trago uma sumária revisão teórica cunhada sobremaneira na obra *Discurso e mudança social* (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) e alguns de seus desdobramentos teóricos realizados a partir de sua recepção no Brasil.

1.1 Incursões na Semiótica da Canção

As quase trinta primeiras páginas de *O cancionista: composições de canções no Brasil* (TATIT, [1996] 2012) são dedicadas à *dicção* do cancionista, fenômeno para o qual aos detalhes chamo atenção devido a sua pertinência para este trabalho bem como seu potencial alargador para as nossas reflexões em torno da dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1991] 2002), como pretendo demonstrar em momento oportuno.

Ao tratar da chamada “gestualidade oral” (TATIT, [1996] 2012), o linguista propõe que o cancionista assemelha-se a um malabarista por ser dotado de um controle de atividade de equilíbrio da melodia do texto e do texto na melodia, “[...] distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço” (TATIT, [1996] 2012, p. 9). O canto, dessa perspectiva, é

tomado como uma gestualidade oral contínua, articulada, tensa e natural que requer o permanente equilíbrio de elementos melódicos, linguísticos, parâmetros musicais e de entoação coloquial que tem como repercussão a adesão da confiança do ouvinte: “[...] no mundo dos cancionistas **não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer**” (TATIT, [1996] 2012, p. 9 ênfase minha). Maneira de dizer que persuade ou repulsa e coage a interpretação.

O ponto nevrálgico da tensividade é a articulação da sequência melódica com unidades linguísticas num gesto oral elegante que apara arestas e atenua resíduo os quais acarretariam a quebra da naturalidade do texto de canção. Isso é erigido pelo *processo entoativo*, i.e., aquele que estende a voz que fala na voz que canta. Os encadeamentos periódicos da canção comportam mais importância que as tensões harmônicas que instauram a canção no sistema tonal, predominante no Ocidente, muito embora não necessário a certos padrões orientais e cantos indígenas (PUCCI, 2016). Disso decorre que as tensões locais (tonais ou não) distinguem as canções e cabe ao cancionista arranjador a disposição das tensões gerais da polaridade tonal a serviço daquelas. Nesse momento, os acordes parecem propiciar os engates e desengates da produção de sentido a cada momento ou, de modo mais elegante, “[...] quando a harmonia colabora para a expressão fórica (euforia ou disforia) de cada contorno” (TATIT, [1996] 2012, pp. 9-19).

Tais tensões locais são produzidas na gestualidade oral do cancionista e sua disposição para manobrar a linearidade contínua da melodia e a linearidade duplamente articulada da linguagem verbal, tal como é compreendida pela Linguística de viés estruturalista. O fluxo da melodia adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal e é sistematicamente interrompido pelo atrito das consoantes: trata-se do princípio geral da tensividade, uma força de continuidade contraposta a uma força de segmentação.

Se sensivelmente prolongada a duração das vogais e ampliada a extensão de tessitura e dos saltos intervalares, o andamento da música cairá e desvelar-se-á com nitidez cada destaque do contorno melódico: “[...] é a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas [...] e a capacidade de sustentação das notas” (TATIT, [1996] 2012, p. 10) num deslocamento de tensividade em favor da frequência que contribui para a transformação do caráter da canção e esvaziamento dos estímulos somáticos próprios da ação humana. Nesse sentido, o cancionista não quer a ação, mas a paixão; ou seja, quer trazer o ouvinte para o *estado* em que ele se encontra. Nos parâmetros da semiótica, pode-se afirmar que a ampliação da duração e da frequência propicia a impressão, na progressão melódica, das ditas modalidades do /ser/.

O avesso é igualmente possível. Ao reduzir a duração das vogais e o campo de utilização das frequências, a progressão melódica tornar-se-á, em tendência, mais veloz e segmentada devido aos ataques consonantais. Os contornos, outrora definidos, sofrem um deslocamento tensivo em favor da articulação e, portanto, transformados em motivos e processados em cadeias, posto que o centro da tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na acentuação das periodicidades das cadências e configurações de saliências em progressões indiciárias das modalidades do /fazer/. Privilegia-se o ritmo (alternação entre batidas fortes e batidas fracas) e sua sintonia com o corpo:

de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade; de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos. Daí o tamborilar dos dedos, a marcação de tempo com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento da dança espontânea ou projetada (TATIT, [1996] 2012, pp. 10-11).

A grandeza do gesto oral do cancionista é remissiva à sua capacidade de criar uma obra a partir dos mesmos recursos utilizados na fala ordinária ao tensionar as tendências opostas da pretensa articulação linguística com a continuidade melódica. Tatit ([1996] 2012) entende esse “malabarismo” complexo em termos de *dicção*, que institui ao processo entoativo fino trato e faz dele um gesto natural. Ainda segundo Tatit ([1996] 2012), a articulação da linguagem musical com a linguagem verbal incrementada do timbre vocal, que a estabiliza: “timbre aqui não só no parâmetro de som, mas **toda a competência e perícia investida aí**” (TATIT, [1996] 2012, p. 11 marcas minhas). Timbre é a potência do gesto e o reconhecimento do cancionista na canção.

Compor é encontrar uma dicção convincente capaz de eliminar as fronteiras entre o *falar* e o *cantar*, evocando as forças da continuidade e da articulação na produção de um único projeto de sentido. As modalidades do /ser/ e do /fazer (*grosso modo*, a paixão e a ação) são elaboradas num perfil traçado pela dicção. Tatit ([1996] 2012, p. 11) constata que “[...] o compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Nesse sentido, todos são cancionistas”. Se elevada ao extremo, esta noção poria que a canção é um complexo vir a ser num constante deslocamento-acabamento. De nossa perspectiva, um constante processo de tradução.

Tatit (1996] 2012, p. 12) persuade-nos de que “[...] toda e qualquer canção popular tem sua origem na fala” – e, por canção popular, convém lembrar Lima (1972), para quem a canção

popular é aquela que, com pendor comercial, situa-se no entremeio da canção erudita (lírica) e da canção (folclórica). Seu *insight* deve-se à *Minha nega na janela*¹, de Germano Mathias interpretada por Gilberto Gil, que, sobre os acordes percussivos de violão, apresenta, de modo geral, fala solta. Outras canções, segundo Tatit ([1996] 2012), dissimulam o vínculo entre fala e canto. Tal tese conduziu o linguista e músico a entender que os textos de canção são mais bem acomodados em campos exteriores ao da música e ao da poesia.

Assumida a canção como produto de uma dicção, propicia-se o interesse pela fala camuflada em linhas melódicas, por razões destacáveis, dentre as quais convém citar: (i) a inexistência de um modelo único de fala de que provêm diferentes ações (algumas expressam sentimentos íntimos, outras enumerações quase ritualísticas, outras automatismos decorrentes do hábitos), todas passíveis de serem encontradas nas canções; (ii) o fato de a fala pura ser relativamente instável no que diz respeito a regularidade e descartável em relação à sonoridade sugere que o cancionista, por se tratar de uma materialidade potencialmente passível de perpetuação (ao contrário do colóquio), assumida uma responsabilidade sonora; (iii) por conta de tal ordenação cara ao gênero canção (a tensividade entre linguagem verbal e não verbal), o cancionista terá de encontrar compatibilidades entre texto e melodia — uma busca tática que recairá sobre a melodia e será estabilizada em percurso harmônico capaz de criar zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para a melodia e comporá o texto e sua significação; (iv) qualquer canção será dotada de um lastro entoativo sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo por ela alimentado, de tal modo que a melodia deverá ser captada como entoação verdadeira.

Sumariamente, as tensões melódicas camuflam as marcas de entoação, esta que despe o cancionista, transformando-o em um simples falante e nivelando a sua relação com o ouvinte. As tensões melódicas tornam o artista um ser grandioso que se immortaliza no timbre, uma vez que a amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos propiciam certo tom de magia. Segundo Tatit ([1996] 2012, p. 14), “[...] a definição do tipo de conteúdo investido nos contornos melódicos depende do tratamento dado à frequência e duração”. A concentração da tensividade nos desenhos da curva indica a ampliação desses parâmetros, ao passo que sua redução desvia a tensividade para a reincidência dos temas. Tal como os ataques percussivos das consoantes, pulsação e a acentuação são privilegiados num convite a uma participação física

¹ GIL, Gilberto. *Minha nega na janela* (1978). Disponível em <https://youtu.be/emUobbdYluY> em 18 jan.23. Acesso

1.2.1 A voz que fala na voz que canta

Tatit ([1996] 2012) articula uma profícua discussão relacionada ao movimento enunciativo que transforma a voz que fala na voz que canta. Com Mário de Andrade (1965, p. 43 *apud* TATIT, [1996] 2012, p. 14), voltamo-nos a perceber que a voz humana, sob a forma de canto, tem como objetivo “atingir longe”, em uma função alternativa àquela corriqueira, do dia a dia: “[...] a voz cantada quer a pureza imediata e a intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral”.

Nesse sentido, sustenta-se a tese de Tatit ([1996] 2012) de que todo o investimento realizado pelo cancionista nos contornos melódicos são proporcionais às suas disposições afetivas. No entanto, Tatit ([1996] 2012) argumenta que Andrade (1965) quiçá tenha pensado com alguma exclusividade na canção erudita e seu traço inerente à conversão da voz em instrumento musical. No que se refere à *canção popular*, algumas distinções devem ser estabelecidas, uma vez que estas não supõem (como aponta mesmo nossa experiência espontânea) ruptura com a inteligibilidade. Que fale o linguista:

Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há nem atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz. Por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está inscrita na entoação particular de sua fala. Entre dois intérpretes que cantam bem, o público fica com aquele que faz da voz um gesto (TATIT, [1996] 2012, p. 14)

Notemos no próprio excerto a presença de termos como “consumo” e “público”, os quais indiciam e reforçam que a canção popular não pode ser tomada como arte desinteressada e que a gestualidade oral e a verdade figurativa com ela é, senão o elemento mais importante, um dos principais quesitos do gênero. Tomarei, aqui, um excerto José Miguel Wisnik (1978) trazido por Tatit ([1996] 2012) no intento de, modestamente, participar da discussão:

O cantor apega-se à força do canto, e o cantor faz renascer outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma palavra sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo e nos permite separar sujeito e objeto, à custa de um sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencializa tudo o que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E a presença do corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva

do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é a liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo de pulsações; as ondas periódicas da voz dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência (WISNIK, 1978, p. 12 ênfases do autor *apud* TATIT, [1996] 2012, p. 13)

Tatit ([1996] 2012 p. 13), na esteira de Wisnik (1978) propõe a existência de uma voz que fala no interior de uma voz que canta. Cada uma delas, segundo o teórico, assume devidos papéis: uma interessar-se-ia pelo ordinário e referencial, pelos contratos do dia; a outra tem o foco recaído sobre o modo de dizer, de modo que se superaria a distinção binária, excludente e hierárquica entre forma e conteúdo ou, grosso modo, o modo de significar. A “voz que fala” é mais efêmera: realiza a ação e desaparece em sua brevidade. A despeito de comportar certa melodia, em não raros casos esta assumiria papel menor. Não se contesta, aqui, a existência dos acentos apreciativos (ponto-cego das gramáticas linguísticas) e suas repercussões na significação; pelo contrário, assume-se que estes, pela estabilização, são mais vislumbrados em textos menos referenciais como declamações ou, mais proeminentemente, nos textos de canção².

Na canção, existe um processo geral de corporificação na qual “da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda, as relações *in absentia* materializam-se *in presentia*” (TATIT, [1996] 2012 p. 14) e a gramática linguística ocupa espaço de menor destaque frente à gramática de recorrência melódica. As inflexões ganham periodicidade e as leis linguísticas passam a interagir com as leis musicais. A voz articulada do intelecto é o corpo que sente e exprime o que sente: a voz é o corpo do cancionista que sente ou faz-se daquele sente ou sentiu.

Essa voz prenuncia um corpo imortal, materializado nas durações melódicas. O cancionista ultrapassa a realidade cotidiana e proporciona viagens intermitentes aos ouvidos de seus ouvintes: as tensões do dia são traduzidas em tensões melódicas nas quais são inscritas excitações psíquicas ou somáticas. A voz que fala na voz que canta prenuncia um corpo vivo e que está ali: o artista parece um pouco gente e a gente parece um pouco artista. Dessa coexistência e convivência entre corpo vivo e corpo imortalizado, segundo Tatit ([1996] 2012, p. 16) “brotam o efeito de encanto e o sentido da eficácia da canção popular”.

² Vale notar que Martins (2022) explora a teorização desenvolvida pelo linguista francês Henri Meschonnic, que defende a continuidade e a historicidade radical na linguagem ordinária e na escritura (poética), sendo mais proeminente nesta.

Ao discorrer sobre a voz que fala dentro da voz que canta Tatit ([1996] 2012 pp. 14-16) chama a atenção para que o cancionista vive a voz da voz em seu duplo sentido tornando o malabarismo entre eles seu ofício. Para tal, seja na deposição dos deslocamentos tensivos favoráveis às durações (inflexões passionais e as modalidades do /ser/), seja nos deslocamentos tensivos favoráveis à articulação/pulsção (inflexões temáticas e as modalidades do /fazer/), o cancionista deverá imprimir a sua marca, e, na e pela linguagem, a presença de um outro ser sensível que está ali em sua naturalidade.

Em um dos mais belos trechos cotejados na bibliografia aqui adotada, lemos que:

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a menos pessoal), projetá-la nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências. Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar uma outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou ideia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia. (TATIT, [1996] 2002, p. 19)

Para o linguista, é a melodia que fisga e estabiliza os afetos, atinentes ou não a uma experiência vivida, antes mesmo do recobrimento figurativo pela linguagem verbal: o cancionista pode *fazer-se de*, mas aquilo que suas palavras defendem deve alinhar-se às tensões presentes nos contornos melódicos. De certo modo, podemos *recitar* a poesia de diversos modos, o que não acontece com a canção, em que o recitativo do corpo já se expressa em sua singularidade intencional. É por isso que os textos de canção se distinguem de outros gêneros textuais/discursivos: neles, tudo só se diz com a melodia, onde a experiência é fisgada.

A naturalidade da canção, segundo Tatit ([1996] 2012) aloja-se na porção entoativa da melodia ao aderir aos pontos de acentuação do texto, sugerindo o efeito de que a linha melódica possa ser equiparável a uma inflexão entoativa da linguagem verbal. A linearidade da canção só tem sentido no tempo; contudo desafia sua inexorabilidade ao materializá-lo em substância fônica vocal: o tempo perdido passa a ser o tempo ganho e, a cada vez que se repete uma canção, um fragmento do tempo é recordado. Ademais, o núcleo entoativo da voz na canção é sugestivo da produção de efeito de tempo presente: alguém cantando é alguém o fazendo *aqui e agora* e “[...] assim que a melodia entra em periodicidade e fixa suas frequências no campo tonal, o

tempo do dizer se perpetua como um presente que vale a pena reviver” (TATIT, [1996] 2012 p. 20).

Tais entoações sustentam o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dá a estabilização, i.e., há uma programação realizada para não parecer programada. Em sua obra, Luiz Tatit recorre a uma série de categorias advindas da Semiótica Tensiva, tais quais propostas por Claude Zilberberg e Claude Fontanille, não obstante demarca que tais categorias/conceitos:

foram inspirados naqueles [conceitos já utilizados na análise discursiva de textos], com os quais **ainda têm alguns pontos em comum**, entretanto, por força do componente melódico da canção e da própria evolução teórica (...), suas acepções sofreram muitas mudanças, a ponto de adquirirem **uma autonomia de uso específico para o universo da canção popular**. (TATIT, 2012, p. 26 destaques meus)

Para o processo de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial Tatit ([1996] 2012) recorre à categoria da figurativização e o nome é sugestivo, uma vez que é este o processo sobre o qual recai a produção das cenas (figuras) enunciativas: “pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta [...] o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua fala” (TATIT, [1996] 2012 p. 21).

Tatit ([1996]:2012, p. 21) destaca dois elementos no exame figurativo de qualquer tipo de canção: os dêiticos (cf. BENVENISTE, [1959] 2010) e os tonemas (cf. TOMÁS, 1966, p. 69). Se os dêiticos do aparelho formal da enunciação propiciam a instauração da subjetividade na linguagem, os tonemas (modelo econômico para a análise figurativa da melodia) remetem a inflexões que finalizam as frases entoativas de modo *ascendente*, *descendente* ou *suspensivo*. Se uma voz inflete para o grave, a tendência é a de que se trata de uma asserção de um conteúdo relatado; se a voz, por outro lado, busca uma frequência aguda ou sustenta a sua altura, supõe-se que outras frases venham a seguir e, se essa frequência é exacerbada, certamente se trata de uma inflexão de pergunta ou interjeição.

O ponto de tensividade, como vimos, recai no encontro da continuidade com a segmentação. Além de imprescindíveis para o texto de canção, é nesta articulação que os investimentos tensivos são investidos, i.e., além de necessários à inteligibilidade, o trabalho realizado nas vogais e consoantes podem remeter à disposição interna do cancionista.

Em se tratando do investimento na continuidade melódica, modaliza-se todo o percurso da canção com o /ser/ e os estados passionais de paixão: as tensões internas são deslocadas pelo alongamento das frequências e amplas oscilações de tessitura, processo que recebe o nome de *passionalização*. Se se investe na segmentação, o cancionista encontra-se motivado pelas modalizações do /fazer/ e suas pulsões internas são convertidas em impulsos somáticos, num processo chamado *tematização*.

Tematização melódica é um reduto propício às tematizações linguísticas ensejando, por exemplo, construções de personagens, exaltação ou depreciação de valores universais, de um povo. A *tematização*, por preponderantemente reiterar motivos melódicos, propicia os gêneros dançantes, uma vez que, como já destacado, a tensão é conduzida aos estímulos somáticos. Já no que se refere à *passionalização*, reduto emotivo da intersubjetividade, a atenção é desviada para o nível psíquico, uma vez que: (a) a emissão mais aguda e prolongada das notas torna-se um convite para a inação; (b) sugere-se, assim, maior introspecção e revelação de estado. Desse gesto emerge a paixão, de modo geral relatada na narrativa do texto e “[...] por isso a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo” (TATIT, [1996] 2012 p. 23).

A despeito do pioneirismo sistemático e analítico de Tatit, convém lembrarmos-nos de que ele não é o único a interessar-se pela dimensão simbólica da voz, muito embora seu foco centre-se sobre a tensividade entre melodia e letra:

[...] alguns dos parâmetros usados por Hugo Zemp, etnomusicólogo do Museu do Homem em Paris, responsável por ampla pesquisa das expressões vocais e que propõe uma classificação que abrange a diversidade vocal mundial. Ele analisa os **timbres** (nasais, guturais, agudos, graves), os **tipos de expressão vocal** (cantada, falada, entoada, recitada, suspirada, sussurrada, pranteada, gritada, amplificada) e a **artesanía vocal** que inclui efeitos glotais/ataques guturais, ornamentação, trêmulo, glissando/*raising*, melismas, interjeições, onomatopeias, o uso de idiofones, chamadas (gritos) (PUCCI, 2016, p. 10 ênfases minhas).

A etnomusicóloga centra-se na dimensão simbólica da voz no intento de indagar a prevalência de traços inerentes aos cantos indígenas na canção brasileira, destacando gêneros musicais como Cateretê, Cururu, Caboclinhos e Caiapós e, ainda, a sonoridade nasalada. Tais características, de algum modo, são sugestivas à formação da canção sertaneja tal como aqui trataremos, no entanto, segundo a autora, “a estridência tímbrica e os glissandos são encontradas

nos cantos infantis dos Mbyá Guarani, mas não é provável que haja conexão entre o canto sertanejo e eles, pois, o sertanejo, tal qual se configurou no presente, está mais influenciado pelo canto mexicano” (PUCCI, 2016, p. 21).

1.1.2 Desdobramentos da Semiótica da Canção

Pensar passionalização, tematização ou figurativização implica deprendermos um campo melódico propício para a projeção dos enunciados linguísticos a serviço de uma narratividade. Tatit ([1996] 2012, pp. 24-25) orienta-nos a pensar em níveis de pertinência e de integração (fonemas>palavras>frases), admitindo, as últimas (i.e. os enunciados,), correlatos com as frases melódicas. Em desenvolvimento da teoria (cf. Dietrich, 2007) teríamos:

Tabela 1. Relação entre elementos musicais e elementos linguísticos na constituição dos processos persuasivos depreendidos nas curvas melódicas do texto de canção

Nível 4	Frase melódica	Gradações Transposições	Frase linguística
Nível 3	Célula (rítmico/melódica)	<ul style="list-style-type: none"> ● Tematização ● Desdobramento 	Palavras
Nível 2	Intervalo	<ul style="list-style-type: none"> ● Graus Imediatos ● Saltos Intervalares 	Sílabas
Nível 1	Nota (altura, intensidade, duração e timbre)		Fonema (marismas)

Fonte: Dietrich (2007)

A esquematização acima diz respeito à distribuição de unidades de mesmo nível na integração de uma unidade de nível superior e sua aplicabilidade na teoria semiótica da canção, como nos mostra Dietrich (2007). Nota-se a correspondência entre elementos da teoria linguística e da teoria musical que repercutem favorecendo processos persuasivos figurativos, temáticos ou passionais. A esse propósito, Dietrich (2007) lembra que:

Tematização e passionalização são descritos como projetos entoativos de concentração e extensão, respectivamente. No primeiro caso [concentração], surgem os mecanismos de involução (tematização e refrão) e evolução (desdobramento e segunda parte). No segundo [extensão], os movimentos conjuntos (graus imediatos e gradação) e disjuntos (salto intervalar e transposição). (DIETRICH, 2008, p. 4)

Assim, no *Nível 2*, onde se depreendem graus imediatos e saltos intervalares propícios para a passionalização/extensão, concentramo-nos na análise do intervalo e sua manifestação do estado tensivo da categoria juntiva: quanto menor o intervalo, maior a percepção da junção. Direções descendentes sugerem repouso e ascendentes sugerem aumento de tensão. A inflexão tenderia a ser lenta nos graus imediatos e rápida nos saltos intervalares. Já no *Nível 3*, encontramos a organização dos motivos, cuja repetição produz a tematização: tematizar é repetir uma informação, com ou sem transformação, de modo que a redundância é proporcional à percepção da junção. No *Nível 4*, encontramos semelhança com os fenômenos percebidos na análise dos graus conjuntos ou gradações (quanto maior a extensão do intervalo e a intensidade, menor será a percepção da junção). Entretanto, neste caso, deveríamos observar o tipo de transição do movimento (lenta ou acelerada), correlata à percepção da junção.

Em sua tese de doutoramento, Dietrich (2008) explica-nos que o fazer musical é distribuído em diversas etapas, cada uma responsável por uma tarefa específica. No caso da canção, autor, arranjador e intérpretes parecem configurar um encadeamento lógico, no qual:

[...] o compositor seleciona as ideias musicais estabelecendo um primeiro recorte. O arranjador confere a este recorte um grau maior de especificidade, organizando a forma e escolhendo andamento melodias e timbres de acompanhamento. Finalmente, o intérprete dá o tratamento final a essas informações atuando dentro das suas possibilidades sobre o roteiro do arranjador” (DIETRICH, 2008, p. 19).

Esta sequência parte da unidade para a pluralidade: a canção que apreciamos no fonograma, conquanto congregue o labor de vários compositores, é composta uma só vez e agrega uma identidade unívoca ancorada na relação entre letra e melodia, o núcleo da identidade da canção, o qual, em si, já comporta um arranjo – curva melódica, dicção --, passível de ser aprimorado e refinado.

Os papéis do compositor, arranjador e intérprete são temáticos e podem ser preenchidos (recobrimento figurativo) pelo mesmo sujeito ou por sujeitos diferentes, posto tratar-se de papéis actanciais. A composição é marcada pela unidade, o arranjo pela multiplicidade. O papel do intérprete é revigorar o núcleo da identidade da canção nos limites e possibilidades de um arranjo. Dietrich (2011) ainda assevera, sem grandes especificações, a singularidade da interpretação: “[...] a partir de uma única composição, podemos ter uma grande diversidade de arranjos e uma infinidade de interpretações” nenhuma exatamente igual à outra (DIETRICH, 2008, p. 21).

Segundo Coelho (2007), essas três etapas constituem os modos de existência semiótica de uma canção. Ao extrair algumas consequências do “quadrado semiótico”, formato proposto por Zillberberg e Fontanille (2001, p. 18 *apud* COELHO, 2007) no bojo teórico erigido por Algirdas Greimas, Coelho (2007) propõe que a composição é uma virtualização que será atualizada pelo arranjo e realizada na interpretação, sem determinar, entretanto, os sujeitos atuantes em cada modo de existência. Para Dietrich (2008), estes sujeitos são /sujeitos do fazer/ os quais atuam em conjunto na construção do objeto-valor canção. Ora, se bem sabemos que a semiótica trata de sujeitos de papel/discursivos, bem sabemos que, ao lidarmos com um fonograma, é o todo que se enuncia, de modo que todas as categorias envolvidas na realização (do compositor às gravadoras) são atores do discurso de produção musical.

Dentre as categorias, Dietrich (2011) enfatiza que intérprete é aquele que procederá por atualização de uma etapa virtual (e.g. partitura musical) prevista. No caso de uma canção, haverá tantos intérpretes quantos forem os instrumentos executados a cada arranjo produzido. Mesmo em se tratando de performances executadas com um ou mais instrumentos previamente gravados, as relações assumidas entre eles e seus valores terão sua singularidade. Mas por que “nenhuma interpretação será exatamente igual à outra” (DIETRICH, 2008, p.21)? Atualizar aquilo que é virtual poderia vir a ser alvo dos interesses dos Estudos de Tradução? Também: não se trataria da mesma questão prevista por Bakhtin ([1929] 2004), por exemplo, na diferença que traça entre tema e significação? Ou mesmo por Saussure, na dialética entre língua e fala, reduzida, no entanto, a dicotomias na vulgata saussuriana (cf. MARTINS, 2013)?

A seguir, convido o leitor para o acompanhamento de uma análise da canção *Página Virada* (AUGUSTO; VALLE, 1989) regravada pela dupla Chitãozinho & Xororó em dois momentos de sua carreira. Busco, em princípio, prover a testagem do arcabouço da Semiótica da Canção para as pontualidades desta tese com o enfoque na extração de potencialidades e limitações do modelo para a problemática envolvida.

1.1.3 Página Virada à luz da Semiótica da Canção

Vejamos como *Página Virada* (AUGUSTO; VALLE, 1989) é estruturada à luz do desenvolvimento realizado na teoria de Tatit proposto por Dietrich (2008)³:

³ Apresentamos uma proposta de transcrição dos textos aqui analisados (cf. Apêndices 2 e 3, *infra*).

Figura 1. Macroforma de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989)



Fonte: elaboração nossa.

O esquema (cf. Figura 1 supra) representa a subdivisão do fonograma em partes as quais se encadeariam na linearidade que constrói o todo. O ouvido musical é relacional, de modo que a apreensão da relação entre certa frequência sonora e sua nota musical correlata é estabelecida no contraste com outra. Em analogia, seríamos capazes de identificar as partes de uma canção pelas relações de diferenças com outras partes (DIETRICH, 2008). Percebemos que a *Página Virada* (AUGUSTO; VALLE, 1989) comporta a estrutura condizente às nossas expectativas sociais para um texto de canção popular (introdução, partes, refrãos, repetições e *coda*). É como se, de antemão, um contrato fiduciário fosse conosco já cumprido por meio de um sujeito-destinador em conjunção com o saber-fazer (DIETRICH, 2008). Examinemos, agora, o conteúdo linguístico mostrado na letra da canção:

Página virada

(AUGUSTO; VALE, 1989)

Vem

Que este orgulho não vai dar em nada
O que passou é página virada
Melhor pensar que nada aconteceu

Não

Pra que que eu vou viver na solidão
Não posso enganar meu coração
Eu penso em você o tempo inteiro

Vem

Quem ama não consegue estar sozinho
Eu vivo te buscando em meu caminho
Porque já desisti de te esquecer

Não

Não vou ficar vivendo do passado
Saber quem estava certo ou errado
Só quero ver você voltar pra mim

Quem mais precisa desse amor sou eu
Porque de nós quem mais sofreu fui eu
Por isso mesmo é que eu te digo:
Não tem sentido eu sem você

Quem sabe o que é melhor pra mim sou eu
Quem sente falta de você sou eu
Eu te quero ao meu lado
É o que pede meu coração

Vem
Que de você só lembro com carinho
Pra que buscar na rosa o espinho
Se há coisas tão bonitas pra lembrar

Não
Viver mentindo não é solução
Inútil procurar outra paixão
Você é uma paixão mal resolvida

Vem
Prefiro confessar sem vaidade:
No fundo, estou morrendo de saudade
Você não pode nem imaginar

Não
Não deixe quem te ama esperando
Ficaram tantas coisas nos ligando
Só quero ver você voltar pra mim

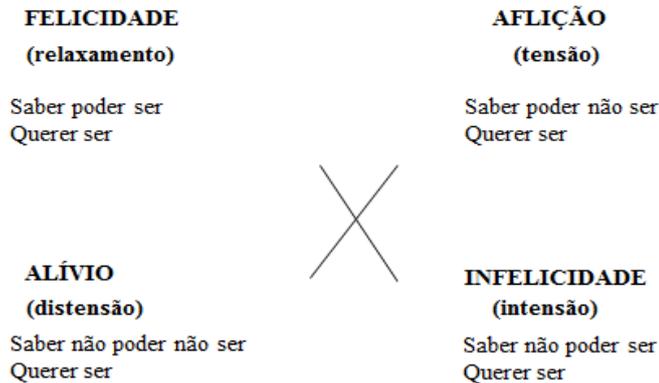
Bem sabemos que a Semiótica da Canção (TATIT [1996] 2012) busca tratar com a devida especificidade seu objeto sincrético, o qual articula a linearidade da melodia à linearidade duplamente articulada da linguagem verbal tal qual entendida na linha de leitura proposta pelo Estruturalismo. No entanto, faz-se necessário observarmos de modo não exaustivo as soluções narrativas quando necessário. Se, por convenção e por sua resistência e efeito de estabilização relativa de um texto, o núcleo da identidade musical é a articulação letra-melodia (DIETRICH, 2008), partamos do percurso deste sujeito, mas, antes, façamos de modo breve algumas recapitulações a propósito da Semiótica das Paixões⁴, cuja compreensão elementar torna-se imprescindível para a compreensão da interdependência entre narratividade linguística e narratividade melódica nos textos de canção.

⁴ Moraes e Signori (2015) apresentam-nos de maneira sucinta e elegante os caminhos percorridos pela teoria semiótica francesa: dos anos 1960, de cunho fortemente estruturalista, com o percurso gerativo do sentido, até a semiótica da canção (TATIT, 2004; 2012). Mello (2005) expõe de modo econômico o estudo sobre a modalização do /ser/, os “estados de alma” em função de “estados de coisas” à luz de autores como Barros (1990; 1995), Jaques Fontanille e Claude Zilberberg.

Estados de coisas implicam estados de alma. Em se tratando da semiótica, esses estados de alma recebem o nome de “paixões”, consequentes dos conflitos, polêmicas, relações de cumplicidade, benevolência etc. que são produzidos na historiazinha de um sujeito em busca de seus objetos-valores. Para Greimas e Courtés (1986), as paixões nascem com a modalização do /ser/ e do /fazer/ e não são estritamente atreladas a modalidades isoladas, mas a uma sintaxe intermodal. Ao tratar dos arranjos modais, Fontanille (*apud* MELO, 2015) “[...] explica que Greimas, ao fazer das paixões a emanção temática e figurativa das figurativizações do ser, distingue quatro modalidades diferentes: o querer ser, o dever ser, o saber ser e o poder ser” (MELO, 2005, p. 50), cada uma delas passível de desdobrar em quatro posições modais, posto que podem negar cada um dos predicados ou os dois ao mesmo tempo. Barros (1995) salienta que, para analisarmos os discursos como um todo e as relações actanciais dos programas e percursos narrativos, devemos também passar pelas modalidades do /ser/ e suas relações sintagmáticas, mas não nos reduzirmos a elas.

As paixões podem ser simples (uma lexematização possível) ou complexas, quando o arranjo supõe um percurso. Em se tratando das paixões complexas, temos um sujeito que parte de uma *espera*, caracterizado pelas modalidades do /querer ser/ e do /crer ser/. O sujeito da espera “quer entrar (quer ser) em conjunção ou disjunção com um objeto-valor, mas não fará nada para transformar seu estado inicial já que espera/acredita (crer ser) que outro fará essa transformação de estado que deseja” (MELLO, 2005, p. 53). Esse sujeito destina ao sujeito do /fazer/ um /dever/ e crê em que na manutenção deste “pseudocontrato”, simulacro que determina as relações subjetivas. Instaure-se uma espera, a qual pode ser *objetal* (a simples junção com os valores investidos num objeto) ou *fiduciária* (cujo objeto valor é derivado do triunfo do contrato fiduciário). As paixões complexas são definidas por: (a) o maior o menor grau do /querer ser/; (b) o saber da possibilidade de realização do desejo. /Saber/ e /poder/, portanto, sobremodalizam a espera – por meio do /saber poder/ que o sujeito toma consciência da veridicção ou falsidade da de sua relação com o objeto. Barros (1995), na linha do pensamento de Algirdas Greimas, distingue um quadrado semiótico com as variações de paixão determinadas pelo /saber poder/ e seus arranjos possíveis a partir dos quais se levantam quatro grandes paradigmas de paixões. Vejamos (cf. Figura 2, *infra*):

Figura 2. Variações dos estados passionais do sujeito



Fonte: Barros (1995)

Barros (1995) ainda chama atenção para paixões lexemáticas as quais podem derivar desses arranjos modais (intensidade do /querer/ e /saber poder/) em suas distintas tensividades. A título de exemplo: *felicidade* (contentamento → satisfação → alegria), *infelicidade* (descontentamento → insatisfação → tristeza); *aflição* (pena → ansiedade → cuidado); *alívio* (desopressão → tranquilidade). Entretanto, em se tratando da espera fiduciária (em que o sujeito destina um /dever/ e estabelece uma relação confiança no sujeito do /fazer/), temos um novo grupo de paixões: as paixões do *crer ser* (confiança); *não crer ser* (decepção, desilusão); *crer não ser* (insegurança, preocupação); e *não crer não ser* (segurança, despreocupação).

A crise de confiança ocorre pelo não cumprimento do contrato pelo sujeito do fazer: sem o sujeito do /fazer/, o valor almejado pelo sujeito do /querer ser/ não será alcançado: o sujeito passa a /não crer ser/, instaurando-se as paixões da decepção. Esse estado passional é pivô para o aparecimento de paixões tensas, as quais desestabilizam o indivíduo, estejam conjuntas ou dissociadas as modalizações do /crer/ e do /saber poder/. Diante da falta, Barros (1995) explica que o sujeito procede de três modos: a) *prolongamento da aflição e insegurança*, da qual se erige a resignação; b) *recuperação da confiança com o sujeito do fazer*; c) *liquidando a falta* a partir da instauração de um sujeito do fazer (que pode ser o mesmo que sofre a falta) cuja missão será desenvolver programas que liquidem a falta do objeto valor e/ou da confiança. A falta de confiança sustenta as paixões tensas de falta, a malevolência; ao passo que a recuperação de confiança é imprescindível para as paixões de benevolência, o /querer fazer bem/.

A nossa “historiazinha” apresenta um sujeito sincrético: ele é o mesmo que nos apresenta a ruptura de um contrato (“o que passou é página virada”, “o passado”) com desdobramento polêmico do qual o valor decorrente lhe era eufórico, mas que tem a sua

confiança no sujeito do fazer recuperada e busca liquidar essa falta por meio da reparação de danos – ou, de outro modo, um sujeito busca reatar um relacionamento. Não somente os programas narrativos anteriores são encobertos, como também a maneira como o destinatário reage às manipulações são pressupostas, sem prejuízo, entretanto, à narratividade: tal como numa conversa telefônica ou em uma conversa em que uma das partes parece estar mais exaltada enquanto outra preserva discrição, em que ouvimos apenas o que uma das partes fala por meio dos implícitos e pressupostos revestimos de coerência aquilo que é dito no outro lado da linha⁵.

O conteúdo linguístico revela diferentes arranjos modais que indiciam distintos estados passionais do sujeito que busca por novos programas liquidar uma falta de programas que não nos são revelados. Em princípio, temos o relaxamento e a confiança: o sujeito /quer ser/, /sabe poder ser/ e /crê ser/ (“o orgulho não vai dar em nada, melhor pensar que nada aconteceu”). Na segunda estrofe, há o pressuposto de alguma resistência por parte do sujeito do /fazer/ que abala o /crer ser/ e o /saber poder ser/ — mas que, por outro lado, intensificam o /querer/ do sujeito. A terceira estrofe reitera o arranjo modal da primeira, mas, como já temos alguma polarização, algum encadeamento de estados passionais, entendemos alguma dissimulação: as crenças e o saber poder já não são exatamente iguais às da primeira estrofe. Na quarta estrofe, temos alguma semelhança passional com a segunda, o que sustenta o sentido da historiazinha em que um sujeito quer reatar uma relação e a outra parte parece resistir, bastante comum na canção popular. Os refrãos apresentam um arranjo modal em que o sujeito tem seu /querer/ intensificado, mas ainda /crê ser/ (ainda existe crença, do mais, não existiria insistência) a despeito de que /sabe não poder ser/.

Na sétima estrofe, o sujeito parece recuperar a confiança, novamente abalada no oitava, mas recuperada na nona e uma vez mais abalada no décima, conferindo-nos alguma sintaxe, alguma regra, propondo alguma narratividade intersubjetiva em que menos importa o que se diz, mas como está quem diz no momento da enunciação. A despeito de enumerarmos de modo não exaustivo alguns arranjos modais, podemos firmar que o dramalhão *Página virada* (AUGUSTO; VALLE, 1989) mostra-nos, à luz do esquema proposto por Barros (1995), um sujeito diante que /quer ser/, /crê ser/, /sabe poder não ser/ em paradigmas passionais que sugerem o seguinte percurso: a) confiança → decepção → aflição na modalização do /crer/; e b) alegria → angústia → agonia nos percursos dos arranjos do /saber poder/ em sua tentativa

⁵ Este reconhecimento de nossa parte é eminentemente social e cultural. É por isso que a Semiótica parece não ter pretensões generalizantes. Se o enunciador tem em nosso fazer-interpretativo o triunfo de seu fazer-persuasivo é porque seu objetivo de construir um simulacro de uma realidade foi atingido.

de liquidar a falta e /quer fazer bem/ (benevolência). Cumpre dizer que, na produção do sentido, as modalidades do /crer e do /saber poder/ implicam-se.

Em se tratando de canção, tudo só é dito com a melodia (TATIT, [1996] 2012) e com os arranjos. Logo, cada tradução revela potencialidades outrora silenciadas ou imperceptíveis, potencialmente provendo deslocamento no sentido (DIETRICH, 2008). Examinemos, em princípio, o texto de 1989⁶. A tabela abaixo apresenta com maior grau de refinamento a estrutura textual:

Tabela 2. Síntese da análise estrutural de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) presente no álbum Coração do Brasil (1989)

Andamento	110bpm			
Tonalidade	Ré maior			
Tessitura	F#3 ao A4			
Forma	Introdução - A - B - A - B - Refrão - Solo - A - B - A - B - Refrão - Solo - Coda			
Ano	1989			
Disco	Os meninos do Brasil			
MINUTAGEM	MELODIA PRINCIPAL	ACOMPANHAMENTO	CONTRACANTO	PARTE
0" a 18"	Flautas	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões	Saxofone	Introdução
19" a 35"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões		A
36" a 52"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra		B
53" a 1'10"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões / guitarra (<i>mutting</i>)		A
1'11" a 1'26"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>mutting</i>)		C
1'27" a 2'00"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>rhythm</i>)		Refrão
2'01" a 2'17"	Saxofone	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>rhythm</i>)		Solo
2'18" a 2'35"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões		A
2'35" a 2'52"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>mutting</i>)		B

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CyCt0eERNHA> . Acesso em 19 jan.23.

2'53" a 3'08"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões (<i>mutting</i>)		A
3'09" a 3'25"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra		C
3'26" a 4'00"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>rhythm</i>)		Refrão
4'01" a 4'19"	Voz	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões e guitarra (<i>rhythm</i>)	Saxofone	Refrão
4'20" a 4'26"	Saxofone	Bateria / contrabaixo / cordas / piano / violões (<i>rhythm</i>)		CODA

Fonte: Elaboração nossa.

Tomado aquilo que se apreende do fonograma, entendemos que cada sonoridade é uma extensão protática de um /poder-fazer/ os quais se inter-relacionam na realização de um objeto-valor (a canção ela mesma). Cada instrumento viria a realizar seu percurso em uma cena, como ocorre entre atores coadjuvantes e protagonistas, bem como a cenografia, na realização uma peça de teatro. As cordas, produzidas com um teclado sintetizador, pela extensão indiciam o percurso persuasivo passional; já as flautas em terças as quais realizam uma síncope sugerem algum embargo emotivo, ao passo que o saxofone por meio da amplitude de frequências mobilizadas, parece dialogar com as flautas, um falar mais alto, discordar daquilo que supostamente outros dizem.

Apesar de se conjurarem a estados do /ser/, as cordas, as flautas e o saxofone dizem respeito a distintos sujeitos. A calma e serenidade das cordas aludir à temática afetiva da canção, ao passo que as vozes flautas parecem coadunarem-se com o sujeito que canta a canção (destinador-manipulador) e a agressividade do saxofone, o qual rompe com a serenidade eu seu turno de contracanto, parece remeter ao destinatário e sua resistência à aceitação do contrato proposto, mostrando-nos aquilo que é encoberto na narrativa.

Os instrumentos percussivos, o contrabaixo e os violões produzem as tematizações subjacentes, as quais favorecem a explanação dos perfis melódicos responsáveis pelo núcleo da identidade musical. A canção é realizada sobre o percurso predominantemente de acordes de função harmônica TÔNICA – SUBDOMINANTE – DOMINANTE – TÔNICA, revelando o trajeto que conduz ao abalo de confiança do sujeito. A guitarra ocupa posição de destaque: nas reexposições da parte A e nas partes C, ouvimos uma técnica chamada *palm mutting*, a qual consiste no abafamento das notas executadas, o que produz o sentido de aumento de tensão, em

conjunção com o estado passional do sujeito; já nos refrãos, a guitarra parece ganhar espaço cena, mas sem destaque, por deixar fluir os acordes de maneira bem ritmada, deslocando-se para a função de tematização subjacente. Na passagem entre as partes, ainda, ouvimos um carrilhão e seu percurso descendente, o qual parece “acalmar” o sujeito, equilibrar suas emoções e fazê-lo recobrar a serenidade na exposição coerente de seus argumentos.

A tematização subjacente é muito bem-marcada pelo contrabaixo, o qual apresenta-nos a célula rítmica cara aos populares boleros latinos dos anos 1960-80. Vejamos:

Figura 3. Célula rítmica de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) contida no álbum Meninos Passarinhos (1989)



Fonte: transcrição minha.

Nesta formulação de célula já se apresenta uma “quebra de expectativa” com o tempo musical mais ordinário devido à existência de um contratempo, o que reflete ao próprio ao estado do sujeito e suas oscilações em termos da confiança em si. Vejamos, agora, com mais detalhes o núcleo de identidade musical da canção⁷.

	T (I7M)	SUB (IIIm7)
A		
G#		
G		
F#		
F		
E	não	
D#		
D	vem esse gu vai	com
C#	que or lho	em
C		te
B	dar	na que sou pa na ra lhor sar na
A#		
A		da o pas é gi vi da me pen que da a
G#		
G		ceu
F#		

⁷ Para melhor me fazer entendido por entre os interlocutores não muito familiarizados com os diagramas caros à Semiótica da Canção bem como à linguagem musical, optei, neste primeiro momento, por demarcar as notas musicais com as quais se articula a linguagem verbal (à esquerda), as funções harmônicas sobre as quais o núcleo da identidade musical se desenvolve (em vermelho) e, ainda, em pontilhado, os momentos de atualização da progressão harmônica.

Examinemos a primeira exibição da Parte A. Os primeiros versos desenvolvem-se sobre o acorde o qual, nesse jogo de valores, assume função harmônica de tônica (T) e qual prevê um estado de repouso sobre o qual é possível constatarmos equilíbrio o /querer ser/, /saber poder ser/ e /crer ser/ do sujeito. Notemos que, ainda que se trate de uma canção eminentemente passional, a melodia parece flertar com os processos de tematização. O acúmulo de tensão ocorre de modo descendente e disforizante (vejamos as notas Lá e Si, quinta justa e sexta maior do campo harmônico, respectivamente) numa região de tessitura inferior àquela do início da canção: é como quando perdemos a empolgação em nossa argumentação ao interpretarmos a reação de nosso parceiro de interlocução como disfórica. O acúmulo de tensão euforizante é mínimo, já quebrado pela emergência de um acorde subdominante fraco (SUB/II_m), repercutido num tonema descendente.

Passemos, agora, para a primeira exibição da Parte B:

The image shows a musical score for Part B. The staff is a guitar-style staff with 12 lines, labeled A through F# from top to bottom. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two sections: 'SUB (II_m)' and 'DOM (V7) — Passagem II-V'. The lyrics are: 'que vou na ver não pra que eu vi nar li pos en meu tem so dão não so ga co po in ção pen em cê tei ra eu so vo o ro'. A large, stylized graphic element resembling a teardrop or a drop is drawn over the right side of the staff, starting from the 'tem' line and extending downwards.

A parte B desenvolve-se sobre um acorde de função subdominante fraca (SUB/II_m). Os acordes de função harmônica subdominante apresentam-nos um grau intermediário de tensão e duas possibilidades de movimento, seja a resolução na tônica (T), seja a evolução para um acorde de função dominante (D). Apesar de fraca, a subdominante (II_m7) acumula a tensão da sétima maior nos dois últimos tempos dos compassos, intensificando o efeito de impasse. Temos, também, a reiteração do perfil melódico alinhados aos respectivos intervalos mobilizados e uma intensa exploração de graus imediatos (perdas sutis e discretas de tensão), produzindo o efeito de sentido de tentativa de controle em meio a certo nervosismo diante do desfecho disfórico pressuposto. Vejamos, agora, a primeira reexposição da parte A:

T (17M)		T (17m)- SUB (IV)	
A			
G#			
G			
F#			
F			
E			
D#			
D	vem a não gue es so		
C#	quem ma con tar		
C			
B		zi vi te can meu mi	que eu sis quee
A#			de ti te es
A		nho eu vo bus do em ca nho poi	já de cer
G#			
G			
F#			

Num primeiro momento, temos a reexposição da parte A e sua função reiteradora em termos de harmonia e motivos. É importante destacar forma-conteúdo e a relação de interdependência entre elas: “vem, que esse orgulho não vai dar em nada / o que passou é página virada” e “vem, quem ama não consegue estar sozinho / eu vivo te buscando em meu caminho...” parecem, por diferentes meios, produzir similares manipulações ao destinatário. Muito embora tenhamos, no primeiro caso, uma orientação argumentativa voltada para o *logos* (a impressão de quem avalia, um destinador-julgador) e, no segundo, uma orientação mais voltada para o *pathos*⁸, o efeito produzido é o de uma argumentação inflamada pelo desejo de uma conjunção – a porosidade entre *o que se diz* e *o que se quer dizer* fazem-se triunfantes. Há, nessa passagem, entretanto, uma gradação ascendente com acúmulo de tensão e a presença da voz de 7ª maior no centro tonal sobre o acorde dominante em uma corriqueira “preparação” para um acorde de função subdominante em canções tonais ocidentais. Vejamos o desfecho com a Parte C:

⁸ Com a retórica, aprendemos sobre a interdependência de *ethos*, *logos* e *páthos* na argumentação. (Cf. FIORIN, 2015).

	SUB (IV)	DOM (V7)	T (I7M)	T (VI7)	SUB (II7)	DOM (V7)	T (I7M)
A		vem					
G#							
G	não	you car do		ber ta cer		vo car	
F#	não	fī vi	do sa	quem va to	só que ver cê	pra	
F							
E		passa			doi	ro vo	
D#							
D		do			erra		mim
C#				ou			
C							
B							
A#							
A							
G#							
G							
F#							

Como já esperado em canções tonais e direcionais como esta, a cadência da tematização subjacente se encaminha para um acorde de função subdominante (agora o Grau IV, subdominante forte). Apesar da reiteração do perfil melódico e seus graus imediatos muito bem distribuídos e fina sintonia com o processo harmônico, notamos algum deslocamento do estado do /ser/. Se outrora tínhamos um sujeito do /saber poder ser/, /querer ser/ e /crer ser/ (parte A), apesar de algum abalo de confiança (/saber poder não ser/, /querer ser/ e /crer ser/, na parte B), temos, aqui, uma intensificação do /querer/ (antecipação passional da falta imaginada) bem como do /saber/ e /poder/ e a instauração do paradigma das paixões da aflição (BARROS, 1989). Quanto mais souber e mais puder, melhor o sujeito avaliará o seu /fazer/, melhor desvendará /segredos/ e descobrirá /mentiras/. Ao se dar conta de seu /saber poder não ser/ e /querer ser/, o sujeito tem as suas crenças abaladas: a confiança do /crer ser/ cede espaço à tensão, a insegurança, ao /crer não ser/.

Examinemos, agora, o refrão. Vejamos sua primeira parte:

	D (SUB IV)	T (VI7)
A		
G#		
G	preci	
F#	quem mais sa	de nós
F		
E	desse mor eu que quem	fui
D#		
D	a sou por	mais freu eu
C#		su
C		
B		
A#		
A		
G#		
G		
F#		

Notemos o acúmulo de tensão na região da nota F# (Fá sustenido) à extrema esquerda. Se lembrarmos do deslocamento tensivo passional (as modalidades do /ser/) bem como da resolução harmônica em tônica e melódica na nota Ré, expressando a ideia de algum acabamento (na música) e ruptura (revelado pelo tonema descendente), esse acúmulo de tensão indicia a desesperança do sujeito, assegurado pela presença de um acorde pouco convencional no campo harmônico de Ré maior — o F# (Fá sustenido) — com função harmônica de dominante de quarto grau (IV/DOM), o qual intensifica o estado de tensão caro aos acordes de função dominante. Cumpre notar, ainda, que no primeiro compasso do refrão, as vozes atuam sozinhas, como se se apagassem as luzes do palco para dirigir a atenção do público a um único ator.

Vejamos, agora, a segunda parte do refrão:

		DOM (V7)	SUB (IV)	T (III ⁷ m7)	SUB (II ⁷ m7)	T (I ⁷ M)
A						
G#						
G						
F#						
F						
E	So mês					
D#						
D	Is mo é					
C#	Por que digo					
C						
B	Te não sei					
A#						
A			Tem tido			cêee
G#						
G					Sem	
F#				Eu	vo	

Neste trecho, temos uma asseveração (um tonema descendente) revelada também na linguagem musical (melodia). Notemos a existência de acúmulo de tensão revelada pela progressão para a região de notas distantes do centro tonal, não obstante em região mais grave de tessitura e a produção de algum efeito de introspecção. O impasse entre aquilo que o sujeito deseja, as suas avaliações dos acontecimentos e o seu estado são também reveladas pela progressão harmônica da canção:

| DOM (V7) SUB (IV) | T (III⁷m7) SUB (II⁷m7) | T (I⁷M) |

Ou, de outro modo, a passagem de V7 (tensão) para I⁷M (relaxamento) passando por todos os graus (V7, IV⁷M, III⁷m7, II⁷m7 e I⁷M) e suas perspectivas cargas tensivas. Segundo Tatit ([1996] 2012), o refrão é uma tematização universal: é o refrão, normalmente, que

impregna o campo mnemônico, que nos faz lembrarmos a canção mais facilmente. Disso se extrai a consequência de que refrão tende a comportar, portanto, uma carga maior de repetição. Vejamos o que ocorre na terceira parte do refrão:

Musical notation for the third part of a chorus. The staff shows notes and lyrics: "Be o que quem sa me Lhor mim eu te fal sou Pr sou quem sen ta de tã eu Vo". Chords T (I7M) and T (VIIm7) are indicated above the staff.

Nota-se o espelhamento daquilo que ocorre na primeira parte do refrão. É como se houvesse uma reexposição em termos de melodia, harmonia e arranjo, em corroboração ao que nos ensina Tatit ([1996] 2012). Uma vez mais, a canção nos prega uma peça a propósito da continuidade forma-conteúdo: talvez não importe tanto o que se diz, mas como se faz para dizer. No caso de uma canção, somos condicionados à expectativa da reiteração nos refrãos, de modo que “quem mais precisa desse amor sou eu” e “quem sabe o que é melhor para mim sou eu” parecem querer dizer mais do mesmo. Vejamos a última parte do refrão:

Musical notation for the last part of a chorus. The staff shows notes and lyrics: "que te ro ao meu raão eu meu la o que de do é pe". Chords SUB (IV7), T (I7M), DOM (V7), and T (I7M) are indicated above the staff.

Nesse ponto, temos a certeza de que se trata de uma canção eminentemente passional: pela extensão, frequência, salto intervalar ascendente (Ré → Sol) os quais asseguram a permanência do estímulo cognitivo em vez de somático, como é o caso das canções temáticas

(cf. TATIT, [1996] 2012). Importante destacar também a relação harmonia-melodia na produção da passagem entre as paixões do paradigma da felicidade e da confiança na possibilidade de uma conjunção com o objeto no qual investe seu valor até a aflição e insegurança quando avalia esta conjunção incerta ou mesmo impossível.

No fonograma, consta um solo de saxofone sobre a seguinte harmonia⁹:

| D / Dmaj7 | % | Em7 / Em(maj7) | % | G / G6 | % | D / Dmaj7 | Em7 A |

Esta cadência comporta, de maneira sintética, acordes de funções tônica, dominante e subdominante. Dietrich (2008) lembra que a harmonia congrega em si alguma gramática e, por sua polarização (seu deslocamento, seu rumo), algum discurso musical. Neste caso, temos o seguinte percurso: Tônica → SUB IIm7 (fraca) → SUB IV (forte) → Tônica → SUB IIm7 (fraca) → DOM V7 que, por fim, se resolve na Tônica. O solo de saxofone, que, na introdução, rompe com a serenidade das flautas subjazidas pelas cordas, parece ser o investimento figurativo do papel temático do destinatário a quem o sujeito age como destinador-manipulador. A tematização subjacente ao solo revela distintos estados de movimento, ora mais, ora menos tensivo, resolvendo-se em acorde de função tônica. Como em boa parte de relações afetivas ameaçadas por ruínas, muito se fala e pouco se conclui.

Vejamos agora a segunda reexposição da parte A:

	T (I7M)	SUB (IIm7)
A		
G#		
G		
F#		
F		
E	Lem	
D#		
D	Vem de cé bro	pra
C#	Que vo só ca	lem
C		
B	Com ri que car ro o pi há coi tão ni	
A#		
A	Nho pra bus na sa es nho se sas bo tas	brar
G#		
G		
F#		

⁹ Muito embora este trabalho se situe na área de Linguística, recorro à análise musical por entender a pertinência da harmonia na produção do sentido em complementaridade à Semiótica da Canção, a qual já se ocupa da relação entre letra e melodia.

O diagrama acima revela o espelhamento da parte A, quer em harmonia, melodia, arranjos, alinhamento de vogais e consoantes. Mesmo o tema “há coisas tão bonitas pra lembrar” parece ajustar-se com “melhor pensar que nada aconteceu”. O mesmo parece ocorrer na reexposição da Parte B:

	SUB (IIIm7)	DOM (V7)	SUB (IIIm7)	DOM (V7)	T (I7M)
A					
G#					
G		Não			
F#	Ver	tin	é		
F					
E	Não vi	men do	rar		
D#					
D		Lu nú	pro ou		re
C#		So ção	i til cu tra e		sol
C					
B			Ção cê	é ma xão	vi
A#					
A			Mo vo	u pai ma	da
G#					
G					
F#					

Parece existir um jogo argumentativo entre passado e futuro. O passado (as memórias, aquilo que não se pode mudar senão por meio de interpretações alternativas dos fenômenos) é disposto em acordes de função tônica, os quais expressam realização, ao passo que a futuridade é apresentada em acordes de função subdominante fraca, a qual revela, ainda, a incerteza e a baixa crença do sujeito. Vejamos a reexposição de A:

	T (I7M)	T (I7)
A		
G#		
G		
F#		
F		
E	sar	
D#		
D	Vem fi	con sem i
C#	Pre ro	fes va
C		de
B	da fun	tou ren de da cê
A#	de no	do es mor do sau de vo
A		ção i gi
G#		
G		
F#		

Ora, dirá o leitor, “estamos diante de uma função dominante em que o núcleo da identidade musical revela, no nível discursivo, o tempo presente”. Se a afirmação anterior é

verdadeira, é igualmente verdadeiro afirmar que a tônica é enfraquecida pela voz de 7ª menor, a qual tem função de preparação para a um acorde de função harmônica subdominante. A falta de confiança do sujeito é revelada nos dois momentos em que esta parte é exposta: “Vem, **quem ama não consegue** estar sozinho / eu vivo te buscando em meu caminho” (a debreagem actancial enunciativa, neste caso, supõe objetividade onde deve falar a subjetividade) e “prefiro confessar sem vaidade” (em que “vaidade” assume valor histórico e cultural disfórico ao sujeito que, busca, na moral, preservar um valor que lhe é eufórico). Há ainda os tonemas suspensivos: no primeiro caso “que eu já desisti de te esquecer” e, neste “você não pode nem imaginar”, os quais nos fazem crer que a confiança do sujeito no presente é aos poucos fragilizada, minguando em se tratando do futuro. Vejamos o que ocorre, agora, na reexposição da parte C:

	SUB (IV)	DOM (V7)	T (I7M)	T (VIm7)	SUB (IIIm7)	DOM (V7)	T (I7M)
A		a					
G#							
G	Não dei quem	ma	ca	tan	coi	vo	tar
F#	Não xe	té	do f	ram	tas	sas	Só que ver
F						cê	pra
E		Pe	san		do	ro	vol
D#							
D		Es			ligan		mim
C#					No		
C							
B							
A#							
A							
G#							
G							
F#							

O contrato com o enunciatário não é quebrado: preservam-se perfis melódicos, harmonia e arranjo. Após a apresentação desta parte, temos duas exposições do refrão em cuja segunda é acompanhada do contracanto de saxofone, como em uma “discussão” em que as partes não se entendem. O desfecho disfórico, i.e., a não-conjunção do sujeito com o seu objeto, é revelada pela harmonia da canção:

Figura 4. Compassos finais de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) contidos em Coração do Brasil (1989)

The image shows a musical staff with three measures. The first measure contains a G chord, the second a Gm chord, and the third a D chord with a sharp sign above it. The notes are represented by horizontal lines on a five-line staff.

Fonte: Transcrição minha.

O fragmento da partitura (Figura 4, supra) virtualiza os três últimos compassos da canção. Vejamos que o acorde de função subdominante (sol maior) parece “perder força” ao ter a sua terça deslocada em um semitom descendente, erigindo, assim, um acorde menor, o qual produz o efeito de sentido de melancolia e maior introspecção, com resolução na tônica. Quiçá disfórico a todos, posto que todos os “atores” que fazem parte do arranjo perdem força e a canção se acaba.

A seguir, analisemos de maneira contrastiva a tradução realizada no ano de 2020¹⁰. Vejamos a maneira como a canção é estruturada:

Tabela 3. Análise estrutural de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)

Andamento	115bpm			
Tonalidade	Ré Maior			
Tessitura				
Forma	Introdução – A – B – A – B – Refrão – Solo – A – B – A – B – Refrão – D - Solo			
Ano	2020			
Disco	Single			
MINUTAGEM	MELODIA PRINCIPAL	ACOMPANHAMENTO	CONTRACANTO	PARTE
0 a 17’’	Voz	Bateria / contrabaixo / piano / violão / guitarra		Introdução
18’’ a 32’’	Voz	Bateria / guitarra	Piano	A
33’ a 50’’	Voz	Bateria / guitarra / violão / piano	Piano	B
51’’ a 1’06’’	Voz	Bateria / guitarra / contrabaixo / piano / violão /		A
1’07’’ a 1’20’’	Voz	Bateria / guitarra / contrabaixo / piano / violão /		B
1’21’’ a 1’53’’	Voz	Bateria / guitarra / contrabaixo / piano / violão /	Guitarra	Refrão
1’54’’ a 2’09’’	Guitarra	Bateria / guitarra / contrabaixo / piano / violão /		Solo
2’10’’ a 2’24’’	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano		A
2’23’’ a 2’40’’	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano		B
2’41’’ a 2’57’’	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano / contrabaixo		A
2’58’’ a 3’12’’	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano / contrabaixo		B

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbtqK-bATD8> . Acesso em 19 01.23.

3'13'' a 3'44''	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano / contrabaixo		Refrão
3'45'' a 3'-58''	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano / contrabaixo		D
3'59'' a 4'21''	Voz	Bateria / guitarra / Violão / piano / contrabaixo	Guitarra	CODA

Fonte: elaboração nossa.

A melodia principal é dividida entre a dupla e Naiara. Em seus aspectos estruturais, a tradução apresenta-se com o andamento discretamente mais rápido do que o texto de partida, na mesma tonalidade e com a mesma distribuição de partes. No entanto, a Linguística bem nos mostra que podemos produzir um finito incontável a partir das possibilidades que nos são dadas pela estrutura.

A célula rítmica da tradução é modificada. Vejamos:

Figura 5 Célula rítmica de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)

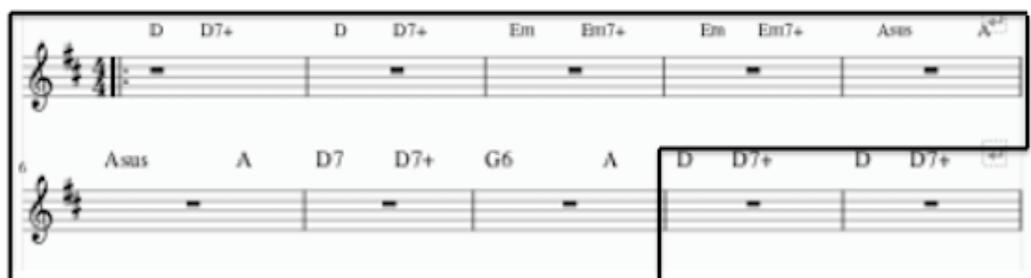


Fonte: transcrição minha.

Neste arranjo, temos uma célula que remete ao estilo *pop* e *rock* das canções tonais ocidentais, ao contrário do texto de partida, remissivo em partes ao bolero. Há maior marcação dos tempos e, em partes pela inexistência de contratempos em destaque, a canção parece mais acelerada. Em fisiologia humana, 115bpm é um pulso levemente taquicárdio se considerado o indivíduo em repouso, que pode ser atingido, senão como consequência de um esforço físico, quando estamos sob o efeito predominantemente do sistema nervoso autônomo simpático – um nervosismo, uma emoção intensa, um frenesi, “aquilo que faz o coração ‘bater’ mais forte”. Esse efeito é intensificado pela pelas colcheias (duas notas por tempo do compasso) na tematização realizada pela guitarra.

Logo na introdução, vemos uma significativa mudança de tradução. Para melhor notação do contraste, vejamos, inicialmente, um trecho da partitura (virtualização) do texto de partida:

Figura 6. Fragmento de compassos introdutórios de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989)



Fonte: transcrição minha.

Restringindo-nos ao discurso musical, verificamos, como já dissemos, alguma instabilidade provocada pelas vozes que constituem as tétrades, sobretudo a *sétima maior* num acorde de função harmônica subdominante fraca e a suspensão da terça no acorde dominante. Se entendida a harmonia em termos de tematização subjacente (TATIT, [1996] 2012), podemos compreender que esta afirma o estado passional de aflição do sujeito. Vejamos agora (cf. Figura 7, infra) os compassos iniciais da tradução:

Figura 7. Fragmento dos compassos introdutórios de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)



Fonte: Transcrição minha.

Menos acordes, menos tensões, um estado de conjunção com a célula rítmica da canção evidenciado pela ausência de síncopes que repete outros textos de outros estilos os quais revigora. Se atentarmos para as funções harmônicas assumidas pelos acordes, verificamos a progressão descendente dos baixos (Ré→Lá) em graus imediatos, os quais sugerem o acúmulo gradual de uma tensão disfórica. Sobre esta harmonia, temos um motivo musical de piano entre as oitavas da nota Lá (menor e maior região de tessitura) com repousos em síncope coincidentes nas tônicas dos acordes (Ré, Dó sustenido, Si e Lá) respectivamente. Há, ainda, uma melodia principal realizada por *back vocals*, os quais, a seu modo, aludem a uma conjunção possível e desejável.

Tal como ocorre em nossa cultura, temos a estender aos textos a relação entre timbre vocal e suas subordinações anatômicas às identidades assumidas pelos sujeitos *do* e *no* discurso.

Ainda que vivamos tensões atuais que apontam põem em agenda identidade filogenética e identidade de gênero, os valores hegemônicos apontam para a binarização em que identidade de gênero e identidade sexual coincidem. Mais: há ainda a existência da heteronorma, que prevê a união afetiva entre os pares de identidade sexual excludentes. Dentro desses parâmetros, a voz de Naiara Azevedo remete a outro actante; e, em nossa cultura, em se tratando de uma relação entre homem e mulher, tendemos a crer, ainda que num primeiro momento, numa relação que extrapola os limites de uma amizade, senão da perspectiva da realização, no âmbito da virtualização.

Agora não se trata apenas de um sujeito que diz sobre a sua experiência, não mais uma voz ao telefone cujo conteúdo da conversa depreendemos por implícitos e pressuposições. A inclusão desse novo timbre na tradução provê o efeito de sentido de uma conversa entre actantes, um homem e uma mulher. Cumpre dizer que o *timbre* é uma das propriedades mínimas da nota musical, ladeada pela *altura, intensidade e duração*; no entanto, quando inserido numa cultura, dota-se de valores socioculturais em processo. Vejamos esquematicamente a relação entre versos e timbres na Tabela 4 (infra):

Tabela 4. Esquema de divisão de timbres de voz segundo núcleo de identidade musical de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)

Parte	Verso	Timbre (vocal)
A	Vem	Xororó
A	Que este orgulho	Xororó
A	Não vai dar em nada	Xororó
A	O que passou é página virada	Xororó
A	Melhor pensar que nada aconteceu	Xororó
B	Não	Xororó
B	Pra que que eu vou viver na solidão	Xororó
B	Não posso enganar meu coração	Xororó
B	Eu penso em você o tempo inteiro	Xororó
A	Vem	Naiara
A	Quem ama não consegue estar sozinho	Naiara
A	Eu vivo te buscando em meu caminho	Naiara
A	Porque eu já desisti de te esquecer	Naiara
C	Não	Naiara e Chitãozinho
C	Não vou ficar vivendo do passado	Naiara e Chitãozinho
C	Saber quem estava certo ou errado	Naiara e Chitãozinho
C	Só quero ouvir você voltar pra mim	Naiara e Chitãozinho

Refrão	Quem mais precisa desse amor sou eu	Ch&X
Refrão	Porque de nós quem mais sofreu fui eu	Ch&X
Refrão	Por isso mesmo é que eu te digo:	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Não tem sentido eu sem você	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Quem sabe o que é melhor pra mim sou eu	Ch&X
Refrão	Quem sente falta de você sou eu	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Eu te quero ao meu lado	Naiara e Chitãozinho
Refrão	É o que pede o meu coração	Naiara, Ch&X
A	Vem	Xororó
A	Que de você só lembro com carinho	Xororó
A	Pra que buscar na rosa o espinho	Xororó
A	Se há coisas tão bonitas pra lembrar	Xororó
B	Não	Naiara
B	Viver mentindo não é solução	Naiara
B	Inútil procurar outra paixão	Naiara
B	Você é uma paixão mal resolvida	Naiara
A	Vem	Ch&X
A	Prefiro confessar sem vaidade	Ch&X
A	No fundo estou morrendo de saudade	Ch&X
A	Você não pode nem imaginar	Ch&X
C	Não	Naiara e Chitãozinho
C	Não deixe quem te ama esperando	Naiara e Chitãozinho
C	Ficaram tantas coisas nos ligando	Ch&X
C	Só quero ver você voltar pra mim	Ch&X
Refrão	Quem mais precisa desse amor sou eu	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Porque de nós quem mais sofreu fui eu	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Por isso mesmo é que eu te digo:	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Não tem sentido eu sem você	Naiara e Chitãozinho
Refrão	Quem sabe o que é melhor pra mim sou eu	Ch&X
Refrão	Quem sente falta de você sou eu	Ch&X
Refrão	Eu te quero ao meu lado	Naiara e Chitãozinho
Refrão	É o que pede o meu coração	Naiara, Ch&X
D	Vem	Naiara
D	Vem	Xororó
D	Vem!	Naiara
D	Uo	Xororó
D	Vem	Naiara, Ch&X
D	É o que pede o meu coração	Naiara, Ch&X

Fonte: Elaboração nossa.

Se Dietrich (2011) nos mostra que a cada realização manifestante um texto de canção pode revelar elementos outrora atenuados, dissimulados ou mesmo escondidos, os estudos de tradução (PYM, [2011] 2017) nos mostram explicitação e amplificação como artimanha relativamente ordinária quando diante de uma emergência de melhor se fazer entendido pela cultura alvo. Na tradução, texto de 2020, temos uma explicitação do sentido que se almeja produzir — a parte D e suas vocalizações na figura de *vem*. Vajamos, a seguir, sua razão de ser.

A tabela 4 (supra) indica que as melodias principais das primeiras exibições da parte A e B são realizadas pelo timbre masculino. Na primeira reexibição da parte A, a melodia principal é animada por um timbre feminino e, na parte C, por um timbre feminino e por um timbre masculino. Os dois primeiros versos da primeira exibição do refrão são realizados por timbres masculinos, ao passo que os dois últimos versos da primeira estrofe são animados por um timbre feminino e um timbre masculino. O primeiro verso da primeira estrofe do refrão é realizado por um timbre masculino, já os dois consecutivos comportam timbre masculino e feminino e, por fim, o último verso do refrão, é animado por todos em uníssono.

Após o refrão e um solo de guitarra, a melodia principal da parte A em sua reexibição é realizada por um timbre masculino; já a parte B é realizada por um timbre feminino. A segunda reexibição da parte A é realizada por um timbre masculino, já a parte C é dividida: os dois primeiros versos são animados por um timbre masculino e um timbre feminino e os dois finais por dois timbres masculinos. A reexibição do refrão é subdividida da seguinte maneira: a melodia principal primeira estrofe é realizada por um timbre masculino e por um timbre feminino, os dois primeiros versos da primeira estrofe são realizados por timbres masculinos, o penúltimo verso é realizado por um timbre masculino e feminino e o último verso por todos em uníssono. As vocalizações da parte D são intercaladas, ao passo que os dois últimos versos da estrofe, “Vem! / é o que pede meu coração” é realizado por todos. Cumpre dizer que quando as melodias principais se realizam os timbres feminino e masculino em conjunto, o timbre masculino faz o papel de segunda voz.

É preciso rememorarmos os estados passionais predominantes em cada parte no texto de partida. Sumariamente, temos: (a) Parte A (querer ser / saber poder ser / querer ser); (b) Partes B e C (querer ser / saber poder não ser / crer ser); (d) Refrãos (querer ser / saber poder não ser / não crer ser). Em nossos valores culturais, presença de um timbre feminino, por sua vez, desloca o sentido da canção de um malgrado programa de liquidação de falta a partir da recuperação de confiança para um texto em que os valores do destinador manipulador e

destinatários (papeis actanciais) afinam-se na construção de um objeto valor. Temos então a modalização recíproca entre os sujeitos do /fazer/ pelo /saber/ e /poder/.

Há outros índices na materialidade da canção: o timbre distingue personagens da narrativa; a segunda voz, ao reiterar aquilo que é cantado na melodia principal, parece ser o elo coesivo entre as personagens, o destinador-julgador, que sanciona positivamente a cena. Outros destinadores julgadores são a guitarra e sua produção de contracantos eufóricos em escala maior harmônica com prolongamento de notas e exploração de notas em regiões agudas, e o piano, com arpejos ascendentes do acorde subdominante (SUB/II^m7) na primeira reexposição da parte A produzindo o efeito de sentido de sanção cognitiva eufórica bem como o arpejo invertido na tensão dominante (V7), o que parece apontar para alguma perda de tensão com valor disfórico, uma tensão. O “pulsar do coração” na célula rítmica tematiza a progressão da densidade dos instrumentos: os primeiros versos realizados por “*palm-mutting*” em guitarra, o qual traz o acorde com supressão de terça e atenua as tensões explícitas no texto de partida. Cumpre lembrar, também, que o motivo sincopado do piano faz ecoar a célula rítmica do texto de partida, revigorando-o para além da letra.

Em corroboração, temos a parte D, com vocalizações euforizantes — o verbo *vir* flexionado à terceira pessoa do singular do presente do indicativo — o qual, na linguagem falada em nosso atual estado de *langue* atua, em prol de modalização eufêmica, em lugar do imperativo “venha”, admitindo emprego em também em formulações de enunciados linguísticos com dimensão lascívia. Em suma, a tradução apresenta dois programas coincidentes de liquidação da falta, recuperação de confiança e instauração do estado passional de /querer fazer bem/. O final feliz de um sujeito realizado já parece ser anunciado na introdução ao explorar uma cadência harmônica cara a tonalidades maiores que, em nossa cultura, costuma aludir à realização (DIETRICH, 2008).

A seleção dos timbres que constituem os arranjos da tradução (2020) é indiciária de maior organicidade em relação àquilo que ouvimos no texto de 1989, no qual o abuso de recursos como *reverb* e compressores é notório; porém, conquanto paradoxal, atualmente a tecnologia goza muito mais do digital (emuladores, *softwares* de pré-produção e mixagem) com relação ao período predecessor com vistas a produção da sonoridade cara às décadas precedentes. Para além da simplicidade passível de audição, nos aspectos estruturais também encontramos algumas distinções:

Figura 8. Fragmento de partitura de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em Os meninos do Brasil (1989)

The image shows a musical score for three staves. The first staff (measures 36-40) contains the chords Em, A, D, Dsus, and D. The second staff (measures 41-45) contains F#m, F#m, Bm, Bm, A, G, F#m, and Em. The third staff (measures 46-50) contains D, Dsus, D, A, F#m, F#m, Bm, and Bm/C#. Red boxes highlight the A chord in measure 45 of the second staff and the A chord in measure 47 of the third staff. A red circle highlights the A chord in measure 47 of the third staff.

Fonte: Transcrição minha.

Neste fragmento de partitura, temos a progressão | A G | F#m Em | D Dsus D |, bastante comum a canções românticas, a qual pode vir a revelar perda gradual de tensão, posto que depreendemos não mais que os acordes formados a partir das tônicas da escala de Ré maior harmônico descendente. No refrão, ainda temos uma pausa, a qual parece contribuir para intensificar essa perda de tensão e chamar a atenção para aquilo que a voz, melodia principal, diz. Vejamos, agora, a tradução:

Figura 9. Fragmento de partitura de Página Virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) em sua tradução (2020)

The image shows a musical score for three staves. The first staff (measures 31-35) contains the chords D, Bm7, Em, A, and D. The second staff (measures 36-40) contains F#m, F#m, Bm7, Bm7, A, and A. The third staff (measures 41-45) contains D, D, F#m, F#m, Bm7, and G. Red boxes highlight the A chord in measure 39 of the second staff and the F#m chord in measure 43 of the third staff. A red circle highlights the F#m chord in measure 43 of the third staff.

Fonte: Transcrição minha.

Podemos notar que a resolução (V→T) não ocorre de maneira gradual tampouco descendente: contrabaixo e guitarra realizam a progressão ascendente da escala maior diatônica de Ré maior (Lá-Si-Dó sustenido), bastante comum em estilo *rock and roll*. Há, neste fragmento, acúmulo gradual de tensão. Chamo atenção também para a continuidade harmônica

(o acorde dominante de quarto grau), o qual reforça essa intensificação, chamando atenção para o êxtase dos sujeitos ao constatarem /saber/ a possibilidade /poder/ da conjunção em que criam ser possível. Este contentamento pode ser percebido também na gestualidade oral. Se, no primeiro texto, ouvíamos alguma lamentação, neste ouvimos contentamento, marcado pelo sutil deslocamento do plano autônomo para o plano prático (OLIVEIRA, 2006) da linguagem: no texto mais recente, a dicção do cancionista parece chamar mais atenção para *o que* se diz, ao passo que, em relação à tradução, no primeiro chama-se atenção para *como* se diz. Sabemos de que forma-conteúdo são interdependentes na produção da significação: deste modo, as opções da gestualidade vocal no texto de 2020 ampliam a verdade figurativa.

A análise à luz da Semiótica da Canção (TATIT [1996] 2012; DIETRICH, 2007, 2011) apresenta-nos potencialidades e limitações. No que concerne às potencialidades, propicia-se o vislumbre detalhado da maneira como unidades se articulam na produção do sentido em sua homogeneidade, haja vista que, como teoria geral das representações, a Semiótica considera o signo sob todas as formas de manifestação que assumem com ênfase na convertibilidade recíproca entre os sistemas significantes que integram; a limitação decorre da própria potencialidade (um efeito paradoxal): por se tratar de uma teoria que toma o texto em sua imanência, senão pela experiência contrastiva, pouco corrobora a reflexão a propósito da transformação, do decurso, dos efeitos de estruturas subjacentes na canção e seu avesso, as repercussões do texto em estruturas sociais mais abrangentes. Tempos de diálogo entre os estudos restritos sobre a canção e um modelo teórico, descrito abaixo em 1.2., que se serve de três procedimentos interdependentes, cada um voltado para uma dimensão: a descrição para a dimensão textual, a interpretação para a dimensão discursiva e a explicação para a dimensão social, o que, em princípio, não me impede de herdar algumas postulações relevantes ao escopo deste trabalho.

1.2 Análise Crítica do Discurso como método e teoria sobre a linguagem

A Análise Crítica do Discurso¹¹ (ou Análise do Discurso Crítica, nomenclatura mais convencional no Brasil) emerge da reunião entre a Análise do Discurso Textualmente orientada (ADTO) com o pensamento social e político relevante para o discurso e para a linguagem. O modelo teórico-metodológico desaparece desde os seus princípios, final da década de 1980, tanto de propostas como a Linguística Crítica, tomada por Fairclough ([1992] 2001) como

¹¹ Doravante ACD.

deterministas pelo enfoque unilateral atribuído ao texto, quanto de propostas como as de M. Pêcheux e J. Dubois, os quais, conquanto o entusiasmo com a reelaboração de uma teoria marxista de base *althusseriana*, apresentavam, segundo a recepção dos analistas críticos do discurso, uma perspectiva estável das relações de poder¹². O foco da ACD, entretanto, incide num modelo teórico-metodológico que contemple a “variabilidade, a mudança e a luta” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 58), mais especificamente no que diz respeito ao funcionamento desta tríade na transformação criativa das ideologias e práticas bem como no funcionamento que assegura sua reprodução.

Fairclough ([1992] 2001, p. 61) reconhece a influência de Michel Foucault para as ciências sociais e humanas por, dentre outros fatores, fomentar a difusão de *discurso* como conceito. No segundo capítulo de *Discurso e mudança social* (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), o autor discorre rigorosamente sobre as, didaticamente apresentadas, três fases do filósofo e historiador francês e suas análises do poder na subjetivação, a saber: a *arqueologia* e as práticas de objetivação que transformam o indivíduo em sujeito com base nos saberes das ciências naturais, linguagem e economia a partir da formação de objetos, modalidades enunciativas, conceitos e estratégias (cf. FOUCAULT, [1968] 2008); na *genealogia*, ao analisar instituições disciplinares e organizações em termos de poder (as práticas discursivas); finalmente, na *ética*, com enfoque nas normalizações dos corpos e as práticas de resistência.

Fairclough ([1992] 2001) desenvolve algumas reflexões com base em sua recepção de Foucault sobre (i) a natureza constitutiva do discurso (como o discurso constitui o social, os objetos e os sujeitos sociais); (ii) a primazia da interdiscursividade e intertextualidade e a maneira como qualquer prática discursiva é definida por suas relações com outras e recorre a outras de formas complexas, (iii) a natureza discursiva do poder e a maneira como práticas e técnicas do biopoder são em graus significativos discursivos; (iv) a natureza política do discurso e o modo como a luta pelo poder ocorre tanto no discurso quanto subjacente a ele; (v) a natureza discursiva da mudança social. Fairclough ([1992] 2001, p. 63) argumenta que sua perspectiva, a despeito das importantes contribuições teóricas, é menos abstrata que a de Foucault.

A ACD deve ser posta como “uma **pesquisa teórica** sobre a língua [...]” por entender “a semiose [...] como um momento do processo social material que dá margem para análises linguísticas ou semióticas inseridas em reflexões mais amplas sobre o processo social” (FAIRCLOUGH, [2005] 2012, pp. 307-308 ênfases minhas) ladeada de modo dialético-

¹² Em *Histórico da análise de discurso crítica* (BATISTA Jr.; SATO; MELO, 2018, pp. 20-36) Iran Ferreira de Melo encontramos uma concisa leitura acerca do percurso histórico no qual a teoria se desenvolve.

relacional com outras teorias e métodos sociais. Cumpre dizer, também, que à ACD, na condição de modelo teórico, são desejáveis coengajamentos particulares sobre determinados aspectos do processo social por suscitarem avanços teóricos e metodológicos capazes de perpassar as fronteiras das várias teorias e métodos (FAIRCLOUGH, [2005] 2012, p. 307)

Uma vez o discurso compreendido como momento das práticas sociais, a língua integra um processo social material. A semiose é parte irredutível dos processos sociais materiais por incluir todas as formas de produção de sentido, posto que, nas suas mais diversas orientações, as práticas sociais (econômicas, culturais, políticas, cotidianas) comportam ao menos um elemento semiótico. Por um lado, as práticas supõem uma maneira previsível de agir no âmbito das determinações pelas estruturas; por outro, comportam agentividade, podendo, então, subverter as estruturas que as restringem (FAIRCLOUGH, [1992] 2001; [2005] 2012). Tais arenas dentro das quais a vida social é reproduzida incluem ainda atividades produtivas, meios de produção, relações sociais, valores culturais e consciência, elementos tais dialeticamente relacionados: um internaliza o outro, sem se deixar reduzir a eles.

O escopo da Análise Crítica do Discurso são as relações dialéticas entre a semiose e as práticas sociais; o enfoque dá-se no papel assumido pela semiose nos processos de mudança e nas relações entre a semiose e outros elementos da prática. Assume-se, portanto, a atuação da semiose nas *ações* (parte da atividade social inserida numa prática), *representações* (construção social das práticas, dotadas de potencial transformador) e no *desempenho* de uma identidade numa prática, em conflitante relação com as classes sociais, gênero, nacionalidade, etnia, experiência de vida etc. (FAIRCLOUGH, [2005] 2012).

Em *Discurso e Mudança Social*, Fairclough ([1992] 2001) dedica-se a um modelo analítico exíguo capaz de descrever o *evento discursivo* de modo holístico e dinâmico a partir de três dimensões dotadas de interações recíprocas num quadro tridimensional (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 133) constituído pela dimensão textual (o discurso como materialização semiótica), dimensão discursiva (o discurso como prática discursiva) e a dimensão social. A sua decisão tem como ponto de partida a “dimensão textual”, onde se inscreve a materialidade linguística a ser *descrita* de modo a viabilizar a *interpretação* (dimensão discursiva) e *explicação* (dimensão social). Assim, enfoca-se o papel do discurso na transformação ou na manutenção das estruturas sociais.

1.2.1 Discurso como texto

Fairclough ([1992] 2001, p. 88) institui ao termo discurso um referente mais amplo do que aquele adotado pelas Ciências Sociais e pelos filósofos por usar o termo discurso “[...] no qual os linguistas escrevem tradicionalmente sobre a *parole*, fala ou desempenho” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 94) em abordagem dialético-relacional: o discurso é um modo de *ação*, i.e., uma maneira de agir sobre o mundo e sobre as pessoas, mas também um modo de *representação*. É importante destacar que, desta perspectiva, a relação entre o discurso e a estrutura social é dialética: o discurso é moldado e restringido por estruturas sociais (e.g. classes, relações sociais e níveis societários e institucionais) e as transforma, ou seja, o discurso é socialmente constituído e constitutivo por ser moldado e restringido por estruturas e, simultaneamente, as constituir.

A inserção da esfera descritiva do texto em sua modalidade verbal é de base funcionalista e tal filiação teórica está para além de coincidência ou afinidade. Segundo Fairclough ([1992] 2001), o discurso sob a forma de um texto contribui para: a) formação de identidades sociais, posições de sujeito e “tipos de eu”; b) construção de relações sociais entre as pessoas; c) formação do sistema de conhecimentos e crenças. Nota-se como (a) afina-se com a “função identitária”, (b) com a “função relacional” e (c) com a “função ideacional” (HALLIDAY, 1978 *apud* FAIRCLOUGH, [1992]: 2001). Vale lembrar que as funções identitária e relacional são reunidas por Halliday (1978 *apud* FAIRCLOUGH, [1992]: 2001) como função *interpessoal* e que o autor distingue também uma “função textual”, que diz respeito a como as informações são trazidas em primeiro plano ou relegadas a segundo plano na construção do material textual.

No que tange à **dimensão textual** (texto), Fairclough ([1992] 2001) propõe que atentemos para: a) o *controle interacional* (função interpessoal) e *estrutura textual* (função textual) de modo que descrevamos suas características organizacionais, com atenção às normas e estratégias de polidez utilizadas entre os participantes do evento discursivo com vistas a elencar sugestões acerca de como se dão as relações sociais, bem como ao *ethos discursivo* e o modo como características dos participantes contribuem para a construção das identidades sociais; b) *coesão*, por mostrar a forma como os sintagmas, períodos e orações são organizados no texto; c) *aspectos gramaticais*, como a transitividade – tipos de processos e participantes favorecidos, opção pela voz ativa ou passiva e suas implicações –, tema, i.e., um padrão textual que supõe certas escolhas em detrimento de outras, e, finalmente, para a modalidade expressa

pelas proposições; d) *vocabulário* (função ideacional), em termos de pistas para o significado das palavras, ou, ainda, por destacar palavras recorrentes e apreender seus significados culturais e o seu funcionamento como um modo de hegemonia e foco de luta, a lexicalização alternativa e sua perspectiva interpretativa, bem como as metáforas utilizadas no texto e sua intenção, ou melhor, suposta intenção histórica, cultural, ideológica.

A propósito do *ethos*, a posição teórica adotada é a de que não se trata de nenhum saber extradiscursivo, mas da mobilização de traços de caráter pelo enunciador com vistas a aderir ao interlocutor. Segundo Martins (2007, p. 28), “ao provocar a identificação e a adesão do co-enunciador aos estereótipos evocados, os textos encarnam propriedades de determinados fiadores [...] e produzem uma sobreposição entre enunciado e mundo representado”. O enunciado deve trabalhar para a construção dessa voz com vistas a conferir fidedignidade ao discurso bem como incorporar um conjunto de esquemas para se inscrever no mundo. Em suma, o discurso se baseia em estereótipos sociais que são reforçados, podendo acontecer que trabalhem em direção de sua ruptura (MARTINS, 2007, pp. 38-39).

Segundo Maingueneau (2004), o co-enunciador atribui um *ethos* a um fiador, entendendo-se o fiador como a voz ou o tom presente no enunciado para lhe dar fidedignidade. Concomitantemente, são incorporados um conjunto de esquemas que definem uma forma específica de se inscrever no mundo, propiciando a constituição do corpo de uma comunidade imaginária que comunga os mesmos discursos, i.e., discursos que se baseiam em estereótipos sociais

O *ethos* é condicionado pela *cena da enunciação*, composto por *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia* (MAINGUENEAU, 2004). A *cena englobante* diz respeito ao tipo de discurso no qual o enunciado se insere (e.g. discurso filosófico, discurso religioso, discurso cultural) em suas interações contínuas; já a *cena genérica* remete ao contrato associado a um gênero em uma instituição discursiva (e.g. o editorial, sermão, entrevista médica) e, por fim, a *cenografia*, que não é imposta pelo gênero, mas construída pelo texto. As análises (cf. Capítulo 4,) apontarão para a cena englobante do entretenimento cultural, que tem como cena genérica o show (muito embora ocorra concomitante a diversas práticas) e diversas cenografias a partir das quais se constituirão diferentes *ethe*, sejam o *ethos* do fazendeiro endinheirado, do urbano apaixonado e do caipira. Cumpre lembrar, ainda segundo Maingueneau (2004), que o *ethos* é intertextual e, nessa medida, é construído/confirmado pelo coenunciador.

Em aspectos teóricos, talvez estejamos, agora, num ponto nevrálgico do trabalho. Se aderíssemos pia e exclusivamente à base funcionalista, tal como a sugestão de Fairclough

([1992] 2001), reduziríamos a canção a um de seus componentes – a letra. Muito embora viáveis a importantes discussões e constatações, afino-me a Fairclough ([2005] 2012) e buscarei atentar a outros elementos semióticos - além da linguagem verbal - constitutivos dos textos. Tal posicionamento diante da complexidade do objeto sincrético aqui analisado, a canção, justifica o coengajamento com a Semiótica da Canção.

1.1.2 Discurso como prática discursiva

A integração do indivíduo num grupo social e as ações no mundo desenvolvidas por eles se mostram com algum lastro de previsibilidade, muito embora não destituída de seu teor virginal. Por serem transmitidas de geração em geração, as práticas sociais, organizam-se numa ordem social que elas próprias realizam de modo convencional ou também criativo. O momento discursivo das práticas sociais, i.e., quando o texto verbal ou sincrético se acomoda à prática, é chamado por Fairclough ([1992] 2001) de práticas discursivas, conceito presente na obra foucaultiana *A arqueologia do saber* (1969) como “[...] conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definem em uma dada época em uma área social, geográfica, econômica ou linguística a condição de exercício das funções enunciativas” (FOUCAULT, [1969] 2012, p. 144).

As práticas discursivas são constituídas e constitutivas, i.e., de maneira convencional como de maneira criativa. Fairclough ([1992] 2001) sublinha a propriedade dialética entre *discurso* e *estrutura social* para evitarmos ênfases indevidas, seja pela determinação social do discurso, seja pela construção social do discurso. A prática social é uma dimensão do evento discursivo da mesma forma que o texto o é. A critério de exames, entre o que chamamos de texto e o que chamamos estrutura reside uma propriedade terceira, “[...] que examina o discurso como prática discursiva. Prática discursiva aqui se opõe à prática social: a primeira é uma forma particular da última” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 99). A prática discursiva focaliza todos os aspectos de *produção*, *distribuição* e *consumo* dos textos, e pertence à dimensão da *interpretação*. Por se tratar de processos sociais, torna-se imprescindível referenciar os ambientes nos quais esses textos foram gerados.

Como argumentei em Santos (2019)¹³, a Análise Crítica do Discurso propicia subsídios relevantes para que realizemos uma leitura dinâmica dos processos que subjazem às práticas

¹³ SANTOS, J.C.R. “Ai se eu te pego”: um caso de (in)fidelidade – uma leitura holística do hit e suas traduções para o inglês e espanhol à luz da Análise Crítica do Discurso e dos Estudos de Tradução.

discursivas. A natureza dos processos de produção e recepção é de ordem sociocognitiva e baseada na relação interdependente entre estruturas sociais e as convenções interiorizadas pelos sujeitos. Fairclough ([1992] 2001) não nos orienta a realizarmos a redução dos processos à materialidade linguística, uma vez que os textos, eles mesmos, são investidos de traços e índices a serem apreendidos e significados na relação com as outras duas dimensões (discursiva e social). Desse modo, o nosso foco analítico, além de se ater na descrição dos textos, se detém nos modos de organização e interpretação textual em suas etapas de produção, distribuição e consumo, bem como na natureza social em que tais textos foram gerados.

Ao exame acerca da produção, distribuição e consumo são imprescindíveis as categorias intertextualidade constitutiva, intertextualidade manifesta e coerência (cf. FAIRCLOUGH, [1992] 2001) compatíveis com a prioridade que se atribui à mudança no discurso e à estruturação e reestruturação das ordens do discurso. Fairclough ([1992] 2001 p. 123) diz-nos que o termo “[...] intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva em contexto de influentes audiências ocidentais nas quais se difundia o trabalho de Bakhtin”. Apesar de o termo não ser propriamente de Bakhtin, o desenvolvimento da visada intertextual “(ou, em seus próprios termos, translinguística) para análise de textos era o tema maior de seu trabalho ao longo de sua carreira acadêmica e estava ligado a outras questões importantes, incluindo a teoria dos gêneros” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 124).

Bakhtin ([1929] 2004), segundo a recepção de Fairclough ([1992] 2001), destaca certa omissão relativa às funções comunicativas, sobretudo no que diz respeito ao modo como os textos e enunciados são moldados por textos anteriores e implicam respostas de textos subsequentes que antecipam. Com efeito, todos os enunciados são demarcados por uma mudança do falante e são orientados retrospectivamente para enunciados antecipados dos falantes seguintes e prospectivamente de modo que cada enunciado é um elo na cadeia de significação (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). J. Kristeva (1986a *apud* FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 124) observa que a intertextualidade implica “[...] a questão da história (sociedade) em um texto e [a inscrição] deste texto na história”. Assim, pela capacidade de responder a textos e retrabalhá-los, a intertextualidade contribui significativamente para os processos de mudanças sociais. Fairclough ([1992] 2001, p. 135 ênfases minhas) convence-se disso ao afirmar que “a rápida transformação e reestruturação das tradições textuais e ordens do discurso é um

extraordinário fenômeno contemporâneo, o qual sugere que **a intertextualidade deve ser um foco principal na análise do discurso**”.

Um ponto proeminente da discussão elaborada por Fairclough ([1992] 2001) remete aos gêneros do discurso, uma vez que, desta perspectiva, os produtores textuais podem contribuir para a sua transformação e para a sua reativação. Fairclough ([1992] 2001) mostra-nos que as relações intertextuais podem estar ligadas a textos ou a convenções discursivas que entram em sua produção. Estas receberam o nome de *intertextualidade constitutiva* enquanto naqueles teríamos a *intertextualidade manifesta* segundo analistas do discurso franceses. De todo modo, a intertextualidade implica ênfase sobre a heterogeneidade dos textos e, da parte de Fairclough ([1992] 2001), é importante que, em nossas análises, ressaltemos os elementos e as linhas diversas que contribuem para a composição textual e suas diferenciações.

Chama-se de *intertextualidade manifesta* o caso em que o produtor textual recorre explicitamente a outros textos, o que pode ocorrer de três formas: 1) “intertextualidade sequencial”, quando diferentes tipos de textos e discursos se alternam em um texto; 2) “intertextualidade encaixada”, quando um texto ou um tipo de discurso está diretamente contido na matriz de outro; e 3) “intertextualidade mista”, que ocorre quando textos ou tipos de discurso fundem-se em um complexo menos facilmente separável.

De modo geral, não nos referimos a textos sem mencionar aspectos de sua produção ou de sua circulação. Tal sobreposição implica imprecisão no que tange aos tópicos analíticos enquadrados na “análise textual” e na “análise discursiva”. Diz Fairclough ([1992] 2001, pp. 101-102) que:

onde os aspectos formais dos textos são mais destacados, os tópicos são aí [dimensão/análise textual] incluídos; onde os processos produtivos e interpretativos são mais destacados, os tópicos são incluídos na análise de prática discursiva, mesmo que envolvam aspectos formais do texto

A natureza dos processos de produção, distribuição e consumo textual existe em função de fatores sociais e tipos de discursos. Na esteira de Goffman (1981, p. 144 *apud* FAIRCLOUGH, [1992] 2001), somos convidados a tripartir a categoria “produtor textual”: *autor* (aquele que se responsabiliza pelo que é dito), *animador* (aquele que vocifera ou materializa o texto) e *principal* (posição representada pelo discurso) constituem este papel e tais posições podem ser ocupadas por uma mesma pessoa ou pessoas diferentes.

Fairclough ([1992] 2001) mostra-nos que os ambientes nos quais os textos são consumidos afetam o padrão e o tipo de consumo dos textos, além de influenciarem parcialmente no trabalho interpretativo aplicado bem como nos modos de interpretação disponíveis. Assim como o papel de produtor textual pode ser preenchido por várias pessoas, o consumo pode ser individual ou coletivo, mas também gozar dessas duas propriedades. A distribuição dos textos apresenta padrões próprios, como rotinas de produção e transformação: alguns textos são registrados, transcritos e preservados; outros, a despeito de registrados, efêmeros. No caso do principal objeto analisado neste trabalho, a canção, como vimos com Tatit ([1996] 2012), estamos diante de um texto que muitas vezes nasce cantado e recebido de formas as mais complexas a depender, sobretudo, dos ambientes nos quais são consumidos, tendendo, sobretudo e em sua grande parcela (e por razões complexas que imputam o que deve se tornar clássico e o que não o deve), à efemeridade.

Comunicar não é simples, embora o façamos de maneiras distintas e naturalizadas. Os processos de produção e interpretação são restringidos em sentido duplo: a) *pelos recursos disponíveis nos membros*, como estruturas sociais interiorizadas, normas, ordens do discurso, convenções para produção, distribuição e consumo de texto do tipo já referido constituídos em eventos passados; b) *pela natureza específica da prática social da qual fazem parte*, a qual determinará a que tipo de elementos e recursos os membros recorrerão.

No tópico a seguir (cf. 1.2.3 *infra*), convido o leitor para uma breve revisão em torno da terceira dimensão que é componente do complexo quadro tridimensional de interdependências.

1.2.3 Discurso como prática social

A leitura de Saussure ([1916] 2006) pelas lentes da vulgata saussuriana sugere a inexistência de fenômenos eminentemente naturais no domínio da linguagem verbal. Isso nos subsidiaria a suposição de que os fatos linguísticos são todos convencionais e definidos por unidades diferenciais ao se entender a arbitrariedade do signo linguístico apenas como convencionalismo. A posição da vulgata saussuriana posta em analogia com a “dimensão discursiva” ou “ordens do discurso” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) favorece a compreensão de que não haveria mais que convenções e normas sociais subjacentes aos eventos discursivos. Nesse sentido, podemos nos afinar com Fairclough ([1992] 2001) e sua posição de que mudanças discursivas e mudanças sociais ocorrem de modos inter-relacionados ou interdependentes a partir de convenções sociais, sempre de modo dialético e na relação “sujeito *versus* estrutura”, “sujeito *versus* ordem do discurso”. Algo que, no domínio dos signos

linguísticos, segundo Martins (2014), estaria previsto nas linhas do “Curso de Linguística Geral”, porém teria sido obscurecido na leitura de viés estruturalista.

Para Fairclough ([1992] 2001), o interdiscurso compreende a entidade estrutural que subjaz os eventos discursivos para além de formações ou códigos. Cabe destacarmos, nesse ponto, a orientação dialógica do discurso, como propõe Bakhtin ([1929] 2004), i.e., um discurso responde a outro discurso e cria condições para a emergência de um discurso outro.

As normas ou convenções são lidas em Fairclough ([1992] 2001) como “ordens do discurso”, i.e., articulações sociohistoricamente determinadas de práticas discursivas que constituem a faceta discursiva de ordem social de um campo social. As diversas posições de sujeito assumidas por um indivíduo em diferentes atividades exercidas em dados ambientes institucionais – mais especificamente em termos de dispersão de sujeito na formação das modalidades enunciativas –, engendra: a) *naturalização* entre os limites discretos e as ordens dos discursos, de modo que a experiência do sujeito seja vivida em relação de complementaridade; b) seu inverso: a *contradição*, quando os limites entre as ordens do discurso tornam-se foco de contestação e luta e as posições de sujeito e práticas discursivas são tomadas como contraditórias.

Para Fairclough ([1992] 2001), as forças atuantes nas relações entre posição-sujeito e convenções discursivas associadas podem ser aplicadas entre os elementos e a sua ordem do discurso. Vale ressaltar que Fairclough ([1992] 2001) concebe as ordens dos discursos em termos dinâmicos cujas forças nelas distribuídas derivam da relação entre sujeito e estrutura. Assim, os limites entre as ordens do discurso podem ser tomados em termos de gradiente (do fraco ao forte) e seus elementos podem ser contínuos e bem definidos ou fracos e mal definidos.

Na dita *dimensão social*, Fairclough ([1992] 2001) objetiva: a) discutir a categoria “discurso” em relação às ideologias e ao poder; b) situar a categoria discurso em uma concepção de poder como hegemonia; c) investigar e situar a categoria “discurso” numa concepção de transformação das relações de poder como luta hegemônica e contra-hegemônica.

Fairclough ([1992] 2001 pp. 114-116) supõe a ideologia como elemento existente em aspecto material nas práticas institucionais, o que propicia a indagação acerca das práticas discursivas como indícios materiais de embates ideológicos. Mas o que Fairclough, ele mesmo, entenderia por ideologia? Ele nos responde que ideologias são “[...] construções ou significações da realidade que são constituídas em várias dimensões das formas e dos sentidos das práticas discursivas [...]” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001 p. 117) — até aqui, não encontramos novidades em relação às definições outras que o precedem. Ao avançarmos a

explicação de Fairclough ([1992] 2001), nota-se que tais simbolizações da realidade, uma vez encaixadas em práticas sociais “contribuem para a produção, reprodução e transformação das relações de poder e dominação” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p.117).

Com efeito, as ideologias estão presentes nas práticas discursivas, o que abre espaço para a emergência da resistência sem marginalizá-las e, sobretudo, para a luta na transformação nas relações de poder: na prática discursiva, o sujeito deixa de ser completamente “assujeitado”. Tal asserção pode entusiasmar-nos à concepção das estruturas como construções discursivas, e o autor, talvez presumindo esta interpretação, orienta-nos a ter em mente a relação dialética entre discurso/prática discursiva e estrutura social para evitarmos ênfases impróprias. As ideologias estão investidas em todas as práticas discursivas – e mais: diz o autor (FAIRCLOUGH [1992] 2001 p. 117) que “as ideologias embutidas nas práticas discursivas tornam-se muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o *status* de senso comum”. Destacamos que, para Fairclough (1989; [1992] 2001), a ideologia é uma definição de mundo/valores para certas posições nas relações de poder. Fairclough (2001 [1992] p. 118-119) indaga: “As ideologias estão nas estruturas ou estão nos textos?”.

Fairclough ([1992] 2001) mostra-nos que, se localizarmos as ideologias restritas aos códigos, estruturas ou numa formação, tenderemos a tratar os eventos discursivos em termos de restrições por convenções sociais e poderemos pender para certa desmoralização deste no pressuposto de que os discursos não são mais que reprodução das estruturas, o que privilegiaria a reprodução ideológica e a não transformação. Ademais, correríamos o risco de não reconhecer a primazia das ordens do discurso sobre as convenções particulares.

Por outro lado, se adotarmos a perspectiva de que as ideologias estão nos textos, seremos confrontados com a questão “como ler a ideologia nos textos?”. Um flerte com o pós-estruturalismo. Os sentidos são produzidos pelas interpretações, as quais, normalmente, encontram-se abertas e esta abertura pode vir a diferir no que toca à importância ideológica. Não bastasse, os processos ideológicos pertencem a eventos discursivos completos, i.e. processos que envolvem pessoas e não apenas marcas linguísticas.

Um detalhe que, de tão óbvio, tende a ser negligenciado, incide no reconhecimento por parte do analista de que as ideologias estão tanto nas estruturas quanto nos eventos discursivos completos como em práticas sociais. Nesse sentido, depreendemos a posição crítica de Fairclough ([1992] 2001) a propósito de como articulações sociais tornam-se discursos e transformam-se em textos; e o caminho reverso, i.e., como textos podem contribuir – talvez mais do que imaginemos – para a rearticulação nas ordens do discurso.

No texto, forma e conteúdo podem apresentar-se carregados de ideologias; entretanto, os sentidos dos textos, i.e., a significação, a tradução por um signo novo, são estreitamente interligados com a forma dos textos e tais aspectos formais são investidos ideologicamente em vários níveis: “O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes” (BAKHTIN, [1979] 2003, p. 32), o que viria, em partes, a respaldar a relevância de outros componentes semióticos para além dos verbais na produção dos sentidos como nos alerta Fairclough ([2005] 2012). Por outro lado, não devemos pressupor que os agentes tenham plena consciência do significado ideológico mesmo em se tratando de suas próprias práticas.

Fairclough ([1992] 2001) sugere-nos que o caso ideal da teoria de Althusser, elementar para a chamada Análise do Discurso Materialista, é o sujeito determinado pela ideologia (assujeitado). Em outras palavras, subestima-se a capacidade de ações transgressoras individuais ou coletivas. Com olhar dialético-relacional, Fairclough ([1992] 2001 p. 121) diz que os sujeitos são posicionados ideologicamente, “[...], mas também são capazes de agir criativamente no sentido de realizar suas próprias conexões entre as práticas e ideologias a que são expostos e de reestruturar as práticas e as estruturas posicionadas”. Defende-se uma relação de equilíbrio instável entre o “sujeito-efeito-ideológico” e o “sujeito-agente-ativo”, determinado por condições sociais.

Insatisfeito com o “determinismo estrutural proposto pela teoria social de Althusser”, Fairclough ([1992] 2001, p. 120) delibera por investigar a sociedade por meio das contribuições de A. Gramsci sob o argumento de que a mudança em relação à transformação nas relações de poder propicia concomitantemente uma janela para a observação das mudanças discursivas de modo a potencializar a visualização em termos de suas contribuições para processos amplos de mudança bem como seu amoldamento nos tais processos. Fairclough ([1992] 2001, p. 122) define hegemonia como: “[...] poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com forças sociais, mas nunca senão parcial e temporariamente, como um ‘equilíbrio instável’”.

A categoria “hegemonia” sugere instabilidade em relações/posições e supõe a estrutura social em processo, em transformação. Se considerarmos o discurso em termos de sua relação dialética com a estrutura social da qual é constitutivo, verificaremos que a investigação em torno das articulações hegemônicas se torna bastante produtiva. Dentre outras potencialidades, o modelo de hegemonia propicia a percepção de: a) alianças e integração em vez de classes subalternas; b) concessões em troca de consentimento; c) lutas constantes sob pontos de

instabilidade; c) novas formas política, financeira e ideológica. Tais articulações são estabelecidas e mantidas por meio dos seguintes estratagemas: legitimação (i.e., relações assimétricas apresentadas como legítimas), dissimulação (e.g. construção de identidades coletivas), fragmentação (e.g. fragmentação dos grupos ameaçadores aos grupos dominantes) e reificação (i.e., retratação de uma situação transitória como permanente e natural) (THOMPSON 2002 *apud* VIEIRA; MACEDO, 2018).

Nas seções anteriores, busquei apresentar ao leitor uma sumária leitura acerca dos pressupostos teórico-metodológicos da ACD com ênfase em *Discurso e mudança social* (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), bibliografia elementar para a realização deste trabalho. A seguir, convido o leitor para um maior detalhamento acerca da metodologia suplementar necessária para a realização desta pesquisa.

1.3 A propósito dos procedimentos metodológicos

Temos percebido que a Análise Crítica do Discurso mostra-se como um profícuo modelo teórico-metodológico adotado e desenvolvido por linguistas de diferentes maneiras em conformidade a propósitos específicos, tal a Abordagem Sociocognitiva (AS), a Gramática do Design Visual (GDS), a Abordagem Histórica-discursiva (AHD) (MELO, 2018, pp. 30-31).

Teoria e método implicam-se num revezamento contínuo (FOUCAULT, [1973] 2018) em relação de reciprocidade. Fairclough ([1992] 2001) propõe-nos uma eficaz metodologia, o quadro tridimensional, a título de didatização de sua proposta em *Discurso e mudança social* (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). O quadro pode ser tomado como um *protocolo*, i.e., conjunto de aspectos avaliados e decisões que devem ser tomadas para mitigar os riscos de malogro analítico – aplicar teoria é sempre delicado – advertindo-nos para não perdermos de vista a interdependência entre as dimensões textual, discursiva e social.

Vimos que práticas sociais são formas relativamente estáveis de fazer algo em cujo interior existe um conjunto de pressupostos dominados por um grupo. Os textos, sejam falados, sejam escritos, são uma forma de ação (e.g. disciplinar, instituir papéis, lutar por poder) e de representação do mundo, i.e., congregam pressupostos que refletem o valor que certos grupos atribuem a si e aos outros; já as pessoas que compõem tais articulações de poder consideram-se na neutralidade resultante de uma naturalidade. Há de se considerar que, por meio das práticas, estas relações são transformadas pelo discurso em suas três instanciações: a) sua forma concreta (texto num gênero do discurso); b) nos eventos sociais produzidos no interior de uma

prática social; c) na repercussão desses textos ao mesmo tempo resultante da realidade social mas também capaz de subverter as relações de poder vigentes numa prática social. Tais fenômenos podem ser mais bem observados e descritos a partir do coengajamentos teórico e também metodológico, conforme proporemos nesta seção.

M. Bakhtin, ao tratar de metodologia em seu livro *Marxismo e a filosofia da linguagem* ([1929] 2004), propõe como métodos de investigação o cotejo de *corpus* (MIOTELO; SHERMA, 2017).). Vale salientar, que, para o Bakhtin e seu Círculo, na contramão do método cartesiano, o outro é inserido em posição central na definição do eu (alteridade), o que nos atribui à escuta do outro ampla relevância para o pensamento dialógico e unitário de M. Bakhtin ([1929] 2004). Podemos supor, então, que até mesmo em pesquisas de base documental, pode-se estabelecer a realização de alteridade: quando lido com um texto tenho não menos que o outro falando comigo — e então formamos uma unidade dessa relação.

Bastos & Giovani (2020), sugerem proficuidade aproximação do cotejo com os Paradigmas Indiciários (GINZBURG, 1992), entendido como modelo heurístico centrado em indícios, pegadas, fontes secundárias as quais podem se somar aos dados obtidos por meio das análises cunhadas em modelos estritamente científicos e, portanto, enriquecer a análise. Assim, faz-se necessário especificar os detalhes do objeto, inferir as causas a partir dos efeitos e, de algum modo, exercitar a conjectura e a imaginação durante a análise a partir de uma observação micro analítica

Em *Análise do discurso das práticas: etnografia* (SATO; BATISTA Jr., 2018, pp. 195-197), encontra-se um importante alargamento metodológico da ACD. Após asseverarem que “[...] o termo *crítica* em análise do discurso diz respeito à posição política do analista, que tem como objetivo desvelar formas de dominação ideológica com vistas à transformação social” (RAJAGOPALAN, 2014 *apud* SATO; BATISTA JR., 2018), os autores atentam para a necessidade do fortalecimento dos participantes, pesquisador e sujeitos da pesquisa, sendo a etnografia um caminho viável e, por vezes, desejável; por outro lado, prover-se-ia afastamento da etnografia tradicional no que tange aos objetivos analíticos: a Análise Crítica do Discurso, ao adotar a etnografia crítica, busca a transformação com seu engajamento.

Alguns procedimentos teóricos advindos da tradição Etnográfica e suas aplicabilidades na Linguística, contudo, podem ser adotados. No tópico a seguir, proponho-me ao tratamento de questões tais: a) a natureza e a base desta pesquisa; b) instrumentos de registro e coleta de dados: limitações e potencialidades; c) descrição dos grupos de informantes; d) ambiente de

coleta de dados; e) exterior institucional do pesquisador na coleta de dados. Em todos os aspectos existe o esforço de indicação e justificativa acerca do motivo das tomadas de decisão e suas consequências. De modo secundário, discorrerei sobre os efeitos da pesquisa na constante tensão entre *ele* (o pesquisador) e *eu* (o sujeito): efeitos que alteram um e outro.

1.3.1 Pesquisas de natureza qualitativa

Holmes (1992) dizia que assistíamos a uma sensível e inevitável ruptura de paradigmas no campo da pesquisa decorrida de uma tendência cultural à transformação presente nas sociedades ocidentais intituladas pós-modernas implicando significativas rupturas de padrões em parâmetros científicos em fina sintonia com as mudanças sociais em esfera mundial. Da transição indicada pelo teórico, destacam-se pontos tais: o *objeto*, i.e., sobre o que se pesquisa e o que se tem investigado a partir do fenômeno; o *papel do pesquisador* e os seus interesses; e, finalmente, o *receptor* ou interlocutor das pesquisas. Holmes (1992) entende que a modernidade levou consigo a figura do especialista ou *expert* à medida que abriu campo para discussões interdisciplinares.

Holmes (1992) mostra-nos que o modelo de pesquisa normal consistia naquilo que conhecemos por quantitativo, o chamado método científico (HITCHCOOK & HUGES, 1989 *apud* HOLMES, 1992). Ainda em vigor pelas ciências de base natural dada sua utilidade para seus respectivos interesses e enfoques, o modelo quantitativo preza pela *objetividade*, *causalidade*, *quantificação*, e a valoração/validação da pesquisa tende a aumentar à medida que as suas conclusões possam abarcar maior generalização. Holmes (1992) mostra-nos que o desenvolvimento de pesquisa em Ciências Humanas baseado no método positivista conduziu pesquisadores a resultados diversos, de insights a resultados grotescos, o que, em alguma medida, ensejou a legitimação de um método de pesquisa alternativo: *interpretativo* ou *qualitativo*.

Essa natureza de pesquisa admite subjetividade à medida que chama à baila a interpretação por parte do pesquisador, tornando-se aplicável na investigação em torno de classificações simbólicas desconhecidas ao pesquisador e corroborando o desenvolvimento da teoria fundamentada por calcar-se na ideografia, mostrando-se bastante útil no que diz respeito a pesquisas de base humana. Contrasta-se, portanto, com o modelo quantitativo ou positivista em certos pontos, como: a admissão de que o pesquisador faça parte do contexto pesquisado; não buscar reconstruir ou generalizar situações, de modo que os casos são tratados de forma

individual; por ser interpretativo, o pesquisador fala sobre os dados; a distância entre objeto e pesquisador passa a não ser mais necessária: o sujeito-pesquisador é um ele que, hora ou outra se torna um *eu-participante* e que, mais tarde, conversará com *ele-pesquisador*; fornecimento de dados qualitativos, i.e., o objetivo é descrever e interpretar. Pesquisas de base qualitativa tendem a ser mais voltadas aos *processos* do que ao *produto*, de tal maneira que os resultados tendem a estar, em potencial, nos processos – ainda que o pesquisador não se dê conta disso de imediato (daí a importância dos registros).

Creswell (2010) sugere que pesquisas de natureza qualitativa sejam realizadas em ambientes naturais (i.e., que a influência do pesquisador no ambiente de pesquisa seja mínima) e que tenham o pesquisador como instrumento fundamental para a pesquisa. Por se tratar de pesquisa cujos resultados incidem sobre o compartilhamento de dados e experiências subjetivas, espera-se que o ambiente e que os recursos adotados, bem como os pontos observados, atinjam certa amplitude significativa e relatos holísticos. Trata-se de uma análise indutiva dos dados ao compreender-se que o processo indutivo:

(...) ilustra o trabalho de um lado para o outro entre os temas e o banco de dados até os pesquisadores terem estabelecido um conjunto abrangente de temas. Isso também pode envolver a colaboração interativa com os participantes, de modo a terem uma oportunidade de dar forma aos temas ou as abstrações que emergem do processo. (CRESWELL, 2010, p. 209)

Em suas reflexões, Creswell (2010) propõe que a pesquisa deva ter significado para os participantes. Tornar a pesquisa significativa aos participantes é outro ponto tão fácil de entender quanto difícil de aplicar. Dizer *como* tornar a pesquisa significativa transcende aos objetivos desse trabalho – discorrerei, de modo diluído ao longo do texto, como o leitor se dará conta, sobre a experiência local com pendor para aceitar a inexistência de protocolos efetivos para isso. Ademais, ao considerarmos subjetividades, estimo que não haja regimentos protocolares replicáveis a seguir. Em se tratando de pesquisas qualitativas, tendo em vista seu teor já citado, os dados possam dizer muito menos ou muito mais do que esperamos.

1.3.2 A etnografia como estratégia de investigação em pesquisa de natureza qualitativa

Pesquisas qualitativas se concentram na coleta e, sobretudo, na análise/interpretação dos registros de modo à obtenção de dados relevantes para a pesquisa. Algumas das possibilidades

da realização de pesquisa de natureza qualitativa envolvem a perspectiva *fenomenológica*, o *estudo de caso*, a *teoria fundamentada* e a *etnografia*, todas bastante populares em áreas como as ciências sociais e a saúde (cf. Creswell, 2010).

Quando pensamos em etnografia, logo nos vem à mente a clássica e legítima imagem de antropólogos brancos munidos de seus elegantes diários de campo para registro em uma tribo desconhecida. Uma imagem validada, posto que a etnografia advém da tradição antropológica de pesquisa qualitativa. Num sentido restrito, a etnografia consiste em um conjunto particular de procedimentos metodológicos e interpretativos desenvolvidos ao longo do século XX que tem como característica principal a participação do etnógrafo na vida diária das pessoas em determinado tempo com o propósito de observar acontecimentos, ditos e o que mais for importante em sua coleta de dados (HAMMERSLEY & ATKINSON, 1977; SIQUEIRA, 2014). Pesquisas de natureza qualitativa e base etnográfica viabilizam a compreensão aprofundada de uma cultura ou de um grupo a partir do conhecimento do eixo do sensível. Salientamos que não se trata de uma dicotomia *sensível x inteligível*, i.e., as categorias devem ser tomadas em termos dialéticos.

Em corroboração, Cardoso (2015, p. 30) argumenta sobre o papel do pesquisador e sua forma particular sobre o fenômeno estudado posto que, a despeito da busca pelo afastamento, o pesquisador é um sujeito ideologicamente constituído de modo que as interpretações nunca serão isentas das influências do pesquisador — efeito do observador.

1.3.3 Especificidades do procedimento metodológico

É preciso, então, elevar a questão apresentada em seus parâmetros teóricos para a aplicabilidade e relevância neste trabalho. O primeiro ponto a ser esclarecido remete à formulação linguística do *problema* de pesquisa, o que significa o labor de “[...] aperfeiçoar e estruturar mais formalmente a ideia da pesquisa” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 34). Missão nada trivial, posto que, já como nos advertia Ackoff (1967 *apud* HERNÁNDEZ, 2006, p. 34), um problema formulado corretamente está parcialmente resolvido.

O acabamento da formulação linguística de uma ideia, no limite, diz respeito a um trabalho que demanda tempo e esmero cuja colaboração de muitas pessoas (linguistas e não linguistas) é inevitável. Chamo atenção para os sujeitos da pesquisa, a quem tinha de comunicar o meu propósito de forma concisa, clara e desprovida de jargões proibitivos, chegando a um

limiar a ser explanado: “estou pesquisando a transformação da canção sertaneja a partir do repertório de Chitãozinho & Xororó”.

A emergência de minha “questão de pesquisa” germina na segunda metade do primeiro decênio do ano 2000, próximo de pequenos palcos e distante da Linguística, tempo em que acompanhava a emergência do sertanejo universitário sem muito bem entender a razão de revigorar canções de décadas precedentes de uma maneira relativamente simples em termos de arranjos. Trago como obra representativa o álbum inaugural de César Menotti & Fabiano, lançado em 2004 tendo como *principal* (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) a potente Som Livre, responsável pela produção e distribuição que culminou em consumo massivo. O álbum destacava-se pelo contraste estilístico em relação àquilo que ouvia de duplas como Chitãozinho & Xororó, Zezé di Camargo & Luciano, Leandro & Leonardo dentre outros — era como se os bares da vida e capacidade de adaptação a mudanças por parte de seus agentes estivessem ganhando projeções homéricas na cena fonográfica por razões tão complexas quanto obscuras. A questão amadurece-se mais tarde, quando elevada a outros crivos de análise, já à luz de teorias linguísticas, mais especificamente erigidos na área da Análise do Discurso, os quais abordarei com maior detalhamento posteriormente.

Compreender a transformação da canção sertaneja, tema maior deste trabalho, requer refinamento – e daí a busca pelo povo caipira descrito por Ribeiro (1995) nesse tipo de texto, discurso e práticas nas quais se mostra. Estamos, assim, no temerário vetor dos objetivos da pesquisa a qual, neste momento, se detém na obra de Chitãozinho & Xororó, dupla que ultrapassa os cinquenta anos de carreira e acumula consagrações em campos sociais diversos, como tratarei ao longo deste trabalho. Para tal, parto de um show representativo realizado aos 11 de outubro de 2019 integrante da *tour* Evidências realizado no espaço Oásis Eventos no município de São Carlos/SP do qual participei como observador externo (CRESWELL, 2010) com vistas a compreender traços semióticos que propiciassem inferências ou reconhecimento de sintomas de transformações no estilo, no mercado e na sociedade a partir da comparação dos textos de canções presentes no repertório e executados durante o show tomados como tradução (JAKOBSON, [1959] 2010) de canções já gravadas anteriormente por eles.

Muito embora registrado integralmente por meio de um aplicativo, consegui localizar um outro exemplar desta turnê disponível na plataforma YouTube. Este registro alternativo foi-me oportuno dada a qualidade da captação do som bem como a presença de imagem. Faço alusão a um show realizado num clube paulistano meses antes: mesmo repertório, mesma

sequência, mesmas luzes, mesmos actantes discursivizados de outros modos. Um dado, de todo modo, significativo para este trabalho, pois apresenta, de antemão, a rotina acerca da produção textual da prática discursiva (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) *show* musical.

Os dados deste trabalho incluem também o registro de entrevistas semiestruturadas (CRESWELL, 2010) realizadas com a finalidade de esclarecimentos de tópicos pontuais, quer como detalhes relativos às gravações, quer como elementos intrínsecos à prática social de que o evento discursivo faz parte, que, em boa medida, foram úteis para triangulações. Sumariamente, trata-se da elaboração de um roteiro com questões norteadoras (aonde se quer chegar) em que o caminho (como se quer chegar) é realizado de modo espontâneo.

A minha experiência local com o instrumento entrevista semiestruturada demonstrou-me como potencialidade a possibilidade de evolução em termos de especificidade; por outro lado, certa timidez ou excessiva polidez a título de preservação de face do *eu* frente ao *eu pesquisador* propiciou certo desfavorecimento ao segundo – por exemplo, não tomei a devida coragem para esclarecer os valores recebidos pela equipe a cada apresentação – bem como possíveis divagações que obscurecem questões importantes e também a ausência de um amplo conhecimento e domínio dos recursos técnicos mobilizados.

A entrevista semiestruturada a qual considero basilar para a elaboração deste trabalho ocorreu aos 11 de outubro de 2019, após convite seguido de agendamento prévio realizado por meio de uma mensagem no aplicativo Instagram. Encontrei Cláudio Paladini – cantor, compositor, arranjador, multi-instrumentista e diretor musical da banda de Chitãozinho & Xororó – num afamado hotel localizado no centro da cidade de São Carlos. Conversamos durante boas três horas em seu saguão e, com seu prévio consentimento, gravei a conversa, interrompida inúmeras vezes por tilintares do bar ou apresentações do “pesquisador na área de linguística” a outros membros da equipe, os quais conhecia desde o tempo dos encartes de CDs.

Por sentir-me muito bem recebido e à vontade, tomei a liberdade de perguntar sobre a “passagem de som” (momento de testagem dos equipamentos audiovisuais) e acabei recebendo o convite para acompanhá-los. Pude sentir, neste momento, *como seria se fosse* (ou tivesse me tornado) um músico de uma dupla sertaneja nacionalmente importante: espaços percorridos, relações entre os membros, estar em cima de um grande palco. Acompanhei, como detalharei em momento oportuno, a passagem de som e pude notar que Chitãozinho & Xororó são *também* uma empresa do setor de entretenimento. A experiência etnográfica foi validada pelo olhar do

outro mais tarde, enquanto conversava com Adilson Pascoalini, músico da equipe, na porta do hotel e, mesmo não estando uniformizado, uma pessoa abordou-nos (ele não usava identificações) e perguntou: “você são da banda do Chitãozinho & Xororó?”.

A esse propósito acuso um erro quase imperdoável por parte do pesquisador: a má gestão de memória do *device* de que me servi para gravar a conversa – um iPad antigo, posto que, à época, não era adepto e repudiava vigorosamente o teor invasivo dos *smartphones*. Logo na segunda hora de entrevista deparo-me com a notificação de sobrecarga de armazenamento – percebida não imediatamente, o que custou belos vinte minutos de entrevista e um teste de empatia de Paladini que me permitia anotar trecho a trecho de nossa conversa, sendo as repetições muitas vezes incontornáveis.

Destaco um importante instrumento de coleta de dados: a comunicação pessoal, procedimento o qual se aparta das entrevistas estruturadas e semiestruturadas pelo maior teor de espontaneidade. Ao contrário daquelas, não há agendamento prévio, tampouco questões norteadoras; pelo contrário e talvez como presente do eixo de sucessividades ao qual chamamos *acaso*, gestos linguageiros relevantes para a pesquisa são captados. Ou não. Como principal limitação, alguns registros que potencialmente viriam a se tornar dados de pesquisa podem esvaír-se do pesquisador. Há de se considerar a ética que consiste na dimensão ética por parte do pesquisador e a sinalização de que se servirá de certo trecho ou comentário a título de pesquisa.

Cumprer notar que, por conta da evolução e dos nefastos desfechos da pandemia da COVID-19, foi necessário incluir entrevistas remotas com alguns sujeitos da pesquisa, boa parte realizada de maneira absolutamente informal e assíncrona por meio de *chats* de aplicativos usuais como o Instagram, WhatsApp e Telegram, que têm como principal potencialidade o armazenamento automático e a viabilização de registros. A propósito do remoto, muitas vezes no continuum entre comunicação pessoal e entrevista semiestruturada, o *eu* pesquisador preponderava-se sobre o *eu*, de modo que parecia preservar de modo mais eficiente, como se me escondesse atrás de um satélite e controlasse a figura do pesquisador.

O grupo de entrevistados a esta maneira consiste em músicos que já atuaram com a dupla, como o Maestro Cebolinha, o qual trabalhou com nomes da MPB e compôs a banda da dupla paranaense na transição dos anos 1980-90, momento de robusto investimento repercutido em amplo consumo e conquista de redes de fãs. Também entrevistei Tião Lima, irmão da dupla,

e Ana Lúcia Neiva, autora da biografia oficial da dupla (cf. Neiva, 2001). De modo geral, seja presencialmente, seja remotamente, o pesquisador foi dignamente recebido pelos sujeitos de pesquisa, os quais, em momentos e com objetivos diferentes, contribuíram de forma altamente relevante para a realização deste trabalho.

A complexidade do objeto analisado – a canção – fez aproximarem-se duas teorias emergidas em bojos teóricos distintos. Se, por um lado, a Semiótica da Canção tem como alvo o processo de construção do sentido do objeto em seu plano de imanência, por outro, a Análise Crítica do Discurso não admite em sua tradição teorias linguísticas voltadas especificamente para o texto de canção. Disso decorreu um objetivo secundário que consiste na testagem da eficiência de um modelo analítico que preencha a lacuna dos pesquisadores que almejam compreender o funcionamento do texto de canção como tal, mas também em suas dimensões discursivas e social.

A proposta por Tatit (1986) é revestida de inúmeras particularidades. Embora não seja uma condição necessária o domínio ou proficiência num instrumento ou na teoria musical (o que me excluiria do conjunto), tal letramento pode ser tomado como componente facilitador. De minha parte, o meu conhecimento adquirido de maneira autodidata mostrou-se eficiente até determinado ponto (e.g. na tradução intersemiótica que extraia a melodia do canto e punha-a num diagrama de intervalos de semitons); no entanto, titubeei em se tratando de questões harmônicas. Para mitigar o déficit e aumentar a concretude das análises, inscrevi-me numa atividade de extensão intitulada *Aspectos analíticos da canção popular* (PROEX-UFSCar), oferecida pelos docentes Adélcio Machado (DAC-UFSCar) e a Thaís Nunes (DAC-UFSCar) ao longo do segundo semestre de 2020. Dentre as teorias apresentadas, a Semiótica da Canção; de meu interesse mais pontual, a análise harmônica – complementar à análise melódica, como demonstram trabalhos posteriores realizados na semiótica da canção.

Vejamos a seguir o mapa mental (cf. Figura 10, infra) que busca sintetizar as questões que impulsionaram a pesquisa bem como os procedimentos metodológicos adotados para o presente estudo exploratório:

Figura 10. Guia de realização do Projeto de Pesquisa A transformação da canção sertaneja na obra de Chitãozinho & Xororó.



Fonte: Elaboração nossa.

A esquematização supracitada busca fornecer de maneira alternativa recursos importantes para o devido esclarecimento a propósito de distintos momentos deste trabalho,

desde a elaboração do problema de pesquisa até o detalhamento de procedimentos, teorias e métodos adotados para melhor iluminar a questão.

De modo sumário, notamos que, a partir do desejo de compreensão da transformação da canção sertaneja no escopo do repertório de Chitãozinho & Xororó, dupla escolhida por, dentre outros fatores, gozar de mais de 50 anos de carreira, viu-se, no show realizado em São Carlos/SP, a possibilidade de melhor compreender finalizações/acabamentos, tornando do “ponto de chegada” um “ponto de partida”: partir da performance atual e, em seguida, olhar para trás (para os textos de partida, produzidos em diferentes ambientes sociocognitivos) com atenção a: (i) relações intertextuais e interdiscursivas capazes de revelar as permanências ou apagamentos do Caipira (RIBEIRO, 1995); e (ii) a presença de outras vozes (timbres, estilos) na canção sertaneja responsáveis pela dita transformação do estilo. Cumpre notar que, do mirante teórico em que me ponho, texto, discurso e sociedade existem de modo interdependente.

O show de 11 de outubro de 2019, na cidade de São Carlos/SP, ensejou a minha apresentação ao músico multitarefa Cláudio Paladini, o qual me forneceu uma entrevista semiestruturada (CRESWELL, 2010) e viabilizou diversos encontros dos quais derivaram algumas comunicações pessoais e acompanhamento da passagem de som, o que contribui para o aumento da concretude deste trabalho. A potencialidade dessas ações encorajou-me ao encontro com outros sujeitos os quais, em alguma medida, poderiam fornecer informações relevantes e melhor me alçar à altura de minha pergunta de pesquisa.

A seguir, partiremos para uma viagem no decurso de nossa história orientada por Darcy Ribeiro (1995) com o objetivo de investigar, em seguida, à luz das relações de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) os reflexos e os recrudescimentos da representação do povo caipira em seus aspectos sócio-históricos na canção sertaneja.

2. POVOS BRASILEIROS SOB O ENFOQUE DE DARCY RIBEIRO

[...] não se iluda comigo, leitor. Além de antropólogo, sou homem de fé e de partido. Faço política e faço ciência movido por razões éticas e por um fundo patriotismo. Não procure, aqui, análises isentas. Este é um livro que quer ser participante, que aspira a influir sobre as pessoas, que aspira ajudar o Brasil a encontrar-se a si mesmo. (RIBEIRO, 1995, p. 17)

A decisão por aderir de modo substancial e quase exclusivo ao pensamento de Darcy Ribeiro (1995) com vistas a traçar o perfil do que se entende pelo termo “caipira” e, posteriormente, revê-lo na experiência contrastiva com a figura masculina que se apresenta no repertório da canção sertaneja de Ch&X, justifica-se neste trabalho, dentre outras razões, pela atenção despendida pelo autor ao chamado povo caipira bem como por ser um intelectual militante progressista, o que, de certa maneira, é desejável no âmbito dos Estudos Críticos Discursivos.

Advertindo-nos, Ribeiro (1995) convida-nos a uma viagem que tem como ponto de partida um tempo prévio ao ano de 1500 DC, uma vez que o Brasil preexiste à colonização na condição de território, população e cosmologias as mais diversas às quais se deviam as inúmeras coesões sociais até a chegada das primeiras expedições portuguesas. Os colonizadores “[...] feios, fétidos e infectos” (RIBEIRO, 1995, p. 42) foram ensinados, posteriormente e pelos nativos, a viver num meio tão diferente de sua origem.

Ribeiro (1995) acusa a existência de Brasis na história. “Subjacente à uniformidade cultural brasileira, esconde-se uma profunda distância social, gerada pelo tipo de estratificação que o próprio processo de formação nacional produziu” (RIBEIRO, 1995, p. 23), concentrando a força de trabalho escrava recrutada a propósitos mercantis, o que, somado ao patriarcado e ao patronato, coroa a distância social entre as classes sociais dominantes e as subordinadas e oprimidas.

Do encontro do índio nativo com o europeu colonizador e o africano escravizado plasmam-se historicamente diversos povos rurais brasileiros, passíveis de contornos na contramão da homogeneização lógica e semântica que ofusca as distinções, tal como nos ensinou Pêcheux ([1983] 2008), a serviço da manutenção de assimetrias provedoras de privilégios aos grupos dirigentes. É importante destacar, de antemão, que a formação de nosso povo se atualiza com vigor. Veremos que culturas são assimiladas e que tal assimilação se deve,

sobretudo, a coerções caras à produção da subjetividade capitalista neoliberal agravada por nossa proveniência colonial, tal como detalhado em Freyre ([1933] 2002).

2.1. Os Brasis

Para melhor esclarecer a discussão acerca do caipira na condição de um povo que dispõe de uma complexa cultura à qual integram manifestações artísticas, recorro à célebre obra *O povo brasileiro: as formações e os sentidos do Brasil*, escrita pelo antropólogo, historiador e cientista político brasileiro Darcy Ribeiro (1995). Nesta obra, Ribeiro (1995) determina-se à compreensão da gestação do brasileiro na condição de povo: “[...] surgimos da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos” (RIBEIRO, 1995, p. 19). Da gênese, erigiram-se matrizes sociais díspares, tradições culturais distintas e amalgamento de culturas defasadas na constituição de um *povo novo*, distinto de suas matrizes formadoras, o qual é visto e se vê como *povo novo* em termos de estruturação societária e socioeconômica, “[...] fundada num tipo renovado do escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial” (RIBEIRO, 1995, p. 19) e que, a despeito dos sacrifícios legados, faz triunfar a alegria e a esperança. Mas também um *povo velho*, diz Ribeiro (1995), “[...] que se viabiliza como um proletário externo”. Cumpre notar que o escravismo e a subserviência pesam àqueles situados na *senzala*, ao passo que à *casa grande* cabem regalias e privilégios históricos (FREYRE, [1933] 2002).

Entendemos que podemos nos servir como chave de leitura para os lexemas *formação* e *sentido*, presentes no subtítulo da obra de Ribeiro (1995), das noções de *forma* e *sentido* encontradas em Deleuze ([1986] 2013) ao comentar e desenvolver o pensamento de Michel Foucault. “Toda forma é um conjunto de forças” (DELEUZE, [1986] 2013), de modo que, sumariamente, forças de criação e de conservação resultam em formas, visibilidades e dizibilidades e seus respectivos avessos. Por *sentido*, em outra coincidência feliz, entendo “direção”, “rumo” das forças constitutivas das formas, traçado e apostado por Ribeiro (1995) após fina análise de processos históricos.

A confluência de tantas matrizes articuladas aos efeitos da história suporia, por via de alguma lógica da história tradicional, a formação de uma sociedade multiétnica. Ocorre o contrário: “[...] apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros o signo de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciam em antagônicas minorias raciais,

culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes de autonomia frente à nação” (RIBEIRO, 1995, p. 20). Essa unidade étnica básica singularizante plasma-se historicamente em povos cujos traços de semelhanças somáticas e culturais permitem alguma distinção: o *sertanejo* nordestino; o *caboclo* amazonense; os *crioulos* do litoral e os *caipiras* do sudeste e centro-oeste; os *gaúchos* sulinos e os *gringos* (espanhóis, alemães, japoneses etc.). Povos que, segundo Ribeiro (1995, p. 22), constituem uma “[...] etnia-nacional, um povo-nação, assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino”, numa uniformidade repleta de contradições, as quais se afinam no intento de consolidação de um empreendimento a serviço das classes dirigentes que objetivam o lucro extraído do suor de classes trabalhadoras.

É de se supor que o leitor esteja se perguntando: “Ora, para que falar do povo caipira em um trabalho que diz respeito à canção *sertaneja*?”. Havemos de ressaltar que, no discurso hegemônico que sujeitava os produtores culturais poderosos até a década de 1950, o adjetivo “sertanejo” aplicava-se a quaisquer tipos de produções culturais — dentre os quais os fonográficos — que não se afinassem aos valores éticos e estéticos hegemônicos do litoral, mais precisamente do Rio de Janeiro, então capital nacional. O segundo fator remete à entrevista semiestruturada¹⁴ com Cláudio Paladini (2019), diretor musical da dupla Chitãozinho & Xororó, que claramente disse: “eles [Chitãozinho & Xororó] não queriam ser confundidos com uma **dupla caipira**”. Ora, qual a dimensão temerária da assimilação com o caipira?

A esse propósito, lembro Piovezani (2020), que, ao defender a tese de que as ideologias hegemônicas em sociedades desiguais tendem a repudiar falas progressistas, sobretudo se no invólucro de marcas estigmatizadas, argumenta que “[...] privações e explorações impostas aos desfavorecidos de vida material reproduzem-se e agravam-se em formas de estigmas atribuídos aos hábitos de seu corpo, propriedades de sua língua e de sua voz” (PIOVEZANI, 2020, p. 5). Podemos, portanto, partir da hipótese que o preconceito sofrido se tratava de um sintoma com raízes sociais mais profundas. Voltemos à história.¹⁵

Em contrapartida à prosperidade do núcleo açucareiro na costa nordestina em meados do século XVII, na região sudeste brasileiro, mais especificamente na atual região do Estado de São Paulo, existia um povo desprovido de escravaria disposto em núcleos de casebres de taipa e adobe cobertos de palha. A minoria, os “homens bons”, dirigiam as bandeiras e vivia com

¹⁴ Entrevista semiestruturada concedida aos 11 out.22 na cidade de São Carlos/SP.

¹⁵ Se, com Ribeiro (1995), fugimos da homogeneização lógica do sentido do “povo brasileiro”, ao aderir à linearidade da história, assumo o risco de incorrer desvio similar, i.e., entender o eixo de sucessividades como acúmulos e rupturas. O detalhamento minucioso das contradições, contudo, transcenderia os limites deste trabalho.

suas famílias em sítios dispersos no interior, “[...] servidos pela indiaiada cativa que cultivava mandioca, feijão, milho, abóbora e tubérculos, para comer com caça ou com pescado; além de tabaco para pito, do urucu e da pimenta para condimento e outras plantas” (RIBEIRO, 1995, p. 365). Para além dos hábitos alimentícios e das técnicas de lavoura, legavam dos índios a língua geral, “[...] variante do idioma dos índios Tupi de toda costa” (RIBEIRO, 1995, p. 356).

Ainda segundo Ribeiro (1995, p. 360), o povo caipira era destituído de luxos em relação à vida tribal, estes circunscritos em termos de um toucinho de porco numa culinária mais fina, algumas vestes simples ou mesmo em uma ou outra guloseima, fosse ela rapadura ou cachaça destilada. Darcy Ribeiro (1995) destaca um importante traço: “[...] uma atitude sempre **arrogante**” (p. 365, destaque meu). Cumpre dizer, em minha percepção, que o termo “arrogante” desloca-se para o campo semântico das relações sinonímicas da altivez, ou, num linguajar mais franco e honesto com a cultura caipira atual, ao “se achar um pouco, ser um pouco metido, convencido de si”, i.e., aquele sujeito que crê irredutivelmente nos valores que cria, tornando-se, na prática, um tanto indiferente com o outro.

Ribeiro (1995) destaca a pobreza em posses e caráter desse povo caipira, que acabava por capturar tribos inteiras com o duplo intento da venda e do uso de suas forças em próprio benefício das bandeiras, aliciando-os, afastando-os de suas tribos e facilmente os dissuadindo a um intenso regime disciplinar que os integrava a um mundo cultural. Ribeiro (1995, p. 366, ênfase do autor) ainda destaca: “o inconveniente maior era a impossibilidade de **ter mulher** (porque elas seriam muito disputadas) e também a vida em família”.

As famílias se estruturavam no patriarcado e poliginia, essencialmente o pai, as mulheres e os parentes dela, o que viabilizava intensa miscigenação. Mais tarde, porém, com a ascensão do cristianismo no Brasil, impõe-se o casamento religioso e, com ele, a legitimação de filhos e herdeiros. Cumpre dizer, ainda, que, nas palavras de Darcy Ribeiro (1995, p. 370, ênfase do autor), o patriarca “[...] consignava em seu testamento a parcela dos parques bens que caberia aos filhos legítimos **e o montante a distribuir entre os outros**, esclarecendo bizarramente que os tinham por filhos seus todos aqueles que as mães apontassem como tais” .

No que tange ao regime de trabalho, o povo caipira voltava-se para a subsistência e não ao comércio: as mulheres dedicavam-se a tarefas rotineiras, tal como o serviço doméstico, culinária, cuidado dos filhos, lavagem de roupas, ao passo que os homens atinham-se a atividades às quais o despendimento de energia fazia-se mais intenso, como a caça e a guerra. Os longos períodos de repouso dos quais estes homens se serviam acabavam por lhes imputar a reputação de gente birrenta e preguiçosa.

Estes mesmos homens, os bandeirantes paulistas, acompanhados de suas famílias em uma espécie de fazendas itinerantes, foram os responsáveis pelo Ciclo do Ouro, inicialmente na atual região de Taubaté/SP e, em seguida, nas Minas Gerais, o que suscitou fenômenos como a Guerra dos Emboabas (1710), momento em que o povo paulista disputou o direito à exploração com o povo baiano, pernambucano e demais brasileiros que viam legítimos o seu direito à exploração de riquezas nacionais em grandes latifúndios na atual região do estado das Minas Gerais.

Aos fins do século XVIII, nas expressivas Minas Gerais, artífices e músicos filiavam-se em espécies de corporações de ofícios, e alcançavam, pela primeira vez em nossa história, alguma subsistência oriunda da dedicação a suas especialidades. A esse tempo, as atividades religiosas marcavam o calendário da vida social e promoviam de alguma forma, a integração entre as camadas sociais existentes por meio de irmandades organizadas por castas as quais se reuniam em igrejas próprias, cada uma delas tendo seus “músicos profissionalizados”.

Segundo Ribeiro (1995), as classes altas eram compostas por proprietários de terras nas quais o trabalho pesado era exercido por grupos subalternos constituídos eminentemente por negros, mulatos forros e brancos mais pobres, incapazes de adentrarem os mercados das lavras, “[...] que já não era de simples bateação, mas de mineração e desmonte de grupiarias, exigindo, por isso, grandes capitais” (RIBEIRO, 1995, p. 378). Em seguida, os chacareiros, que recrutavam trabalhadores, normalmente imigrantes nordestinos oriundos dos polos açucareiros, em regime de parceria. A camada dos intermediários era representada por irmandades mais pobres os quais serviam como trabalhadores braçais. Na base de estratificação, a camada mais explorada, a massa escrava dos trabalhadores de minas e escravos das lavouras e do transporte, estes vigiados por um ostensivo aparelho de repressão atuante na prevenção de fugas, vadiagens e assaltos. O desejo de estar numa frequência alternativa àquela colonial parte dos interesses das camadas de elite e tem, dentre os seus projetos mais libertários, o anseio de abertura republicana aos moldes norte-americanos, que põe em agenda a abolição da escravatura com vistas à abertura à industrialização e ao livre comércio.

A intensa exploração das Minas Gerais e, mais tarde, de Goiás e Mato Grosso, que promoveu encontros inesperados entre povos distintos potencializando o caldeamento de nossa etnia, veio a malograr aos fins do século XVIII. A prosperidade declina e torna empobrecidas as então cidades do ouro e do diamante. A presença de contingentes europeus e africanos integrados à sociedade mineira pela oferta de trabalhos relacionados à fundição de ferro, carpintaria fina e indústria do pano coíbia o regresso do caipira à rusticidade do tronco paulista,

de modo que somente a industrialização poderia prover vazão ao capital humano e material acumulado dos áureos tempos de mineração. Tentativas igualmente malogradas por esbarrarem nos interesses da Coroa.

A desagregação efetuava-se a largos passos. Com a diáspora do ouro, antigos mineradores e negociantes enriquecidos transformaram-se em fazendeiros, ao passo que cidadãos ruralizados se espalharam pelos matos, selecionando terras não pela potencial riqueza revertida em bônus comercial, mas pela simples qualidade de moradia e cultivo. Os fidalgos, em seus turnos, buscavam cultivar certa erudição, mantendo, por algumas décadas, “[...] certos traços de extração urbana europeia, como a música erudita” (RIBEIRO, 1995, p. 382). Lojas enormes, prateleiras vazias, gente cada vez mais sovina vivendo de créditos e calotes edificam as Minas Gerais da decadência: “conservadora, reservada, desconfiada, taciturna e amarga” (RIBEIRO, 1995, p. 382).

Com a economia em estagnação, a população se dispersa e se sedentariza. “O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira, que se cristaliza como *área cultural caipira*” (RIBEIRO, 1995, p. 383, itálico do autor). Trata-se de um modo de vida difundido a partir das áreas de mineração e de núcleos ancilares de produção artesanal e/ou mantimentos que a supriam de manufatura, esparramando-se em língua portuguesa nas áreas do Centro-Sul do país — atualmente São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás e Rio de Janeiro, ou, sumariamente, a Região da Paulistânia.

Com vasto contingente operacional ocioso, a disputa por terras dava-se por via da apropriação, no caso dos mais abonados, ou pela ocupação (os posseiros), no caso dos menos abonados, numa agricultura que não podia exceder limites territoriais mínimos. Decorrem, então, os primeiros bairros, organizações rudimentares cunhadas numa ética ou forma razoável de convívio, unificada, sobretudo, pelo cristianismo:

As vizinhanças mais solidárias organizam-se, ainda, em formas superiores de convívio, como o culto a um santo poderoso, cuja capela pode ser orgulho local pela frequência com que se promove missas, festas, leilões sempre seguidos de baile. Cada núcleo [...] produz uns poucos artigos para o mercado incipiente, como queijos, requeijões e rapaduras, farinha de mandioca, toucinho, linguiça, cereais, galinhas e porcos. A eles se acrescentam os panos de algodão grosseiro, de fabrico doméstico, que chegam a servir como unidade de troca nessa economia minoritária (RIBEIRO, 1995, p. 385)

Se antes ávidos pelo enriquecimento com o ouro, agora o tal povo caipira retoma valores antigos e busca a alternância justa entre o trabalho e o lazer, de modo a atender carências frugais,

dedicar-se aos enfermos, crianças, débeis. Tal modo de vida, aos nossos olhos embebidos na subjetividade capitalista, produz o lastro de um povo de aspirações limitadas, acomodados, demasiado resilientes.

Passado o período de maior recesso — sem nada a vender, sem nada a comprar —, a produção agroexportadora ganha fôlego e o recrudescimento da aglutinação dos povos caipiras triunfa em torno do mercado de algodão, tabaco e, mais tarde, o café. Os posseiros tornaram-se legitimamente fazendeiros e mesmo as terras mais longínquas e menos prósperas tornam-se espaço de disputa. O domínio oligárquico desenraiza o caipira que, tal como o sertanejo, apavorava-se diante da possibilidade de estar desgarrado de um senhor que o protegesse.

Sem posses e terras, o caipira vê-se obrigado a anuir com a reordenação social que o caracterizava como parceiro, meeiro ou terceiro de terras (RIBEIRO, 1990, p. 388), em uma atividade nem sempre justa, mas que conferia ao caipira autonomia na deliberação do ritmo de trabalho ou, ainda, uma derrogação de sua liberdade pessoal: o caipira se recusa a trabalhar por toque de sino ou dirigido por um capataz autoritário. Mais tarde, com a chegada dos primeiros imigrantes europeus, dispostos a aderir ao regime de trabalho imposto pelos brasileiros, o caipira marginalizou-se. Tornado assalariado, o caipira passa a assumir a condição de “boia-fria”, i.e., integrar os centros urbanos e dirigir-se ao meio rural para o trabalho em troca de um salário (trabalhadores eventuais), sem vínculos ou quaisquer tipos de proteção: não havia mais lugar para ele e sua forma de vida mercantil. Segundo Ribeiro (1995, p. 393):

[...] o número de trabalhadores autônomos rurais, em sua enorme minoria de parceiros e pequenos arrendatários, supera 5 milhões. Já não são aqueles caipiras de modos de existência arcaica e pobre mas satisfatória, a seu próprio juízo. Constituem uma vasta camada marginal à estrutura e que suporta as mais penosas condições de vida, ainda inferiores aos mínimos quase incomprimíveis da economia caipira. E muito piores, porque subsistem face a face com condições superiores de vida, de que têm notícias ou que podem apreciar e que lhe atuam como ideais confirmadores de suas aspirações

Logo a partir da segunda metade do século XIX, os cafeicultores passam a constituir uma oligarquia nacional cada vez mais poderosa que a açucareira por dominar todo o complexo econômico do café e, também, pela proximidade com a Corte, de onde provinham as facilidades de influência. A consequência de fatores, seja a abolição, seja a concorrência do mercado externo, que propiciaram a ruína financeira dos barões de café e a substituição dos proprietários dos cafezais, implicou consequências positivas para o mercado econômico global com as características modernas do empresariado e a vantagem que lhe traria pagar salário em vez de

comprar escravos, este que passava a decidir o próprio destino, a despeito dos constrangimentos e humilhações institucionais,

Por outro lado, cumpre apontar, que, segundo Ribeiro (1995), o senhorismo fazendeiro atravessa a nossa história, da Colônia à Independência, do Império à República, gestores da máquina estatal que faz consolidar a riqueza e o poder aos próprios ricos, numa ampla rede de ressentimento e vingança capaz de voltar-se contra seus antepassados (RIBEIRO, 1995, p. 404).

Com o apogeu da imigração na passagem do século XIX para o século XX, a terra torna-se mais que nunca um tipo de poupança empresarial. Nota-se, também, que o europeu vislumbrava obter terras à custa de forças de trabalho como parceiro — e, ocasionalmente, o conseguia dadas as suas reivindicações institucionalmente amparadas por garantias de pagamento justo em troca do trabalho prestado. O senhorismo fazendeiro ainda triunfa em nossa nação. O ciclo da monocultura desenhado por Darcy Ribeiro (1995) — da cana-de-açúcar para o café; do café para o gado — parece ainda prevalecer, com a diferença de que, atualmente, os grandes fazendeiros tornam-se grandes parceiros de grupos dirigentes multinacionais e, hoje, encontram respaldo em políticas públicas.

Darcy Ribeiro (1995) também parece alinhar-se com a narrativa da história a partir da perspectiva dos grupos não dirigentes. Em passagens reiteradas, o intelectual afirma que o nosso povo se forma a partir de uma Empresa gerida por quatro núcleos fundamentais: o escravismo, o jesuítico, as micro-subsistências e o burocrático. Por não termos tradição feudal, pode-se afirmar que, com a chegada dos portugueses e a nomeação de um território que preexistia ao discurso como gesto de inaugural, o Brasil já é fundado com uma civilização urbana separada em conteúdos rurais e citadinos, ambos interdependentes e complementares, o que não pressupõe simetria e horizontalidade, uma vez que a cidade, com atividades que lhe eram inerentes, controla as atividades rurais.

Vimos que o caipira provém do caldeamento de índios com portugueses, os quais desbravam sertões em missões escravistas e exploratórias. Após a diáspora do ouro, parte desse povo passa a habitar, por apropriação ou espoliação, espaços rurais relativamente distantes das grandes cidades enriquecidas e em vias de desenvolvimento. Nestes locais, espalhados pelos atuais estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Rio de Janeiro e Espírito Santo — a chamada Paulistânia — vivia-se em comunidades chamadas *bairros*, grupos habitacionais cujas casas eram construídas em espaços relativamente distantes uns dos outros alinhados pelo eixo coesivo da fé e de valores do cristianismo, visto em tradições como as festas juninas e julhinas — tradições que ainda resistem em nosso tempo.

Os efeitos da história e da economia internacional impactam decisivamente a distribuição de terras brasileiras. Destituídos de influências para grilagem, os povos caipiras passam a não ter mais o direito à terra e veem-se, compulsoriamente, integrados na economia em uma nova organização social como agregado:

Cada fazendeiro ou comerciante tinha e mantinha esses agregados que os serviam devotamente, sem qualquer salário, em contrapartida dos obséquios que ocasionalmente recebiam e de que viviam. Essa gente enchia as casas, auxiliando em todas as tarefas domésticas e no artesanato singelo de panos e redes, de costura e bordado, do fabrico de sabão ou de linguiça e doces. Alguns artífices autônomos trabalhavam por encomenda, em selas e tralha de montaria, em sapatos de couro, como ferreiros e mecânicos ou nos ofícios ligados às construções. Abaixo vinha a criadaria escrava destinada a abrilhantar a posição dos ricos e remediados, carregando a eles próprios, a seus objetos e dejetos, amamentando os recém-nascidos, servindo-lhes, enfim, de mãos e pés (RIBEIRO, 1995, p. 196)

Aprendemos, com a história tradicional, que, na viragem do século XX, industrialização e urbanização marcham em sincronia favorecendo a migração da população rural para as cidades. Ribeiro (1995, p. 198) apresenta-nos algumas contradições: “Geralmente, fatores externos afetam os dois processos, impedindo que se lhes dê uma interpretação linear”, dentre as quais ocupam posição de destaque o monopólio de terra e a monocultura, sobre a qual se erige historicamente a empresa Brasil.

A monocultura e o monopólio de terra improdutiva adquirida por direito de posse fundamentam a distância social entre os povos. Esquemáticamente: (a) no topo e em sintonia com estamento gerencial estrangeiro, o patronato oligárgico (senhorial e parasitário) e moderno (empresarial e contratista) aliado ao patriarcado estatal (político, militar, tecnocrático) e civil (eminências, liderança e celebridades); (b) em seguida, os senhores intermediários autônomos (profissionais liberais, pequenos empresários) e dependentes (funcionários e empregados); (c) depois, os subalternos do campesinato (assalariados rurais, parceiros, minifundistas) e dependentes (funcionários e empregados); e, finalmente, (d) os marginais (trabalhadores estacionais, coletores, volantes, empregados domésticos, biscateiros, delinquentes, prostitutas e mendigos) (cf. RIBEIRO, 1995 pp. 209-210).

Para Darcy Ribeiro (1995), a industrialização brasileira, sobremaneira na primeira metade do século XX, somada à migração de europeus num momento de guerras e entre guerras e massivo desemprego podem ser tomados como fatores decisivos para o que ele chama deterioração da cultura caipira. Num encadeamento lógico, a abertura de mercado para o capital

estrangeiro orquestrada pelas classes dirigentes e um tanto conservadoras brasileiras exercia papel de destinador-social que atribuía a esse povo as competências querer e o dever migrar para as cidades, seja pela tentação de uma promessa de emprego, seja pela sedução decorrida da emergência de uma subjetividade capitalista, mas também pela intimidação exercida por uma maioria que submetia os desvalidos de vida material a humilhações institucionais as mais diversas: sem dinheiros, sem posses, sem moradas e com um senhor. Ao migrar para a emergente São Paulo da primeira metade do século XX, o caipira era destinado a trabalhos tão pesados quanto pouco remunerados, edificando, uma vez mais, em seu suor, a riqueza do patronato e patriarcado (RIBEIRO, 1995).

Este capítulo pôs-se a serviço de melhor nos fazer entender quem é o caipira na condição de povo: sua gênese, suas contradições e seus desfechos. Traços de caráter, hábitos, inclinações culturais assumem a mesma importância atribuída a aspectos sociais no (re)conhecimento desse povo o qual tento (re)encontrar em textos de canção.

Assim em síntese, podemos dizer que o caipira, tal qual descrito por Ribeiro (1995), deriva do caldeamento entre índios nativos, imigrantes europeus e escravos africanos na região central brasileira, a Paulistânia. Desprovido de luxos, acostumados à lida campesina, íntimos da natureza com estratos de saberes próprios, um tanto altivos, adeptos ao cristianismo, esse povo obstinado pela liberdade acaba paulatinamente por se curvar a um patrão em troca de proteção, integrando sua formação ideológica. O desejo de ter mulher repercute no valor atribuído à família lida na chave radical (i.e., pai, mãe e filhos), muito embora e paradoxalmente, enlaces extraconjugais constituam a história. Após eventos como a Diáspora do Ouro, a Crise de 1929 e a Industrialização no Estado de São Paulo, o povo Caipira urbaniza-se em formações periféricas e edifica, sob o suor de seu trabalho e, muitas vezes, com consentimento e contentamento, fortunas de poucos. O contato com populações vindas do norte, nordeste e sul brasileiro, bem como do exterior, potencializa e acelera o processo de caldeamento cultural.

Proponho, assim, uma breve análise com a finalidade de buscar a presença do caipira na canção sertaneja a partir do diálogo entre a história e a arte. Como *corpus*, recorro a canções sertanejas, todas atreladas à indústria cultural: *Terra querida* (Francisco Lacerda/Nenete, 1988), *Franquinho na Panela* (Moacyr dos Santos/Paraíso, 1999), *Caipira* (Joel Marques/Maracai, 1992) e *Caboclo na cidade* (Dino Franco/Nhô Chico, 1982). Sirvo-me, neste momento, do arcabouço teórico da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com maior atenção à linguagem verbal e com enfoque mais voltado para as dimensões textual e discursiva.

2.2. Terra querida e o Descendente de Tupi¹⁶

A canção *Terra Querida* (Francisco Lacerda/Nenete) integra o álbum *As nossas canções preferidas*, lançado em 1989, ladeado de *hits* em uma produção remissiva a um momento em vias de consolidação comercial da dupla paranaense e parece opor-se ao socialmente exaltado naquela sincronicidade bem como no momento em que este trabalho foi realizado. Vejamos:

Terra querida (Francisco Lacerda / Nenete)¹⁷

Venho de longe pra ver meus queridos pais
Pois a saudade já não suportava mais
Sou Brasileiro, descendente de Tupi
Eu vim rever minha terra onde nasci

É que a saudade apertou meu coração
Saudade dos meus pais e meus irmãos
Tinha saudade do cantar da Juriti
Foi a razão que me fez voltar aqui

Terra querida
Eu sempre te adorei
Quero estar junto de ti
E ao teu lado para sempre eu viverei

Na dimensão textual, constam índices de aproximação com a norma culta (e.g. “*venho de longe [...]*”) indicativos de alguma preocupação com as palavras de modo a dissipar o estigma atribuído a seus hábitos de fala. Tem-se a anteposição do adjetivo (queridos) ao substantivo (pais), o que produz o efeito lírico de exaltação de afeto entre o sujeito discursivo (a construção do eu) e seus pais, reforçado pela tematização do substantivo “saudade” no verso seguinte “*pois a saudade já não suportava mais*”. Trata-se do saudosismo, do passado, do campo.

Nos terceiro e quarto versos da primeira estrofe temos uma importante pista da metafunção identitária, intimamente relacionada com o ethos: “Sou brasileiro, *descendente de Tupi* / Eu vim rever minha terra onde nasci”. Para o povo caipira, a figura do índio, de quem lega marcas, é associada ao domínio da natureza, força, expertise e sabedoria. Caipira, na

¹⁶ SANTOS, 2020. Breve prosa entre o Brasil Caipira (RIBEIRO, 1995) e Terra Querida (LACERDA; NENETE, 1989) em busca da poética caipira. In: **Revista LEETRA Indígena**, São Carlos, vol. 1, n.18. Disponível em: <https://www.leetraindigena.ufscar.br/index.php/leetraindigena/article/view/12> Acesso em: 13 out.22.

¹⁷ CHITÃOZINHO & XORORÓ. Terra querida. In: **Nossas canções preferidas**. Polygran: 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MDJel24Sebs> . Acesso em: 27 fev.23.

canção, tal como diz Ribeiro (1995), também é filho de Tupi e a ascendência é exaltada. Assim, ao assumir a função identitária “descendente de Tupi”, deslocam-se também as relações do sujeito com os pais (ancestralidade, também descendente de Tupi) e com a terra, que passam a ser outras, alternativas às propiciadas pela força convencional em nossa sociedade em nossa linguagem gregária, por mais que suponhamos depreender o sentido. Quer na última sílaba do quarto verso (**tupi**), quer na quarta sílaba do quinto verso (**rever**), existe um falsete que ocorre com o prolongamento da extensão e da altura da nota, apontando para o que Tatit ([1996]: 2012) chama de “passionalização” produzida por uma técnica advinda das modas de viola e dos cantos indígenas, embora também presente nas rancheiras (PUCCI, 2016), aqui revigorados e deslocados, evocando a força da motivação desse sujeito.

O segundo verso repete o perfil melódico (TATIT, [1996] 2012) do primeiro e parece, contudo, apresentar-nos uma justificativa para o motivo da longa viagem. Alguns elementos como a apresentação da causa (tema) “é que *a saudade...*”, a metáfora ordinária “*apertou meu coração*”, bem como a anáfora “saudade dos meus pais, dos meus irmãos” indicam, agora, um gesto franco, exprimindo alguma euforia e emoção na repetição e retomada do léxico “saudade”. À saudade, topicalizada no início da segunda estrofe, são acrescentados os complementos “meus irmãos”, “cantar da Juriti”, e, por fim e com a força de um comentário no verso “foi a razão que me fez voltar aqui”. Se alguém “volta”, existe a pressuposição de que foi para algum lugar de onde se foi: trata-se de um reencontro. Em uma interpretação possível, “razão” pode estabelecer relação sinonímica com “motivo, causa, argumento”; em outra, “razão” pode se opor à emoção, produzindo o efeito de sapiência. De todo modo, a volta é para o contentamento.

O refrão tem como vocativo a “terra” e seu adjetivo “querida”, na qual é possível viver na eternidade (“*ao teu lado pra sempre eu viverei*”). Afirma-se um modo de vida, uma identidade, uma relação e um sistema de conhecimentos e crenças de algures e alhures. É como se, na não especificada em termos de território “Terra querida”, os valores fossem criados pelo próprio sujeito e nela a vida, negada “na cidade”, pudesse ser afirmada. Há presença de violões nylon que sustentam o compasso ternário (6/8), ligeiros contracantos de acordeom e harpa paraguaia, que vêm a somar esse traço, sugerindo harmonia e exacerbação de contentamento, mas também um caldeamento de encontros e desencontros, idas e vindas. Há a instauração de um passado, revigorado, no presente; há, também, o índice de que, com *os seus* (família) e em *seu lugar* (terra), o caipira, que consta neste ethos discursivo, torna-se senhor.

Como vimos com Ribeiro (1995), em contrapartida à prosperidade do núcleo açucareiro na costa nordestina em meados do século XVII, na região sudeste brasileira, mais especificamente na atual região do Estado de São Paulo, existia um povo desprovido de escravaria disposto em núcleos de casebres de taipa e adobe cobertos de palha. A minoria, os “homens bons” (da perspectiva dos grupos dominantes), dirigia as bandeiras e vivia com suas famílias em sítios dispersos no interior, “servidos pela índiada cativa que cultivava mandioca, feijão, milho, abóbora e tubérculos, para comer com caça ou com pescado; além de tabaco para pito, do urucu e da pimenta para condimento e outras plantas [...]” (RIBEIRO, 1995, p. 365). Para além dos hábitos alimentícios e das técnicas de lavoura, legaram dos índios com quem se fundiram a língua geral, “variante do idioma dos índios Tupi de toda costa” (RIBEIRO, 1995, p. 356).

2.3. Franguinho na panela: O provedor

Franguinho na Panela (SANTOS/PARAÍSO, s/d)¹⁸

No recanto onde moro é uma linda passarela
O carijó canta cedo, bem pertinho da janela
Eu levanto quando bate o sininho da capela
E lá vou eu pro roçado, tenho Deus de sentinela
Tem dia que meu almoço é um pão com mortadela

Mais lá no meu ranchinho a mulher e os filhinhos
Tem franguinho na panela

Eu tenho um burrinho preto bão de arado e bom de sela
Pro leitinho das crianças, a vaquinha Cinderela
Galinhada no terreiro papagaio tagarela
Eu ando de qualquer jeito, de butina ou de chinela
Se na roça a fome aperta, vou apertando a fivela

[...]

Quando eu fico sem serviço a tristeza me atropela
Eu pego uns bicos pra fora, deixo cedo a corrutela
Eu levo meu viradinho é um fundinho de tigela
É só farinha com ovo, mas da gema bem amarela
É esse o meu almoço, que desce seco na goela

[...]

Minha mulher é um doce diz que sou o doce dela
Ela faz tudo pra mim, e tudo que eu faço é pra ela

¹⁸ LOURENÇO & LORIVAL. Franguinho na Panela. In: **Caipira de coração**. Allegretto Digital, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HzgImziryNo> . Acesso em 27 fev. 23.

Não vestimos lã nem linho é no algodão e na flanela
É assim a nossa vida, que levamos na cautela
Se eu morrer Deus dá um jeito, mais a vida é muito bela
Não vai faltar no ranchinho pra mulher e os filhinhos
O franguinho na panela

Logo na introdução, temos a presença de um solo em dueto de violões *nylon* sobre uma harmonia direcional realizada por violões dos quais um realiza os baixos em compasso ternário. Arranjo esmerado que preludia como anúncio o solo de viola, talvez o maior capital simbólico da música caipira (CORREA, 2014). A melodia principal traz a sonoridade de uma voz nasalada, alta e até estridente, indicando que alguém quer ser ouvido e revigorando certo modo de significar. E o que essa voz teria a dizer?

A linguagem verbal ordinária é alçada à poética em construções pouco convencionais e muito próximas à fala ordinária como “*no recanto onde moro é uma linda passarela*”, talvez simplórias, “[...] *bão de arado e bão de sela*”. Também por construções cristalizadas na fala ordinária “*fico sem serviço*”, “*pego um bico pra fora*”, “*levamos na cautela*”. Por si, essa nuance acentua a continuidade existente entre o sacralizado e o poético: a poética caipira. Quando o conteúdo verbal se articula à linearidade da melodia e à “potência do gesto” (TATIT, [1996] 2012 p. 32), não nos deixa dúvida: trata-se do caipira que parece ainda levar adiante – de modo naturalizado – lutas travadas por seus antecessores. De outro modo, o caipira como povo torna-se fiador desse ethos (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) que nos dirá coisas e fará na linguagem uma identidade, uma maneira de se relacionar com um mundo e com as pessoas e todo um sistema de conhecimentos e crenças, revigorando-se e historicizando-se.

Este caipira não mora num rancho, mas num “recanto”, quiçá imaginário, que talvez nem tenha a ver com uma construção ostensiva, mas uma “linda passarela” pela qual é absorvido e regenerado da exploração campesina a que é submetido e decide silenciar — o “roçado” para onde vai após o badalar “sininho da capela” organizador da rotina do colonato (RIBEIRO, 1995), e indiciário da resignação. O adjetivo anteposto ao substantivo e seu efeito lírico bem como a metáfora parecem corroborar a hipótese de que se trata, antes, de uma perspectiva adotada, de um modo de ser. “Tem dia que o meu almoço é um *pão com mortadela*” tem a força de um sacrifício, ora, em nossa cultura, pão com mortadela, de alto valor calórico e de custos equiparáveis ao benefício nutricional, é atrelado às massas: uma comida do povo.

A realidade do “roçado” parece desvelar a suposta magia. Logo, o “recanto” é reduzido a um “ranchinho” que abriga sua verdadeira fortuna — “a mulher e o filhinho” — os quais dispõem de “o franguinho na panela” por algum meio garantido. Nota-se que não se trata de

uma carne nobre. Se nosso princípio interpretativo se volta para esse tipo de discurso particular (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) e aos outros discursos com os quais estabelece relação, mais especificamente no que diz respeito às redes de distribuição nas quais esta canção se movimenta (sempre atreladas ao dito “raiz”) e consecutivamente moldam a nossa interpretação, parece haver indícios de que se trata daquele frango criado no quintal de casa em meio a cachorros e crianças. A nós, simplicidade; ao caipira, o bastante.

Na segunda estrofe, as figuras do “burrinho preto” e da “vaquinha Cinderela” apresentam um valor nada banal. “Burro” está atrelado a força, ao transporte, e, por isso, não merece nome; ao passo que a “vaca” alude à fartura e bonança. O predicado “preto” ao burro e o nome “Cinderela” à vaca parecem evocar, por um lado, a figura comum de um burrinho de cor preta e também alguma subalternação a padrões hegemônicos ao nomear a vaca de modo homônimo à conhecida princesa da Disney. A menção às demais “galinhas no terreiro” faz emergir o “ranchinho” ou “recanto”. Em sintonia com um padrão, decorridas as estrofes de contentamento, a dura realidade: “se, na roça, a fome aperta, vou apertando a fivela”. A anteposição do adjunto adverbial de lugar “na roça” tematiza o trabalho e a iminente possibilidade de explorações por lá e a contrapõe à serenidade do lar, reforçando o valor deste, onde se tem fortuna. A multifuncionalidade das orações (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) mostra-nos que se trata daquele caipira resiliente: diante da falta “de serviço”, a tristeza, logo enfrentada com dignidade no trabalho informal, os “bicos pra fora”. E, uma vez mais, o tema do sacrifício em nome do bem-estar da família: “Eu levo meu viradinho, é um fundinho de tigela [...]”.

Por fim, na última estrofe, o sujeito se mostra apaixonado e satisfeito com a vida afetiva na condição de provedor/chefe: “ela faz tudo pra mim, e eu tudo o que faço é pra ela” e, a despeito da singela vida material, a felicidade e a presença da base religiosa cristã: “Se eu morrer, *Deus* dá um jeito”. Uma crença, pois continua: “mas a vida é muito bela”. Nota-se que a conjunção coordenativa adversativa *mas*, aqui, produz a força de quem prefere não tocar num assunto por se tratar de um tabu, mas também uma preocupação acalentada com a certeza de que Deus não deixará “faltar no ranchinho, pra mulher e os filhinhos, o franguinho na panela”. Aqui, a determinação de “franguinho” é inquietante: o *franguinho* parece assumir, agora, um valor metafórico, deixando-nos sem saber se a mulher e o filhinho, de fato, gozam de carne diariamente à custa de um sacrifício por parte do sujeito ou se se trata de um traço daquela altivez caipira, a quem seria vexatório deixar a família com parvos e ordinários suprimentos. E mais, na poética, vemos neste caipira ecos de um transvalorador de valores e amante do destino. Longe das coerções hegemônicas, o ranchinho se transforma em recanto e a vida torna-se digna.

Ribeiro (1995) destaca a pobreza em posses e, de certo modo, de caráter desse povo caipira, que, em nome de proteção obtida com os portugueses, acabava por capturar tribos inteiras com o propósito de venda e/ou uso de suas forças em próprio benefício das bandeiras, aliciando-os, afastando-os de suas tribos e facilmente os dissuadindo a um intenso regime disciplinar que os integrava a um mundo cultural, “[...] além de uma atitude sempre **arrogante**” (RIBEIRO, 1995, p. 365, destaque meu). Após justificar que esse traço supostamente devia-se à subserviência mediada pelo desejo de proteção, afirma que “o inconveniente maior era a impossibilidade de **ter mulher** (porque elas seriam muito disputadas) e também a **vida em família**”. (RIBEIRO, 1995, p. 366 destaques meus)

2.4. Bicho do mato

Caipira (Joel Marques; Maracai)¹⁹

O que eu visto num é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É, pra mim, uma canção

Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem prantada
Pra servir o meu país

*Sou, sou desse jeito e não mudo
Aqui eu tenho de tudo
E a vida não é mentira
Sou, sou livre feito um regato
Eu sou um bicho do mato
Me orgulho de ser caipira*

Doutor, eu não tive estudo

Só sei mesmo é trabaia
Nesta casa de matuto
É bem-vindo quem chegar

Se tenho as mão calejada
É do arado rasgano o chão
Se minha pele é queimada
É o Sor forte do sertão

¹⁹ CHITÃOZINHO & XORORÓ. Caipira. In: **Planeta azul**. Polygram, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OHSRiMvSrFM> . Acesso em 27 fev.23.

[...]

Enquanto arguém faz guerra
Trazeno fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra num farta pão na mesa

Às vez eu vou na cidade
Mas num sei fala direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito
[...]

Fairclough ([1992] 2001) ressalta a multifuncionalidade das orações. Descreverei, a seguir, momentos em que a metafunção identitária, intimamente relacionada com o *ethos*, se torna mais notória. Na dimensão textual, encontramos uma construção identitária desvalida – senão privada – de posses (“o que eu visto num é *linho* / ando até de *pé no chão*”), mas também indiciária de que o caipira não é ingênuo diante da injustiça que sofre. Conformado, volta-se para o trabalho que demanda o que ele pode oferecer, a força bruta, em detrimento de aspirações intelectuais que ele não crê ter (“dotô eu não tive *estudo* / só sei mesmo é *trabaiá*”) e que sabe não ser para gente como ele. A metafunção identitária mostra-nos a satisfação do dever cumprido: ao justificar os calos nas mãos e a pele queimada, algum contentamento caro ao provedor a quem pesa não deixar “fartá pão na mesa”.

No que diz respeito à dimensão social, há sinais de revigorações de convenções contra-hegemônicas próprias ao povo caipira em momentos como “o cantar de um passarinho”, parecendo querer chamar atenção para a natureza em vias de destruição; integração social subserviente indiciária do abuso de poder (“trago a roça bem prantada / *pra servi o meu país*”); hospitalidade e abertura para um modo de vida alternativo e menos fascista em relação ao dominante (“*nessa casa* de matuto é bem vindo quem chegar”), pois este remeteria à “guerra, fome e tristeza”.

Atentada a metafunção relacional (FAIRCLOUGH, [1992]: 2012), deparamo-nos com o pensamento coletivo (evidenciado pelo pronome *nós*) no verso “sô, sô desse jeito e num mudo / na roça *nóis* tem de tudo e *a vida num é mentira*”, que também aponta para um sistema de conhecimentos e crenças que supõe uma vida desprovida de excessos, convenções e dissimulações (o “linho”, os calçados, os estudos, tal modo sofisticado de falar). No discurso, um modo de vida é revigorado, i.e., vida é afirmada: a vida “de verdade”, inclinada para as necessidades supridas generosamente pela natureza de que é parte e com a qual o contato se dá

a pelo, na pele, nas entranhas, na terra. Tal como um nômade, o caipira (RIBEIRO, 1995, p. 379), o que se constata em comparações e metáforas: “Sô, sô *livre feito um regato / eu sou um bicho do mato / me orguio de ser caipira*”. A expressão pejorativa “bicho do mato” é retomada pela intertextualidade e passa a adquirir um valor afirmativo de sua ascendência “caipira”. Cumpre lembrar de que além da fluida demarcação geográfica da Paulistânia, caipira é aquele supostamente alheio às práticas de letramento da vida citadina e seu sistema de conhecimentos e crenças dominante, que parece querer ignorar (RIBEIRO, 1995). Se outrora seus hábitos de fala são estigmatizados, na poética são exaltados com a força de uma afirmação.

Atento para a vocação poética existente neste texto de canção. Trata-se de uma sucessão de esquemas de negação-afirmação-resignação em que se nega a vida citadina, afirma-se caipira e conforma-se com o que lhe cabe. Notemos que, na primeira e segunda estrofes, negam-se as dimensões simbólicas hegemônicas de o “linho”, afirma-se o “cantar de um passarinho” e conforma-se com o que lhe resta (a enxada, a poeira e a roça). Na quarta e quinta estrofes, nega-se o estudo, afirma-se o trabalho e a benquerença ao próximo e resigna uma vez mais com as consequências das privações e explorações. Por fim, na sexta e sétima estrofes nega-se a guerra, afirma-se a “luta com a terra” e resigna-se diante do preconceito em forma de estigmas imputados em seus hábitos de fala.

Tais traços são notórios na linguagem verbal conquanto segmentados de sua totalidade, i.e., a letra e a melodia. Cumpre dizer que a sequência afirmação-negação-resignação é manifestada na melodia ao se mobilizar diferentes regiões de tessitura (TATIT [1996] 2012), i.e., nas frequências atingidas em suas estabilizações no perfil melódico: quando se nega, isso é feito numa região inferior, mais baixa, “um segredo”; quando se afirma, a frequência é alta: se se afirma, não se envergonha de fazê-lo; já quando se resigna, se o faz numa região intermediária num perfil melódico descendente, do que decorre o efeito de aceitação de alguém a quem cabe trabalhar a despeito das condições que lhe são impostas. No refrão, que se repete a cada encadeamento de duas estrofes, há a particularidade do ápice de frequência revelador da aceitação de si mesmo, da resistência à cooptação pela ideologia dominante. O caipira sabe o quão ela é perversa e não a enfrenta por preferir ignorá-la. No que diz respeito a outros aspectos musicais, ocupa posição de destaque a viola caipira incluída no arranjo de cadência harmônica simples a partir de sonoridades acústicas. A despeito de encontrar-se numa tonalidade maior, há vários repousos em acordes menores, o que reforça aspecto introspectivo.

Se articularmos quem diz, como diz e o que diz, teremos no discurso a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um manifesto que parece reconhecer e ignorar os investimentos de colonização pela cultura do poder, globalmente hegemônica.

2.5. Proletarização citadina

Caboclo na cidade (FRANCO; DINO, s/d)²⁰

Seu moço, eu já fui roceiro no Triângulo Mineiro onde eu tinha meu ranchinho
Eu tinha uma vida boa com a Isabel, minha patroa, e quatro barrigudinhos
Eu tinha dois bois carreiros, muito porco no chiqueiro e um cavalo bom, arriado
Espingarda cartucheira, quatorze vacas leiteiras e um arrozal no banhado

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira
E no mais estava folgado, todo dia era feriado, pescava a semana inteira
Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade
Então aconteceu isso, resolvi vender o sítio e vir morar na cidade

Já faz mais de doze anos que eu aqui já tô morando: como eu tô arrependido
Aqui tudo é diferente, não me dou com essa gente, vivo muito aborrecido
Não ganho nem pra comer, já não sei o que fazer, tô ficando quase louco
É só luxo e vaidade, penso até que a cidade não é lugar de caboclo

Minha filha Sebastiana, que sempre foi tão bacana, me dá pena da coitada
Namorou um cabeludo que dizia ter de tudo, mas fui ver, não tinha nada
Se mandou pra outras bandas, ninguém sabe onde ele anda e a fia tá abandonada
Como dói meu coração ver a sua situação, nem solteira e nem casada

Até mesmo a minha veia já tá mudando de ideia, tem que ver como passeia
Vai tomar banho de praia, tá usando minissaia e arrancando a sobrancelha
Nem comigo se incomoda, quer saber de andar na moda, com as unhas todas vermelhas
Depois que ficou madura, começou a usar pintura, credo em cruz, que coisa feia

Voltar pra Minas Gerais sei que agora não dá mais, acabou o meu dinheiro
Que saudade da palhoça, eu sonho com a minha roça no Triângulo Mineiro
Nem sei como se deu isso, quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade
Seu moço, naquele dia, eu vendi minha família e a minha felicidade

Antes de dirigir a análise para as particularidades da linguagem verbal, chamo atenção para elementos do arranjo musical. Trata-se de um ponteio²¹: a melodia da canção sem refrão é concomitantemente apresentada pela voz e pela viola, único instrumento musical presente. A despeito de a viola chegar ao Brasil no século XVI com as expedições europeias, apresentar

²⁰ CHITÃOZINHO & XORORÓ. Caboclo na cidade. In: **Clássicos sertanejos**. Polygram: 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KFb1BGhW5nY>. Acesso em 27 fev.23.

²¹ Também chamado ponteado.

variações estruturais ao longo de sua história e ser em boa medida assimilada por povos indígenas, é ao caipira (conquanto também produto cultural) que sua popularidade, ora exaltada, ora estigmatizada, se deve (CORRÊA, 2014). Previamente à melodia principal, realiza-se um ponteadado no grau I da do centro tonal, sugerindo algum repouso, quebrado pela modulação para o grau V, aquele de maior tensão (GUEST, 2006), momento em que as palavras começam a ser cantadas.

No primeiro verso, o sujeito discursivo apresenta a sua origem, “roceiro no triângulo mineiro”. A modéstia é reforçada ao construir discursivamente sua moradia como um “ranchinho” onde vivia ao lado da esposa (“patroa”) e quatro filhos, supostamente pequenos, como podemos notar na metonímia “barrigudinhos”, alusiva a certo estágio do desenvolvimento infantil, mas também aos impactos da fartura em suas nutrições propiciada pela vida na roça. Nesta primeira estrofe, reforça-se o valor atribuído à família, tal como nos mostra Ribeiro (1995, p. 263), bem como a colonização no discurso (FAIRCLOUGH, [1992]: 2001) pelas relações de produção capitalista e seu índice semiótico no discurso visto na metáfora “patroa” dotada da força de “aquela que manda” produzida com forte ironia: o caipira respeitava a hierarquia, mas cabia ao patrão aceitar certas condições do caipira.

O segundo verso da canção, que favorece a depreensão da metafunção identitária, produz a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) sugestiva para observarmos arrogância (RIBEIRO, 1995) do caipira. Ao especificar a quantidade de animais e a maneira armada como se defende, o sujeito parece sugerir a conciliação entre a simplicidade — trata-se de pouca coisa se comparado aos grandes ruralistas, seu rebanho e capatazes — e riqueza, por sentir ter além do que precisa. No terceiro verso desta estrofe, o sujeito nos diz como supria sua renda (“*na cidade eu só ia cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira*”) e revigora o apreço ao lazer, parte de sua cultura: “e no mais tava folgado / todo dia era feriado / pescava a semana inteira”. Já no quarto verso, o sujeito revela a sua relação com as pessoas, sugerindo alguma ingenuidade ao crer em “muita gente” para a qual a “felicidade não tem raiz”: o povo caipira apresentava dissidentes.

À luz da multifuncionalidade das orações (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, pp. 128-130) lembramo-nos também de que o contexto é um grande preditor de forças, portanto “a felicidade não tem raiz” parece retomar a positividade do povo caipira, que migrava para regiões longínquas quando ameaçadas as suas tradições e gostos. Constrangido pelas grandes fazendas e fortunas que o explorariam, esse sujeito diz: “resolvi vender o sítio e vir morar na cidade”,

onde supostamente está. Entre a primeira e a terceira estrofe, podemos notar a diminuição na frequência melódica (altura das notas), o que reforça o efeito de desapontamento do sujeito.

O perfil melódico (TATIT, [1996] 2012) é repetido estrofe a estrofe, favorecendo um reduto de tematização linguística e melódica. O sujeito começa falando alto (em termos de frequência) e, paulatinamente vai abaixando a frequência, num tom de frustração. À medida que uma estrofe acaba e outra começa, produz-se o efeito introdução de um novo tema, uma nova reclamação. Na terceira estrofe, o arrependimento é notório e, dentre outros aspectos, notam-se índices de despertencimento (“*não me dou com essa gente / fico muito aborrecido*”), exploração (“*não ganho nem pra comer*”), conflitos culturais (“[...] é só *luxo e vaidade / penso até que a cidade não é lugar de caboclo*”). Trata-se de uma reflexividade, i.e., do momento discursivo da semiose na formação discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2012) por parte de um grupo social numa ordem social. No que diz respeito à maneira como se identifica — *caboclo*, filho de português e indígena —, podemos notar algum preconceito com os negros cuja ascendência africana marca a pele e algum desconhecimento ou ignorância do caldeamento de que é filho.

Os quinto e sexto versos da quarta estrofe, por sua vez, vêm nos mostrar que a resistência aos não menos sedutores valores hegemônicos cabe a alguns apenas. Sebastiana, sua filha, “namorou um cabeludo que dizia ter de tudo / mas foi ver não tinha nada”. O termo “cabeludo” comporta uma metonímia que remete aos movimentos do *rock and roll* emergentes nos grandes centros do Brasil nas décadas de 1960-70. Dizer “ter de tudo” e nada ter parece referir-se aos padrões de consumo desejáveis do capitalismo, também comum à filha e mesmo ao sujeito. Ao verbo “namorar” pode ser também atribuído uma intensificação lascívia, a liberdade sexual dos homens e mulheres que causa estranhamento ao sujeito. Decorrido o tempo de doze anos, a outrora “patroa” é tomada como “minha véia”, que “passeia”, “toma banho de praia”, “tá usando minissaia”, “arrancando a sobrancelha”, “anda na moda”, pinta as unhas de vermelho e faz maquiagem: temos aqui índices do empoderamento feminino (marcados, na dimensão textual, no verso “nem comigo se incomoda”), i.e., não teme repressões por parte do sujeito. Tal gesto é também estranhado pelo sujeito, que, aos nossos olhos e dentre outros fatores, mostra-se machista.

A sexta estrofe nos indicia o despertencimento do caipira que se vê caboclo. Quer “vortar pra Minas Gerais”, para a “palhoça”, sua “roça”, mas é impedido pela falta de dinheiro. Notoriamente inconformado, “nem sei como se deu *isso* / quando eu vendi o sítio pra vir morar na cidade”, o uso do pronome demonstrativo “isso”, além de anafórico, parece reforçar a

insatisfação. Emerge no discurso a articulação da língua com a história e o ethos do caipira que, de algum modo e por alguns meios, clivado entre hegemonia e contra-hegemonia, haverá de continuar lamentando a perda de sua origem.

Fairclough ([1992] 2001) assinala a compatibilidade do termo intertextualidade com a prioridade que atribui à mudança do discurso e à estruturação e reestruturação das ordens do discurso, tomando-a como foco principal da análise do discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2002, p. 135). O conceito de intertextualidade aponta para a produtividade do texto, para como os textos podem transformar textos anteriores e reestruturar convenções existentes para formar novos textos; mas, na prática, não está disponível para as pessoas como um espaço limitado para a inovação textual e jogos verbais: “ela é socialmente limitada, restringida e condicionada às relações de poder” (FAIRCLOUGH, [1992] 2002, p. 135).

A análise intertextual impõe uma ênfase sobre a heterogeneidade dos textos e um modo de análise que ressalta os elementos e as linhas diversas e frequentemente contraditórias que contribuem para compor um texto por fatores dentre os quais a heterogeneidade de que são constitutivos, pela natureza dos textos aos quais respondem, pelo fenômeno passado a que se recorre e que se reacentua ou mesmo de modo acidental.

Servi-me de *Terra querida* (LACERDA; NENETE, s/d) *Franguinho na panela* (SANTOS/PARAÍSO, s/d); *Caipira* (MARQUES; MARACAI, s/d) *Caboclo na cidade* (FRANCO; DINO, s/d) a título de exemplos para tratar da presença do povo caipira de maneira mais contundente e menos velada na canção sertaneja a partir da noção de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Se examinadas constatações de Ribeiro (1995) (cf. Seção 2.1, *supra*), o efeito de sentido produzido pela linguagem é o de que o caipira da Paulistânia se revivifica nas canções, as quais são representativas de um grupo não muito extenso frente a outras produções fonográficas chamadas sertanejas. É notório o fato de não encontrarmos a data de registro das canções e com vistas a triangular a incidência com as datas das gravações por reconhecidos artistas, o que pode ser indiciário de transformações no que se refere à institucionalização neste campo social. Ademais, cumpre dizer que, no paradigma hegemônico de subordinação da produção aos interesses de consumo, novas produções com o teor das aqui exemplificadas mostram-se tímidas e longe dos nichos mais rentáveis e hegemônicos, de modo que é mais comum encontrarmos o caipira em textos mais antigos e sacralizados do que em produções recentes, o que corrobora a tese de que a arte é também um entretenimento.

O Capítulo 3 será dedicado exclusivamente à canção sertaneja, estilo do gênero canção cujas primeiras gravações remetem à década de 1920 atreladas ao homem da roça e, hoje, consolida-se em projeção nacional em aspectos como consumo e rentabilidade. O objetivo da investigação a seguir é buscar coincidências e dessemelhanças entre as objetivações do caipira no/pelo discurso de Ribeiro (1995) e no/pelo(s) discurso(s) da canção sertaneja.

3. A PROPÓSITO DA CANÇÃO SERTANEJA

De antemão, oriento o leitor a propósito da relativamente escassa bibliografia dedicada à música e à canção sertaneja. De um lado, notória quantidade de conteúdos jornalísticos a serviço da catalisação da distribuição do trabalho artístico com a finalidade de entreter sua rede de fãs com base em construções biográficas heroicas; constam também alguns saudosismos críticos e intolerantes com as transformações sofridas pelo estilo; o terceiro grupo mostra-se como desdobramentos das leituras caras à Escola de Frankfurt, cuja tendência é tratar o dito *pop* em termos de fenômeno a serviço da deturpação do tradicional e da massificação; e, por fim, o grupo de Ulhôa, A. Oliveira e, mais tarde, G. Alonso, cuja proposição comporta uma genealogia menor do fenômeno, i.e., descrições e interpretações da história com esforço de destituição da imputação de lastros culpados ou inocentes. Muito embora saibamos que todo discurso é um modo de ação e representação, portanto nunca isento, esta última tradição busca posicionar-se o tão neutra quanto possível em nome da criticidade.

Uma rápida busca realizada no Catálogo de Teses da CAPES mostra-nos que o interesse pelo assunto progressivamente ganha fôlego. O sintagma “canção sertaneja” aponta para 1077 dissertações e 378 teses realizadas entre o ano de 1988 e 2022 realizadas nas Grandes Áreas Linguística, Letras e Artes (817), Ciências humanas (376) e Ciências Sociais Aplicadas. Se até 1995 tinha-se entre um e quatro trabalhos/ano realizados, a partir de 2006 a média é de 60 trabalhos/ano, chegando a 110 (2010).

Partindo do pressuposto adotado de que música e canção são tomadas como sinônimos por não-especialistas, optei por buscar também o termo “música sertaneja”. São 16.587 trabalhos entre dissertações (12.695) e teses (3.316) realizados predominantemente nas Grandes Áreas Linguística, Letras e Artes, Ciências Humanas e Ciências Sociais Aplicadas, respectivamente. Havemos de considerar, de toda maneira, que estamos tratando de um *tema* que pode ser observado e descrito por várias áreas e seus mais diversos interesses.

Em Ciências Humanas e fatos de linguagem, a produção de conhecimento tende a ser espiralada e o fenômeno aqui investigado já foi alvo de atenção de outros pesquisadores. Caldas (1977), num gesto quase inaugural, trata a indústria cultural como fenômeno deturpador do artesanato caipira, que passa a ser tomado como *kitsch*, “[...] um instrumento a mais de alienação cultural que distancia, dessocializa e desumaniza a verdadeira arte, através da reprodução mecânica” (CALDAS, 1977, p. 23). Algumas identidades são traçadas a partir da análise das letras de canções de Léo Canhoto & Robertinho (fixação no amor da namorada,

inquietação e dependência, assimilação dos valores da cultura burguesa percebidos no desprezo a dados materiais para realçar o sofrimento espiritual pelo amor à namorada, solidão, dramalhão) em tom de comparação com a constatação de ruptura com o estilo caipira em que o sertanejo se apresenta como par oposto num esquema binário e hierárquico.

Alonso (2011) propõe uma análise minuciosa acerca dos processos históricos atinentes à canção sertaneja em decurso. Parte-se de um estado mais acabado e passível de melhor vislumbre (o dito sertanejo romântico) e estabelece-se conexões com o dito caipira e com o estilo universitário, constatando-se fatores sociais importantes para a ascensão nacional do estilo sem poupar o vínculo com as redes de poder (e.g. empresariado do agronegócio, mídia e gravadoras) e sua relevância para a projeção em decurso “antropofágico” do estilo.

Gonçalves (2018) analisa as representações temáticas, memórias e imaginários na música sertaneja raiz, mapeada pelo modo de vida rural muitas vezes associado à cultura caipira, ao dito sertão e à viola. A autora se serve de obras como *Chico Mineiro* (Tonico e Francisco Ribeiro), *Franguinho na panela* (Moacyr dos Santos e Paraíso), *O doutor e o caipira* (Goiano e Geraldinho), *Saudade de minha terra* (Goiá) com enfoque nos aspectos verbais dos textos para em uma análise discursivo-literária e constata traços de recorrência sem pressuposição ou recorte espaço-temporal.

Santos (2019) investiga o processo formativo da música caipira e da música sertaneja no seio da modernização brasileira. Com enfoque nas disputas pela autenticidade, o sociólogo sustenta a tese de que as distinções entre a música caipira e a música sertaneja são menos marcadas do que se supõe, atentando para as inúmeras continuidades e intercambialidades entre os estilos, de modo que as suas maiores diferenças remetem à indústria cultural e à intencionalidade dos agentes de produção cultural enviesados por suas perspectivas políticas, afirmando-se, por fim, que a canção sertaneja é uma canção caipira transformada.

Também à luz da sociologia, Faustino (2014) mostra-nos a moda de viola como um instrumento de mediação dos processos de formação e adaptação caipira, entendendo, por mediação, um processo hegemônico e complexo onde valores da cultura dominante não migram diretamente para as classes populares, sendo, pelo contrário, reescrita a partir dos aspectos residual, dominante e emergente.

Silva (2018) engaja-se em questões problematizadoras na canção sertaneja no século XXI tendo como fio-guia o decurso do século precedente. Sob perspectiva historiográfica, o trabalho põe em debate produções bibliográfica sobre o tema com o objetivo de alcançar o dito sertanejo universitário com enfoque no mercado fonográfico.

A despeito das contribuições teóricas realizadas no âmbito do escopo e da especificidade dos trabalhos produzidos na temática da canção sertaneja, uma limitação impunha-se: o tratamento concedido ao texto. Do âmbito da Linguística, mesmo em seus níveis mais elementares, aprendemos que a canção é um texto sincrético, i.e., articula linguagem verbal (os signos linguísticos) e a linguagem não-verbal (a melodia, o arranjo e mesmo aspectos mais pormenorizados, tais vestimentas, cortes de cabelo, adereços, e, mais recentemente, com o crescente consumo audiovisual, as ambientações) na produção de significação. Trata-se de um vespeiro complexo.

À luz dos Estudos de tradução e seu aspecto crítico inerente (PYN [2011] 2017; VENUTTI, 2000; LOW, 2005), fui pouco a pouco tateando o tema. Em se tratando de traduções de canção, é o todo que se traduz, de modo irreduzível à letra da canção. A articulação entre letra e melodia (verbal e não verbal) na produção da semiose na palavra cantada já era lugar comum aos estudos semióticos desde a década de 1980, com a proposta inovadora de Tatit a qual culminou na tese *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. A Semiótica da canção (TATIT, [1996] 2012; DIETRICH, 2007) constata que reduzir a canção aos seus aspectos linguísticos implica normalmente análises à luz dos estudos literários e os textos tendem a ser tomados como “pobres” – salvo em se tratando de casos cujas letras assemelham-se às poesias. Ledo engano consiste desconsiderar a *potência do gesto* e a *dicção* do cancionista em seus processos persuasivos intimamente articulados à subjetividade ora mais ora menos constrangida dos instrumentistas atuantes. Por último, a busca mais específica em torno de “Chitãozinho e Xororó”.

Com vistas a promover imersão nos aspectos sociais, históricos e discursivos, aparto provisoriamente: (a) as distinções já esclarecidas entre *música* e *canção* (TATIT, [1996] 2012); (b) o referente ao predicativo “sertanejo”, tomado, neste momento do trabalho, como um complexo heterogêneo que abrigava as produções musicais que se opunham geográfica e ideologicamente àquilo que se produzia no Rio de Janeiro, então capital e marco da urbanidade civilizatória (ALONSO, 2011) e não o povo nordestino.

Rossini Lima (1972, pp. 21-23) observa no nosso cancionário relação de implicações recíprocas entre os ditos (a) erudito, (b) popular e (c) folclórico. As músicas *eruditas* atrelam-se a elaborações intelectuais esmeradas em conservatórios à luz dos cânones, em que se admite, eventualmente, a inclusão do popularesco como fonte de inspiração. Já no plano *popular* constam obras instituídas de capacidades técnicas menos aperfeiçoadas em relação aos eruditos, no entanto com boa aceitação por parte do consumidor num tempo e num espaço definidos.

Aqui o pendor comercial é admitido inclusive por parte de quem a produz. No âmbito do popular, “ocorre a manifestação que se denomina “música sertaneja”, a qual se desenvolve mediante ação direta da música folclórica e da música popular ou popularesca” (LIMA, 1972 p. 22 aspas do autor). Trata-se daquela categoria lida em Alonso (2011) e repudiada por Caldas (1977), sobre a qual pesam estigmas por sua estética, poética, pendor à manutenção do discurso hegemônico facilmente apreendido em sua materialidade e, como causa ou consequência, inclinação comercial historicamente admitida.

A música folclórica destaca-se por sua produção, à moda do improvisado, e o papel da tradição que conserva também a sua continuidade preservada pelo poder da motivação, “[...] através do qual a música é vivida e revivida constantemente pelos membros da coletividade, inspirando e orientando o seu comportamento” (LIMA, 1972, p. 26). São cantadas e tocadas, podendo conter algum apelo poético e mesmo prelúdios ou interlúdios. “Em geral, a melodia é livre, pairando sobre os instrumentos e obrigando-os a acompanhá-la ou caminhando entre eles sem qualquer relação muito acentuada. É silábica e até [...] é comum a **voz em falsete e o som anasalado**” (LIMA, 1972, p. 27 ênfases minhas). Vai de encontro ao hegemônico por libertar-se das amarras dos conservatórios e dos interesses de mercado. *Mutatis mutandis*, essa canção sertaneja, que não é folclórica, mas que se serve dela (LIMA, 1972), também insurgiria aos padrões do dito popular e ao erudito? Ou, ao contrário, o sertanejo se tornaria popular e hegemônico após investimento de mercado?

Tomar a década de 1920 como início da canção sertaneja certamente poria em risco a propriedade dialógica dos discursos (BAKHTIN, [1929] 2004) e, com ela, a percepção da intertextualidade e interdiscursividade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) constitutivas dos e nos textos. Temos, então, um corte arbitrário que Caldas (1977) entende em termos de efeitos da indústria do disco, ao qual são acoplados os princípios básicos do capitalismo no que se refere à maximização de lucros mas também como práticas de objetivação a partir da “[...] manipulação das massas, tornando-as cada vez mais dóceis para a dominação do regime político vigente” (CALDAS, 1977, p. 2). Entendemos que a proposta de Caldas (1977), efetivamente, procede: se em tempo de concomitância aos escritos de Caldas via-se a materialização do discurso apologético à Ditadura Militar, da década de 1980 – com certa abertura política – até os dias atuais têm como ponto cego questões sociais relevantes e mal resolvidas, detendo-se, sobretudo, na imposição de um padrão de vida tão desejável quanto inatingível e também, nessa constante, o amor em sua manifestação naturalizada (heteroafetivo e monogâmico), como tema basilar.

Caldas (1977) atribui categoricamente a deturpação sertaneja à Indústria Cultural. A partir da década de 1960, temas como o bucolismo e a vida no campo, então exaltados nas canções produzidas no estilo da música dita caipira (sirvam como exemplo as produções de Inezita Barroso), progressivamente cedem espaço ao tema do amor apaixonado e da vida burguesa a serviço da manutenção dos interesses do poder instituído. Conforme vimos, Fairclough ([1992] 2001) orienta-nos a pensar o evento discursivo em termos dialéticos de modo que podemos dizer que tais ordenações e reordenações na ordem do discurso residem na luta (nem sempre simétrica) entre o poder da indústria musical e a criatividade do cancionista.

Aqui, cabe lembrarmos do cineasta e erudito Nelson Pereira dos Santos (1996 *apud* ALONSO, 2011), para quem “[...] arte popular é passível de transição e o mercado quase nunca é pura e simplesmente o motor causal desta metamorfose”. A percepção de Santos (1996, *apud* ALONSO, 2011) tece dupla crítica à recepção determinista setentista da Escola de Frankfurt no Brasil: a) a indústria cultural não consegue, isoladamente, transformar a cultura popular; por lógica, b) a cultura popular não depende diretamente da indústria cultural.

As transformações estéticas, em boa medida atreladas (às) mas também constituintes das mudanças sociais, tendem a desagradar os críticos. Segundo Caixeta (2016), as mudanças visíveis e audíveis na canção sertaneja e suas variações estilísticas podem ser fundamentadas na alteridade. Em particular, a maneira como outrora o sertanejo era distribuído (as tais caravanas, uma espécie de circo com finalidade de entreter e moralizar), por visitarem regiões as mais diversas em termos de nuances culturais, bem como a exposição ao hegemônico por meio de rádios, poderia vir a influenciar os cancionistas, fossem eles músicos, autores ou cantores.

Logo ao final da década de 1940, a presença dos ecos de estilos latinos como rancheiras, polcas, guarânias e chamamés já era notória nas canções sertanejas. Esta apropriação do outro é também notório na Bossa Nova, que, embora repercuta, também desloca o jazz estadunidense (GAVERS, 2010). Como marco exponencial das transformações da canção seguido de aclamação do público a quem se dirige e hostilizações da crítica especializada, a literatura (ALONSO, 2011; CALDAS, 1977) traz o caso emblemático de *Índia* (Manuel Ortiz Guerreiro, 1944; José Fortuna (1952)), tradução de uma guarânia paraguaia que suscitou intervenções pela classe intelectual dominante.

Caldas (1977) apresenta-nos dois momentos em que a canção sertaneja foi alvo de tentativa declaradamente compulsória de transformação. A primeira delas foi o projeto *Nhoô Look*, arranjada por Nonô Basílio, importante maestro da tropicália, que traduziu canções

sertanejas para o estilo esteticamente valorizado pelos intelectuais de modo geral, a bossa-nova. Grupos saudosistas também se incomodaram com os ecos de estilos estrangeiros na canção sertaneja e propuseram a *Tupiana*, que tem, dentre outros, o traço da busca pela reativação da memória imaginária da bravura do indígena. Essa investida em nada aprimorou ou deteriorou o que se vinha fazendo. A despeito de todo o empreendimento técnico-industrial e financeiro, os movimentos malograram: “[...] para que um valor estético exista, não basta que ele seja criado; é preciso ainda que seja generalizado” (CALDAS, 1977, p. 45).

Já na transição entre as décadas de 1960 e 1970, Léo Canhoto & Robertinho, tendo como fiador de seu *ethos* discursivo o justiceiro do faroeste tal como encontrado em produções cinematográficas estadunidenses e europeias, conquistam público e, com isso, mercado. O *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007), produzido na e pela linguagem, tem como índices o contínuo que envolve as letras (a busca pelo bem em vez de o mal, moralismo e conservadorismo), mas também na forte presença do *rock and roll* que lhes era contemporâneo, fosse nos motivos, fosse nos arranjos. Esvaindo-nos do determinismo social, não podemos deixar passar incólume o gesto apologético à Ditadura Militar estabelecido nas relações interdiscursivas com o poder dominante – lastro este que, hoje, ainda não se perdeu, independentemente de quem estiver no poder (ALONSO, 2011). De outro modo: estamos diante de um caso no qual o fenômeno social hegemônico existente presentifica-se nos textos que, de certo modo, contribuem para a manutenção da estrutura social. Não se trata, todavia, de um fenômeno isolado e restrito ao estilo sertanejo. A Jovem Guarda, a título de menção, propicia um repertório particular de discursos apologéticos à Ditadora Militar.

A propósito de exemplificação, podemos citar os versos “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil / Eu te amo, meu Brasil, eu te amo / Ninguém segura a juventude do Brasil” (DOM, 1970) interpretada pela dupla cearense Dom & Ravel, marcada como adesista – atributo dos artistas favoráveis ao Regime Militar –, bem como a canção *Você também é responsável* (DOM; RAVEL, s/d), a qual tornou-se hino da MOBREAL, programa de alfabetização do governo Médici. Cabe-nos lembrar, aqui, que o sentido dos textos é estabelecido na relação entre o interpretante e a materialidade influenciado também por condições de produção, distribuição e consumo. À época de lançamento, o Brasil assistia a uma propaganda nacionalista que articulava *slogans* como “Brasil, ame-o ou deixe-o” bem como vivia intensamente a paixão e a expectativa pelo tricampeonato de futebol – a Copa de 1970. Canções como as citadas, que *popularizavam* o Brasil, punham-se favoráveis ao regime autoritário, na contramão de artistas como Chico Buarque, Gal Costa, Caetano Veloso e

Gilberto Gil, cujo protesto tinha como suporte, dentre outros, as letras politizadas: formações discursivas e, conseqüentemente, formação dos objetos em combate.

De modo contemporâneo a Léo Canhoto & Robertinho, a conhecida dupla Milionário & José Rico apresenta ao público o *ethos* que tem como fiador o fazendeiro rico e o urbano sofisticado – de outro modo, as classes então dominantes na Empresa Brasil (RIBEIRO, 1995) ou mesmo o imaginário da *casa grande* sob o olhar de quem está na *senzala*. Na articulação de signos musicais constitutivos dos arranjos das canções, podemos identificar fortes marcas da música estrangeira, sobretudo da canção mexicana, nas figuras dos metais, compassos ternários simples ou compostos, duetos de violão em timbres de náilon e, sobretudo, como bem apontado em Pucci (2016), o som nasalado, o falsete e o vibrato. Na década de 1980, a canção sertaneja passa a ser consagrada para além dos seus já conhecidos circuitos de consagração social, como podemos ver em Santos (2019 pp. 96-97).

Alonso (2012) aponta que, nos idos das décadas de 1960, as elites intelectuais, comumente de lastro político progressista ligadas à universidade, forjavam a imagem de um caipira astuto, forte e disposto. Braços que construía, para além da urbanização citadina, a revolução. Tal como na objetivação do caipira em *Viola Enluarada* (VALLE; NASCIMENTO, 1968): “[...] a mão que toca um violão / se for preciso faz a guerra / mata o mundo / fere a terra”. Para os progressistas, a mudança aclamada de subversão às relações de poder instituído poderia encontrar forças nesta classe – expectativa que, tal como Alonso (2011) nos mostra, foi frustrada. Para além de forjar a imagem de um caipira *revolucionário* que não diz respeito ao povo caipira, tal como como vimos em Ribeiro (1995), o gesto tem como consequência a partilha pela consciência política.

Convém-me, com Alonso (2011), compreender melhor o posicionamento daqueles que, ao tratarem da canção sertaneja, se filiam à perspectiva marxista. Alonso (2011, p. 182) mostra-nos que as classes médias e altas repudiavam o romantismo “exagerado” das classes populares que aderiam pelo consumo à canção sertaneja. Segundo o autor, os intelectuais partiam da premissa de certo populismo em terras brasileiras que permitia a consolidação de ideias condenatórias ao camponês imigrante e, por consequência, aos cantores e suas músicas no sentido de que seriam alienados, manipuláveis e sem consciência política.

O historiador mostra-nos que a associação entre o campesinato e a falta de consciência é oriunda dos teóricos da Modernização como Gino Germani e Torcuato di Tella para quem o rápido processo de urbanização dos países latino-americanos afetou o amadurecimento da

consciência política de seu povo, sobretudo pela ausência de tradição de luta participativa e domínio de um idioma ideológico que subsidiasse o combate com os populistas.

Uma segunda geração do *populismo*, uma espécie de interpretação sociológica, desenvolveu a reflexão em torno do papel dos camponeses no processo de formação da classe operária e no movimento sindical. O camponês que chegava à cidade não se assimilava àquela formação social e agia orientado por seus interesses pessoais num vácuo de posicionamento político. Para Filho (2001 pp. 353-354 minhas):

Na aliança que demarca o *populismo*, há uma burguesia industrial consciente, há líderes carismáticos e empreendedores maquiavélicos e, do lado dos trabalhadores, apenas massa – própria para amassar – de manobra [...]. Aqui estão, subjacentes, sem dúvidas, as referências de um certo marxismo leninismo, segundo o qual **os trabalhadores apenas agem conscientemente**, ou, em outras palavras, **apenas constituem uma classe quando formulam propostas socialistas revolucionárias**. Enquanto, e se, isso não ocorre, são massa, instrumentos de outras classes, estas sim, conscientes de seus interesses

Na percepção de Daniel Reis Filho (2011), parece haver a necessidade de a classe trabalhadora satisfazer e cumprir uma agenda afinada com aquilo que lhe é imposto sem que seja necessariamente consultada, ouvida, i.e., uma classe a ser tutelada. Revendo esse termo – e esta perspectiva – Alonso (2011) une-se a cientistas sociais como Ângela de Castro Gomes e Jorge Ferreira na preferência pelo *trabalhismo*, que “[...] permite pensar a sociedade para além do controle e dominação de classe. [...] entender não apenas a dominação, mas a relação de pacto e aliança entre trabalhadores e elites, desigual, é claro, mas de forte caráter simbólico”. (ALONSO, 2011 p. 186), algo que flerta com a noção de hegemonia defendida por Fairclough ([1992] 2001).

Esse migrante que consolidava a massa trabalhadora das cidades industrializadas emergentes era duplamente estigmatizado: a) por abandonar suas raízes; b) por adiar os ideais revolucionários da vanguarda intelectual da esquerda com seu individualismo e tradicionalismo repercutidos na dita massificação.

Estigmas socialmente imputados por um grupo são reproduzidos e agravados das mais diversas maneiras (cf. PIOVEZANI, 2020) num amplo espectro simbólico ao qual a canção não passou incólume ao sofrer acusações, seja de deturpar a dita pureza que se discursava, por exemplo, em Disparada (VANDRÉ, 1966), seja por sua alienação. “Para as direitas autoritárias, o sucesso sertanejo fazia emanar o asco do chamado populacho. Para as esquerdas, eram o

engodo, a mentira, a falsificação da cultura popular a corromper a pureza revolucionária do trabalhador” (ALONSO, 2011, p. 187 marcas do autor).

Em Santos (2019, p. 97), busquei chamar a atenção aos processos de produção e distribuição de canções entre as décadas de 1980 e 1990. Argumentei que sua catalisação se deu, em partes, por conta da proletarização citadina: os recém-chegados os quais pouco a pouco contribuíam com sua força para a construção das grandes cidades, em particular São Paulo, viam naquele tipo de texto que ocupava posições discretas em termos de destaque com seus temas e estilo alguma conexão com o passado culminando em reconhecimento, identificação e pertencimento. Havendo mercado e investimento, as rádios passam a circulá-los, os artistas da noite passam a executá-lo e, pouco a pouco, passam a integrar casas de espetáculos mais nobres, alcançar novos públicos com condições mais plenas de vida material e incorporar aquilo que era habitual àquele novo público de modo híbrido. No que diz respeito à produção, cumpre dizer que, com o malogro da música romântica, compositores como José Augusto, Michael Sullivan e Paulo Passadas, passaram a contribuir — de modo um tanto compulsório e modalizado por interesses de mercado — com composições predestinadas àquele perfil de artista, cabendo alguma negociação mediada pelas gravadoras.

Também defendi que, nesse sentido, tornam-se ululantes os efeitos recíprocos de uma hegemonia ideológica na efetivação da transformação de tal ordem do discurso em particular. Os sucessos sertanejos e populares consumidos pelo povo na transição dos anos 1980 para o ano de 1990 podem ser tomados como diferenciação do processo precedente de atualização-integração das linhas de força (DELEUZE, [1986] 2013) no que diz respeito às práticas de objetivação e subjetivação, processo este que tem seu germe no folclore (LIMA, 1972). Trata-se, dessa perspectiva, de uma colonização do local pelo global apreendida nas relações interdiscursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) e apreensíveis nos regimes de linguagem, do que decorre, quiçá, a percepção espontânea que destitui o predicativo “sertanejo” de artistas dessa geração. Não nos interessa o binário (*é* ou *não é* sertanejo). Talvez o gradiente entre eles. Ou, especificamente, como a canção sertaneja se transforma e por que *ainda é* sertaneja.

Essa transformação ganha maior visibilidade a partir dos anos noventa do século XX: se os letristas provinham da canção romântica, os músicos vinham das mais diversas escolas, tal como o rock, o jazz. Os arranjos passam a ser enriquecido com o peso de dobras de guitarra remissivo a Iron Maiden, caixa de bateria e voz carregadas de *reverb* e *delay*, além da forte presença de sintetizadores. Os espetáculos gozavam de estruturas bastante imponentes, tal como

conta Alonso (2012), no ano de 1987, a dupla Chitãozinho & Xororó buscou inspiração num show do grupo de rock progressivo Yes realizado no Rock in Rio.

A priorização da performance e com o impressionar o público é um traço da dupla Chitãozinho & Xororó. Conta Cebolinha²², músico que atuou na banda de Chitãozinho & Xororó durante esse período transitório do sertanejo para o sertanejo romântico, que Xororó preocupava-se com a monitorização do palco, investimento em iluminação, e que, a despeito da banda enxuta, formada por Garibaldi (baterista), Maurício (baixo e irmão da dupla) e, depois Cebolinha e Vendramini (sopro), já gozava de um violão *Ovation*, cobiçado até os dias atuais por instrumentistas, e diz: “[...] Xororó tirava a camisa e carregava caixa também...as meninas tudo (sic) pedindo autógrafo pra eles e o empresário disse ‘tem que parar com isso, tá?’”, diz Cebolinha Tais investimentos culminam na abertura em rádios com ampla difusão e horários nobres da TV aberta. O *ethos* discursivo romântico, comportado, bom moço, que, às vezes se funde ao sedutor caubói estadunidense, afeta de maneira certa o *pathos* do co-enunciador de modo bastante rentável, quer em termos de capital financeiro, quer em termos de capital simbólico e exposição, posto que as emissoras não têm por hábito o pagamento de cachês para exposições em sua programação – o habitual é o contrário, i.e., o jabá – e a arrecadação com execução pública é irrisória frente a shows (cf. SANTOS, 2020, pp. 98-100).

Em tempo, cumpre notar que nos idos dos anos 1980 o mercado fonográfico nacional enfrentava dificuldades as mais diversas. Em meio a disputas simbólicas pela outorga da honraria progressista pelo público e pela crítica, o rock e a dita MPB intelectualizada cedem espaço para a invasão de produtos culturais estrangeiros, mais especificamente o *rock and roll* e as músicas eletrônicas, de modo que, conquanto transformado ou colonizado pela ideologia hegemônica, o sertanejo dito romântico e sua difusão pela indústria cultural acaba por supostamente comportar resquícios de outrora, do caipira. À parte disso e em fina sintonia com a ideologia do novo capitalismo emergente, gravadoras nacionais passam a se fundir com grupos multinacionais, o que conferia, além de maiores investimentos capazes de culminar requintes na produção e distribuição, visibilidade internacional por meio de turnês, inclusão de canções em trilhas de telenovelas e possibilidades de parcerias internacionais. A arte é, aqui, também um entretenimento.

Na primeira década do novo milênio o sertanejo simplifica-se em sua estética. É com duplas como João Bosco & Vinícius e César Menotti & Fabiano que acompanhamos a emergência do dito “sertanejo universitário”, com uma “[...] sonoridade mais crua, sem arranjos

²² Comunicação pessoal realizada aos 6 ago.21.

rebuscados e com o astral lá em cima” (FERNANDO & SOROCABA, 2017, p. 67). Aqui, vale reiterar o apontamento caro aos historiadores no que diz respeito à tensão propiciada ao tratamento de fenômenos recentes, traço também conservado pelos analistas do discurso: cumpre lembrar, pensando nestes, que as verdades são fenômenos históricos e sociais, portanto cabe, aqui, uma perspectiva de modo muito sumário sobre o sertanejo universitário.

Em Santos (2015; 2019), aponte a relação entre o qualificativo “universitário” – seja associado ao substantivo “sertanejo”, seja a “forró”, como o “forró universitário” produzido no final da década de 1990 e, hoje, discreto – produzia o efeito de sofisticação por estar atrelado a um campo social valorizado socialmente e atenuava a carga semântica que estigmatiza “sertanejo” e “forró”. Outra forma de se pensar (FERNANDO & SOROCABA, 2017, p. 21) diz respeito ao ambiente onde tais textos são produzidos e, sobretudo, circulados. O cantor, compositor e produtor musical Sorocaba (FERNANDO & SOROCABA, 2017, p. 44 marca minha) entende ter “[...] captado o comportamento de minha geração e **traduzi**-lo em música”.

O termo *traduzir* merece destaque por nos servir de índice para um possível escopo em questão o qual envolve a identificação/reconhecimento de uma esfera da sociedade que busca por tal contemplação. Cria-se, portanto, um ambiente sociocognitivo em que o consumidor pode corporificar o sujeito da canção, seus exageros, engodos e fantasias.

Em Santos (2019, pp. 105-108), chamei a atenção para os seguintes temas atualizados nessas materialidades e supostamente capazes de fomentar a distinção entre aquilo que chamamos “raiz” e aquilo que chamamos “romântico”: a *autoestima* (CAIXETA, 2016) e a disciplinarização e domesticação dos corpos atrelados à *liquidez* proposta por Bauman (2018), defendendo também que, a despeito da tripartição estilística e seu nobre efeito didático, a canção sertaneja admite, por meio de relações intertextuais e interdiscursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 133) a presença de dramalhões em canções raiz, do discurso da auto estima em canções do sertanejo romântico e mesmo elementos discursivos do estilo raiz no estilo universitário sem o risco de anacronismos, uma vez que lidamos com processos.

3.1 Colonização e embranquecimento

As transformações éticas e estéticas da canção sertaneja são percebidas em nobres olhares cujos vieses críticos os distanciam da ingenuidade, no entanto destituídos de lastros militantes, em trabalhos com diferentes enfoques, tal como o sociológico de Caldas (1977), o histórico de Alonso (2011) e, mais recentemente, o linguístico, como em Caixeta (2016) e

Santos (2019). Posição nada neutra é assumida num ensaio assinado por Marcos Queiroz (2021) intitulado *Pobre moreno, que era grande, hoje é pequeno: música sertaneja e o enigma racial brasileiro*, publicado na Revista Mídium.

Logo no título, já se percebe a relação de intertextualidade manifesta com a canção *No rancho fundo*, samba de autoria de Ary Barroso e Lamartine Babo já interpretada legal e oficialmente por trinta e dois artistas diferentes em diferentes épocas, sendo a mais conhecida das traduções a realizada por Chitãozinho & Xororó (1989). Diz a história que a melodia da música foi criada pelo sambista Ary Barroso a título de acordo tácito com o letrista J. Carlos por volta do ano de 1930. Cumpre dizer que nem o título nem a melodia mantiveram-se como nos manuscritos: sob a pena de J. Carlos, a canção levava o título *Esse mulato ainda vai ser meu - na grota funda* e contava com versos como “na grota funda / na virada da montanha / só se conta uma façanha / do mulato da Raimunda”, compatível com o perfil melódico criado por Ary e com o qual nossos ouvidos já estão familiarizados.

Ary Barroso acabara de se mudar para o Rio de Janeiro e tinha da composição o seu ofício. A canção produzida por Ary Barroso e J. Carlos passou a integrar a trilha sonora da peça *É do Balacobaco*. Lamartine Babo esteve presente numa das apresentações da peça e dispôs-se a escrever uma letra, em sua perspectiva, mais compatível com a beleza e magia da melodia, tornando-se um dos primeiros intérpretes dela. J. Carlos, após o gesto interpretado como afronta, enfurece-se e rompe a parceria profissional e a amizade com Ary Barroso. A peculiaridade apresentada é indiciária de dois fenômenos: (i) subjacente às produções artísticas na esfera popular (em oposição à folclórica e erudita) existe um modelo de negócios a ser atualizado em momentos os mais diversos; (ii) esse modelo de negócios é constitutivo da ordem do discurso. Queiroz (2021), entretanto, chama a atenção para outro fenômeno: o embranquecimento da canção dita sertaneja, passível de ser tomado em termos de intertextualidade constitutiva com o clássico brasileiro que canta a história de um moreno que, “[...] por causa do veneno das mulheres da cidade” passa de grande a pequeno, de forte a fraco. Se tomarmos o título como uma metáfora, veremos que o sertanejo, uma vez seduzido pelas ideologias hegemônicas via concessões e legitimações, passa, tal como o moreno da canção, de grande a pequeno.

Queiroz (2021) busca articular os seguintes fatores, comumente analisados de maneira descontínua: (a) a desindustrialização brasileira e o fomento ao incremento da capacidade de produção de produtos primários e de baixa intensidade tecnológica que tem como repercussão o triunfo do modelo agroexportador; (b) a violência simbólica calcada no extermínio das

periferias, encarceramento em massa e desapropriação de territórios indígenas; (b) a hegemonia do estilo sertanejo em termos estéticos e financeiros. Seu texto é dividido em três cenas, sobre as quais comentarei sumariamente nas linhas que seguem.

Na *Cena 01: O primeiro sertanejo*, Queiroz (2021) rememora Rosa Nepomuceno e faz menção à história de João Pacífico, negro, procedente de Cordeirópolis/SP, que desembarca na Estação da Luz em 1924 ainda sob os ecos da Semana de 1922 e logo passa a ser introduzido por nomes como Guilherme de Almeida e Mário de Andrade, ávidos pelo tipo de brasileiro autêntico, e é logo um dos beneficiários da iniciativa de Cornélio Pires. Autor de grandes clássicos da canção sertaneja, João Pacífico tem uma morte “[...] solitária e na pobreza” (QUEIROZ, 2021), que se atribui ao desprezo atribuído aos sertanejos por parte da intelectualidade e da crítica musical. Para Queiroz (2021), “a história de João Pacífico não só ilumina os rumos do que o sertanejo virou, mas também aquilo que ele não virou”.

Na *Cena 02: Índia e o casal*, Queiroz (2021) afina-se a Caldas (1977) e Alonso (2011) no entendimento de que a canção sertaneja começa a repercutir comercialmente na esfera nacional por volta dos anos 1950, período em que se “moderniza”. Em corroboração, o autor lembra Cascatinha & Inhana, que, com *Índia*, traduzem um guarânia “[...] símbolo da música paraguaia, buscando representar a cosmologia, origem e ascendência dos guaranis na formação do país” (QUEIROZ, 2021). No entender do ensaísta, a história e a estética de *Índia* viabilizam uma torção sobre identidades e territórios caros à música popular brasileira ao transcender fronteiras nacionais e enraizadas nas experiências latino-americanas. Um fenômeno duplamente contra-hegemônico que se deve a: (a) em detrimento das historiazinhas que atualizam experiências atlânticas, canta-se e exalta-se uma diáspora interna do continente; (b) o fato de a dupla ser constituída por um casal negrindio não hipersexualizado. O que Queiroz (2021) deixa de mensurar são os interesses de mercado subjacentes à dupla, que ocupava plena posição de destaque nas décadas de 1950 (CALDAS, 1977) e mantinha-se à revelia — quiçá conivente, ainda que em termos – dos interesses de mercado.

A *Cena 03: o fim do mundo e o último suspiro do moreno*, Queiroz (2021) diz-nos que, a despeito do rentável e aquecido mercado da canção sertaneja, algumas canções tornam-se clássicas e são regravadas a exaustão, “[...] ouvidas no final de bebedeiras, cantadas em uníssonos por velhos e novos fãs e servem de escoadouro para a nostalgia e a saudade (inclusive daquilo que nunca se viveu)” (QUEIROZ, 2021), em corroboração ao potencial literário ocupado pela canção em países como o nosso, como defendido por Caldas (1977). Dessas canções, o autor destaca *No rancho fundo* (BARROSO; BABO, 1931) e destaca *O menino da*

porteira (VIEIRA, 1955): “[...] cururu, ritmo e dança de origem indígena e função ritualística” (QUEIROZ, 2021) que com Sérgio Reis é traduzida para o estilo corta-jaca, variação do próprio Cururu. Queiroz (2021) não vê com bons olhos a chegada de um ex-roqueiro que introduz guitarras, percussão, baixo, flauta, *back vocals*, metais e bateria no arranjo da canção, a qual passa a comportar ares do estilo *country* estadunidense. Cumpre notar que Sérgio Reis não está sozinho nesse movimento e que, ao lado dele, como vimos, Léo Canhoto & Robertinho, Milionário e José Rico e Chitãozinho & Xororó também são entusiastas da modernização. Segundo o autor, “a branquitude vai delimitando lugares” (QUEIROZ, 2021); de nossa perspectiva, articulações em blocos hegemônicos repercutem em transformações colonizadoras nas ordens do discurso locais.

Queiroz (2021) entende que “[...] se a música sertaneja foi marcada por artistas e expressividades indígenas em momentos decisivos da história, tal experiência contrasta com a imagem pública do gênero hoje” e defende que para ocupar posição de destaque a canção sertaneja teve de embranquecer e se deixar espoliar. Este processo é mais nítido na viragem entre os anos 1980-1990, “[...] diante do incremento do êxodo rural no decorrer do século XX, o sertanejo é a música do migrante que virará cidadão, enfrentando agruras, novidades e dificuldades da vida urbana” (QUEIROZ, 2021), como se pode ver nas plateias, de gente modesta, desvalida de vida material, acomodada em periferias, tal como o público frequentador dos circos e das caravanas de décadas precedentes como se lê em Caldas (1977).

Queiroz (2021) entende que as periferias ainda gozam de um toque de mundo rural, algum interstício entre o campo e a cidade em vias de sofrimento de urbanização forçada pelo capital e pela violência. Nesse sentido, para Queiroz (2021), “[...] a música é um refúgio que permite a reconstrução de si”. Posição similar é defendida por Faustino (2014, p. 12) a moda de viola, integrante da música caipira, como importante instrumento de mediação deste processo de formação e adaptação caipira. Por *mediação*, Faustino (2014) entende, grosso modo, um processo hegemônico e complexo, onde valores e ideais da classe dominante não migram diretamente para as classes populares, sendo, pelo contrário, reescrita a partir de três aspectos da realidade: *o dominante*, *o residual* e *o emergente*.

Estamos diante de processos e transferências sob os quais existem relações de poder raramente simétricas e veiculação de ideologias materializadas nas mais diversas práticas discursivas. No ínterim das antinomias entre rural e urbano, as transformações no estilo sertanejo, as modernizações (ALONSO, 2011) percebidas como antropofagia no sentido elaborado por modernistas da década de 1920. Alonso (2011) entende que se trata de um

processo profícuo por dinamizar o que é nacional e, com isso, as maneiras de pensar a cultura a partir da recauchutagem entre o que é produzido no Brasil e o que recebemos do exterior. Trata-se de um movimento de deglutição e digestão ao qual Queiroz (2021) acresce a dejeção.

Segundo Queiroz (2021), “[...] o Brasil, para ser Brasil, depende da população de negros e indígenas como objeto-instrumento a ser consumido pelo sujeito nacional” expresso como branquidade. “No âmbito estético, esse desejo destrutivo percorre momentos decisivos das expressividades nacionais, em que a busca pelo ‘brasileiro autêntico’ sempre implicou a própria sublimação dos sujeitos racializados” (QUEIROZ, 2021) de modo que a nacionalização da canção sertaneja implica o embranquecimento num jogo racial negado a indígenas e negros: “Nesse delineamento [...] ao negrindio é reservado o espaço do tradicional, do antigo, do passado, do fóssil (do caipira?), o qual pode ser alvo de novas investidas de deglutição e digestão do sujeito brasileiro” (QUEIROZ, 2021).

É o que se percebe quando se revisitam os ditos clássicos. O caipira, o índio, o negro, o caboclo, o sertanejo são exaltados em momentos oportuna e estrategicamente folclóricos, como um personagem que *fez* parte de nosso passado e que, hoje, em meio à massificação, deixa de existir e têm a sua voz silenciada e seus gestos contidos pelas estruturas hegemônicas de poder. Trata-se, dessa perspectiva, da inserção de um povo num passado distante e, supostamente, sem continuidades.

Queiroz (2021) conclui o seu ensaio mostrando-nos que, hoje, negros e índios são “excedentes”. A desintegração do mercado de trabalho e da força produtiva dessa gigantesca parcela da população é agravada pelo mecanismo de passagem da força de trabalho hiperprecarizada para políticas de concentração e de extermínio decorrente da vitória total do rentismo e do latifúndio agroexportador cerceado pela destruição da complexidade produtiva. Uma sucessiva e compulsória passagem de bastões sobre as quais Queiroz (2021) denuncia o que se perde no passado e que, particularmente, me cabe compreender o que prevalece ainda que reminescente, mais especificamente da cultura caipira com enfoque na canção.

Na tônica denunciatória do embranquecimento dos valores encontramos também o documentário *Sobre Pardinhos e Afrocaipiras* (2021), produzido por Fernanda Vargas em colaboração com *Garamuja Pesquisa, Memória e Audiovisual* e realizado por Poiesis Gestão Cultural, Oficinas Culturais em parceria com o Governo do Estado de São Paulo. Em tom poético, toma-se a questão da identidade do caipira a partir da metrópole São Paulo em seu atual estágio de desenvolvimento tendo como figura central da tensão de forças a Estátua de Borba

Gato, na zona sul de São Paulo, alvo de um incêndio aos 24 de julho de 2021, mesmo ano de lançamento do documentário:

Esta é a cidade de São Paulo: uma terra aberta à foice. Por cima, pode-se ver, além dos prédios, suas periferias e zonas rurais para onde aqueles que construíram a cidade foram empurrados. Território privilegiado de uma gente que costuma se orgulhar de suas derrotas. Um lugar onde Barões ergueram monumentos para celebrar suas tragédias. Uma dessas homenagens [...] é a estátua de Borba Gato, símbolo do bandeirantismo paulista e símbolo também de uma identidade nacional em disputa: o caipira²³

Segundo Ivan Vilela (2021), dentro de uma caracterização que difere daquela de Darcy Ribeiro (1995), o homem caipira historicamente esteve ligado ao bandeirantismo paulista, portando-se como um homem branco e livre, contudo pobre. Para Salloma Salomão (2021), o decurso do povo caipira diz respeito a 400 anos de assentamento do território e na experiência de um tipo de vida de gente pobre. À luz deste brevíssimo documentário, a objetivação do caipira (i.e., atrasado, burro, atrasado) é atribuída por grupos intelectuais hegemônicos eugenistas; já a vida no interior é definida, de outro modo, pelos proprietários da fazenda. Ocupa posição de destaque a figura controversa e defensora/propagandista do movimento eugenista Monteiro Lobato, que cria a personagem Jeca Tatu, representante de um grupo numeroso e responsável pelo atraso do desenvolvimento do país.

Antônio F. Junior (2021) chama atenção para o fato de que mesmo Cornélio Pires já identifica e classifica o “caipira-preto”, aquele que anseia pelo desejo de pisar na terra, ainda que seja num pequeno quintal no fundo de sua casa onde possa cultivar sua horta, o que se via muito nas periferias de São Paulo, i.e., conduz adiante a luta histórica de seu povo ainda que de modo em partes determinado socialmente.

O Jeca de Amacio Mazzaropi complexifica o caipirismo e explicita as relações campo e cidade a partir da união de contrários (e.g. caipira nipônico, caipira macumbeiro) em bom humor e cantada nos versos de Elpídio dos Santos, professor, compositor, multi-instrumentista e negro: Negão dos Santos, traço étnico que o fez sofrer todas as sanções sociais históricas. O

²³ SOBRE PARDINHOS E AFROCAIPIRAS. Diretor: Daniel Fagundes. Produção: Poiesis e Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uT0M9QViCOA> . Acesso em 28 nov.22.

caipira em questão confronta-se com as linhas de força da indústria cultural e seus apagamentos: do negro, da índia, da viola:

Em seu lugar [no lugar da música caipira], colocou *agroboys* brancos fazendo *cosplay* de *cowboys* americanos atrás de toras da floresta devastada pelo cultivo de soja e gado de corte. Os valores civilizatórios das culturas tradicionais, o vínculo com a terra e a natureza foram substituídos pelo culto às máquinas e ao veneno” (SOBRE PARDINHOS...2021)

Apagamento análogo ao ocorrido em territórios estadunidenses, quando o mito do caubói apaga as culturas nativas dos homens negros do pós-abolição que ensinaram ao homem branco o trato com o gado e com a terra, e, na esfera musical musical, o *blues*. Em Seattle, o filho de uma descendente Cherokee e um agricultor afro-americano transcende o modo de tocar o blues e a *folk-music*: Jimmi Hendrix; por aqui, de modo biográfico similar, Tião Carreiro inova o modelo agressivo de tocar viola com os pagodes. Antônio F. Junior (2021) lembra a Viola de Buritis dos nativos e a Viola de Angola, os quais passam despercebidas por intelectuais por serem considerados rudimentares: a viola, dessa maneira, já estaria presente na cultura africana a qual se mescla com a cultura portuguesa na emergência de estilos de tocar transformadores, uma vez que se adapta o *modo de tocar* de uma cultura à voz de outra.

Preto presente na cultura caipira de Tião Carreiro. Presente às margens, nos circos em vez de teatros, o que abria ensejo para influências as mais diversas que culminam no pagode de viola, hoje, no *underground*, no museu. *Sobre Pardinhos e Afrocaipiras* (2021) mostra-nos que, em se tratando de raiz, a raiz é mais profunda. Índio Cachoeira (2021), primeiro Pajé, da dupla Cacique & Pajé — hoje, uma patente pertencente à Cacique — mensura que sua feição o faz procurar por suas raízes étnicas os quais o levam à etnia Pataxó. Nesse caldeamento, italianos acaipiram-se, flertam com o cururu e com a Folia de Reis

A disputa simbólica em torno de *o que é* e de *o que não é* música sertaneja bem como o prestígio ou desprestígio desse adjetivo galgam a largos passos rumo a completar um século de discussão. Na esfera espontânea, a canção sertaneja opõe-se à canção caipira, que remete a um rústico e autêntico passado do campesino. De modo análogo, os debates acadêmicos tendem a tratar a reprodutibilidade técnica e a industrialização da cultura como deturpadores da tradição (CALDAS, 1977; QUEIROZ, 2021).

Um dos marcos simbólicos emblemáticos da canção caipira é a viola, instrumento musical de origem oficialmente portuguesa que desembarca em terras brasileiras com padres jesuítas a serviço da catequização, sendo, mais tarde, assimilada de diferentes maneiras e tornando-se alvo de sofisticações e aloformias, quer em aspectos estruturais (e.g. o corpo, o material das cordas), quer em aspectos semióticos (e.g. diferentes afinações). Faustino (2014), que se debruça sobre o *êxodo cantado*, constata que, na reprodutibilidade técnica, as modas de viola deixam de ser compostas para e em uma comunidade específica — suas motivações folclóricas, religiosas e culturais, como o reforço de sabedorias e tradições — e assumem funções sociais, como a retratação da vida do homem comum ou mesmo espaço de transcendência e libertação de paixões num processo em que a perda da *aura* é compensada pela expansão de potencial de distribuição em uma dimensão utilitária. As complexas relações de poder, com efeito, capturam a viola da roça, põem-na nos circos, nas rádios e nos discos (FAUSTINO, 2014).

Reduz-se o que é comercial ao massificado, axioma do capitalismo, portanto elemento constitutivo de dispositivos de subjetivação a serviço da imposição de padrões inalcançáveis que, de um lado, fazem vender, almejar, desejar e, de outro, propõem um vasto mercado de opioides eficazes para as neuroses crônicas decorrentes disso (CALDAS, 1977). Também compõe esta complexidade a forçosa comparação entre canção e poesia: segmenta-se a canção, apanha-se sua letra e se atribui a ela valores erigidos sob os critérios da crítica literária. Fecha-se o debate. Será? Cabe-nos, a partir do passado, lançar um olhar sobre o tempo presente e contemplar documentos como monumentos, como nos ensina Foucault ([1968] 2008), já com ênfase à dupla Chitãozinho & Xororó.

3.2 As multifaces dos meninos passarinhos

Dois caipiras chegam na capital. Estavam morrendo de fome e entram num restaurante chique. Não sabendo o que pedir, resolvem imitar o rico que estava na mesa ao lado. O rico da mesa pede uma entrada, os dois caipiras:
- Garçom, pra nós também...
O rico pede um prato lá todo especial, os dois caipiras:
- Garçom, pra nós também...
O rico resolve repetir o prato, os dois caipiras:
- Garçom, pra nós também...
Vai indo assim e os caipiras ainda tão morrendo de fome. O rico termina e diz ao garçom:
- Poderia arrumar-me um engraxate?
Os dois caipiras:
- Garçom, pra nós também...

O rico ouvindo isto diz aos caipiras:

- Olhe, meus amigos, eu creio que um engraxate dá para nós três.

Os caipiras imediatamente:

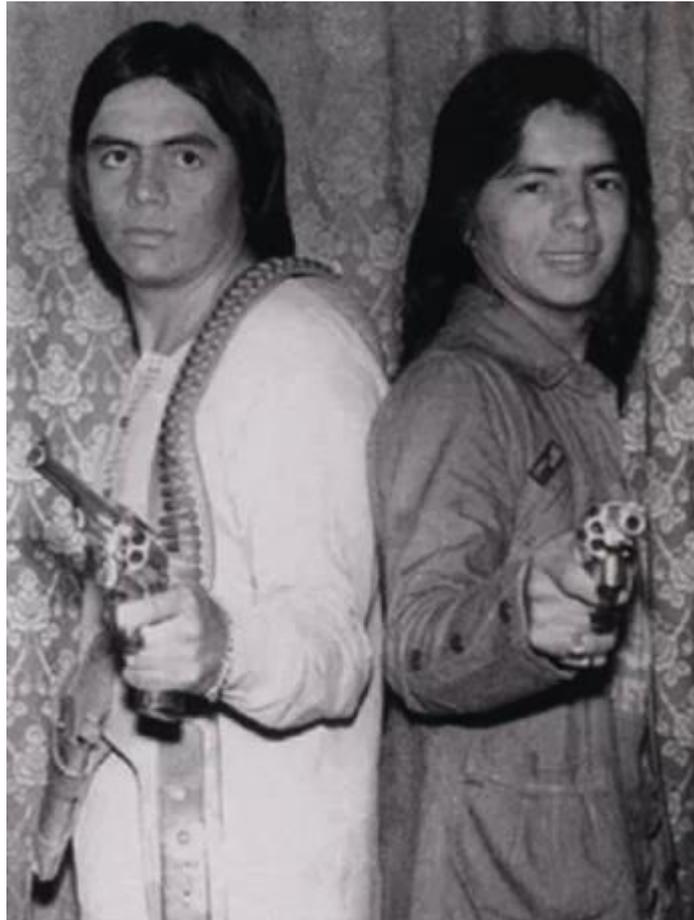
- Não, senhor: o senhor come o seu que a gente come o nosso!

A anedota parece revelar a história dos caipiras que chegam às cidades grandes na segunda metade do século XIX. De um lado, o cidadão (na figura do *rico*) o qual sabe o que deseja e como o solicitar; do outro, o *caipira*, desvalido de vida material e do domínio dos *habitus* urbano a quem resta reproduzir o comportamento do “**rico** da mesa de entrada” em sintonia com a constatação de Salomão (2021) indicada no subtópico anterior. Uma vez mais, notamos que os estigmas discursivamente imputados aos desvalidos de vida material são reproduzidos e agravados em hábitos de seus corpos e de sua voz (PIOVEZANI, 2020). Optar por resistir, em princípio, implica o doloroso enfrentamento da potente estrutura que o perpassa.

Neiva (2002) mostra que a dupla formada por irmãos é filha de um mineiro e uma paranaense nascidos em meados do século XIX. Ambos pobres, descendentes de famílias camponesas. Caipiras miscigenados. Afeitos à canção, as cantorias domésticas dos pais e a obra de Tônico & Tinoco serviram de fonte de referência para os temas (inicialmente o amor, a saudade, a vida campo) e o tom anasalado e agudo de Xororó (Durval) assim como a segunda voz, mais grave, a “segunda voz”, de Chitãozinho (Zé).

Modalizados pelo desejo de alguma ascensão material, ao lado dos pais e seis irmãos, todos mais novos, a dupla chega a São Paulo na década de 1960 ainda jovem: porte físico miúdo e esguio, cabelos lisos, narizes largos, lábios carnudos e pele morena. Um índice nos traços fisionômicos, a proveniência (geno/feno) tipicamente indígena, conforme podemos constatar na figura 11 (infra):

Figura 11. Chitãozinho & Xororó em *O pistoleiro e Ave Maria* (década de 1970)



Fonte: Neiva (2002)

Chamo atenção para a exaltação da tradição cristã contida na peça como índice da fé do povo caipira na peça *O pistoleiro e a Ave Maria*. Não menos importante, as pistolas nas mãos exaltavam o vilão, o jagunço, na peça circense e maniqueísta. Com Cornélio Pires (CALDAS, 1977; ALONSO, 2011), as duplas sertanejas aprenderam a viajar Brasil afora em caravanas com vistas a catalisar o processo de distribuição de seus produtos fonográficos em apresentações circenses, comumente precedidas de apresentação teatral encenada pelos próprios artistas, sempre carecendo do apoio de um patrocinador potente.

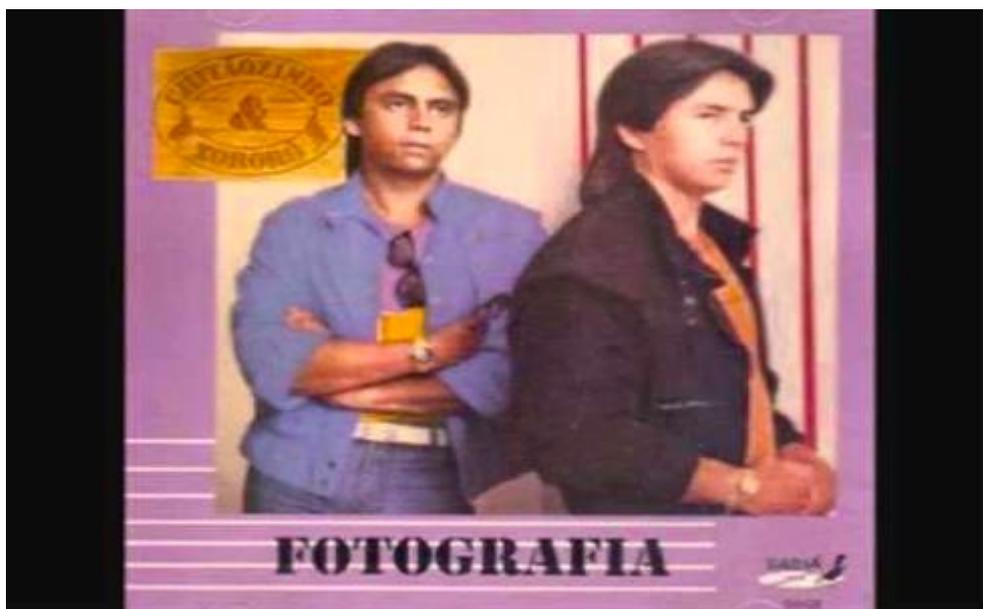
Os, então, Irmãos Lima buscavam a desassimilação do caipira num duplo movimento: o primeiro, diz respeito ao ethos discursivo do caipira da anedota; o segundo, diz respeito ao modo de o caipira fazer suas canções nos roçados afora, despretensioso e voluntariamente ignorante dos modelos vigentes na indústria fonográfica, para o qual a canção era um lazer e não um ofício. Não se filiar à indústria cultural obstruiria a concretização da pretensão profissional da dupla — lembremo-nos de que o caipira reivindica alguém poderoso para protegê-lo e a quem defenderá fortemente (RIBEIRO, 1995).

A desassimilação do caipira é fortalecida na parceria com o Marechal da Música Sertaneja, poderoso produtor e radialista Geraldo Meirelles, a quem devem o nome artístico Chitãozinho & Xororó, motivo de chacota entre amigos na década de 1970. Por sugestão do empresário, as marcas dialetais passam a ser atenuadas com sessões de fonoaudiologia; os desvios à norma culta, todos devidamente corrigidos (NEIVA, 2002, p. 24).

Segundo Seu Geraldo, falecido na cidade de Santa Rita do Passa Quatro/SP no ano de 2017 e citado por Neiva²⁴, a dupla poderia cantar a roça, o sertão, o campo, mas da maneira tida como *correta*, segundo a norma culta, o que não vinham fazendo artistas como Tonico & Tinoco ou Alvarenga & Ranchinho e suas marcas do dialeto caipira. Um constrangimento advindo de assimétricas relações de poder. Ou não. A cultura caipira em sua materialidade na canção resistiria por outros meios ou seria findada pelo mercado?

Uma transformação na linguagem, seja a musical, com a inclusão de instrumentos elétricos, na vestimenta, com paletós, ou nos cabelos longos, os *mullets*: se o caipira sempre quis ser desejado, poderoso, Chitãozinho & Xororó tomam o que havia de valor hegemônico na sociedade para mostrarem-se mais assimilados e de modo a se fazerem confundir com o bem-sucedido e valorizado comercial e socialmente, o que, na canção, se vê com o ethos bom-moço (i.e., urbano, adepto a modismos), como podemos ver na Figura 12 (infra):

Figura 12. Álbum Fotografia (1985)



Fonte: Youtube.

²⁴ Comunicação pessoal realizada em junho de 2020.

Cantar segundo a estética vocal da cultura caipira da maneira tida como correta por estar adequada à norma culta é também uma forma de resistir às coerções sociais entre as quais aquelas da indústria cultural. Trata-se de uma forma de se fazer ouvido, o que acarreta deslocamentos recíprocos (i.e., naquilo que pode e deve ser produzido, distribuído e consumido pela indústria cultural) e não por isso simétricos, uma vez que se desautoriza, de maneira incontornável, aquilo que é entendido como falar errado. Se a canção caipira e seu modo de significar vão adiante, de algum modo, levam consigo as marcas do mais socialmente valorizado e economicamente profícuo. Vejamos agora a imagem que a dupla apresentou no momento da turnê Evidências (Figura 13, infra):

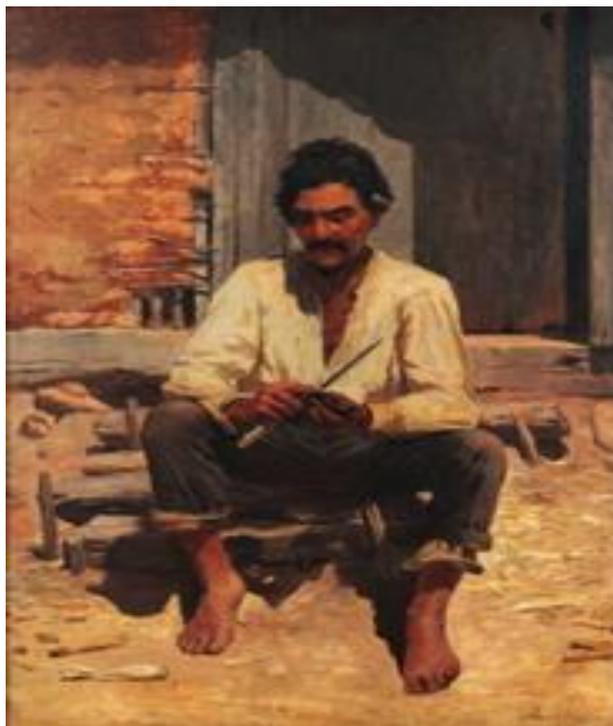
Figura 13. Turnê Evidências (2015-2020)



Fonte: Almanaque sertanejo

A *Figura 13*, que circula inclusive no ônibus onde a equipe técnica de 50 pessoas viaja, mostra-nos um fenômeno difícil de desamarrar: Xororó (à direita), sempre esmerado à moda, mostra-se trajando um colete de alfaiataria empunhando um caríssimo banjo Fender, instrumento que nos leva ao country estadunidense; já Chitãozinho, com camisa xadrez, chapéu e violão aço, de algum modo atualmente comum no Brasil em se tratando das esferas do poder do agronegócio e que, por não somente embranquecido mas também integrado aos hábitos de corpo e gesto dominantes, não remete àquela figura do caipira que habita nossa memória discursiva, tal como se mostra na obra intitulada *Caipira picando fumo*, de Almeida Júnior (1893), despenteado, descalço, desarrumado e desprezador das convenções hegemônicas citadinas:

Figura 14. Caipira Picando Fumo, de Almeida Júnior (1893)



Fonte: Santhela (2021)

Discrepâncias, dirá o leitor. Em entrevista semiestruturada com Cláudio Paladini (2020), diretor musical em atividade com a dupla desde 2000, uma frase me intrigou: “a dupla sempre teve o pé na roça”.²⁵ Resta entender como.

Ainda resistente (e talvez traço diferencial) no que hoje se habituou chamar canção sertaneja, as cantorias, tal como perceptíveis, dão-se a partir de uma melodia principal sendo integral ou parcialmente cantadas em duplas, num intervalo de terças ou quintas. O canto era entretenimento ao caipira sub-escravizado pelos regimes perversos. Corrêa (2014) leva-as aos *brãos*, talvez já perdidos no tempo, certo tipo de canto realizado por parceiros de lavoura enquanto realizavam o penoso ofício, fosse repetindo o que se ouvia em festas, rádios, ou mesmo criando a própria canção, Com base na conceituação de Fairclough ([1992] 2001) que discutimos antes, podemos dizer que, pela intertextualidade constitutiva esse percurso faz parte da constituição do gênero, i.e., a ação da semiose na prática social, com repercussões no estilo, faceta semiótica na construção da agentividade. Pesa-nos, entretanto, o discurso como prática social: quem fala de onde fala e como fala. Vejamos mais detalhes a seguir.

²⁵ Trecho de entrevista com Cláudio Paladini em 11 out.2019.

3.2 A canção sertaneja e os interesses de mercado: entretenimento

A dupla Chitãozinho & Xororó iniciou a carreira enquanto gozava de plena juventude e vitalidade, nos anos 1970, quando lançado o primeiro disco oficial que incluía o sucesso *Galopeira*. O reconhecimento no mercado dá-se mais tarde, na transição entre os anos 1979-82, com as canções *Sessenta dias apaixonado* e *Fio de cabelo*, presentes no álbum intitulado “Somos apaixonados”, o qual vendeu mais de 1,5 milhão de cópias e ensejou o ingresso dos meninos passarinhos em rádios FM e programas de TV— dos quais foram, inclusive, apresentadores em emissoras como SBT, Record e Globo.

Já na década de 1990, a dupla grava a canção *Words*, ao lado dos Bee Gees num então inovador álbum com tiragem bilíngue (português e espanhol), almejando, de maneira estratégica, o consumo na América Latina. Com este trabalho, a dupla conquista o primeiro lugar no prêmio *Hot Latin Song*, obtido, até então, somente por Roberto Carlos em termos de artistas brasileiros. Ao todo, a dupla congrega a marca de 40 milhões de discos vendidos. Não se trata, de toda maneira, de uma consagração simbólica de um objeto em campos socialmente distantes; trata-se de um mercado que articula exploração de força de trabalho e extração de mais-valia cujas caixas-pretas correm em segredo. Ou não.

A longínqua trajetória justifica a decisão pela obra de Chitãozinho & Xororó para a compreensão da transformação do estilo sertanejo da canção popular. Além de atuarem em diversos espaços sociais ao lado de diversos artistas em diferentes contextos históricos, a dupla reinventou-se também em termos de modelos de negócios. Se outrora o circo, posteriormente as caravanas, o “jabá” e a tirania por audiência em programas televisivos, hoje, o sertanejo caminha por outros meios.

O documentário intitulado *Amor sertanejo*²⁶ que tem como principal (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) uma parceria entre BRDE, Clube Filmes e Music BoxBrazil, apresenta cuidadosas descrições do, até então, apogeu da canção sertaneja nas esferas comerciais. A posição defendida no documentário é a de que o sertanejo foi se transformando numa máquina de fazer dinheiro, uma máquina de fazer famosos. Chitãozinho²⁷ é enfático ao dizer que este estilo de canção é o que tem “[...] maior alcance no mercado”, preditor de que um dos principais enfoques dos artistas sertanejos seja, de fato, o comercial. Vejamos que os modelos de negócio são uma clara preocupação para esse grupo de artistas, que argumentam que música é arte,

²⁶ NETFLIX, 2020.

²⁷ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

contudo sucesso é estratégia — e, como em se tratando de qualquer estratégia ou protocolo, não há garantias de eficácia.

As etapas rumo ao estrelato são as mais diversas. E o que menos importa, da perspectiva dos agentes culturais, é se o artista *canta bem*: a competência do canto é apenas uma faceta do produto a ser vendido. Em *Amor Sertanejo*, Edvan Antunes²⁸, publicitário, idealizador do documentário e pesquisador engajado no chamado movimento sertanejo, reconhece a profundidade das raízes as quais sustentam a canção sertaneja, entretanto argumenta que, atualmente, a vocação mais estritamente explorada é a comercial. Já para João Marcelo Bôscoli²⁹, a canção sertaneja é um produto que está em sintonia com o espírito da época, i.e., gera-se empatia e o público parece ver-se como parte daquilo que ouve. Tal como Tatit ([1996] 2012) deixa claro sobre o talento antiacadêmico do cancionista, Bôscoli³⁰ diz que “[...] deram um nome [a esse estilo musical], acertaram a mão e foi mudando”, ora tendo como tema os desafetos e as brigas, o campo, a saudade em função do momento histórico e do que entretém ou não (YIN, 2019).

A primeira parte do documentário, intitulada *Capítulo 1: Origem, a música caipira*, parte do ano de 1929 e da ação de Cornélio Pires, que financia o primeiro LP que vendeu mais de 25 mil exemplares. A partir disso, revela-se a emergência de um mercado intenso o qual culmina, na década de 1940, no sucesso de Tonico & Tinoco, artistas que venderam mais de 120 milhões de discos ao longo da carreira — a título de comparação, mais que Roberto Carlos. Em fina sintonia com Caldas (1977) e Alonso (2011), o radialista Palmeira³¹ nota que as duplas passaram, a esse tempo, a gravar guarânias e modas de viola e isso propicia que a canção de origem caipira passe a se chamar música sertaneja em oposição àquilo que era produzido na cidade. Em tom jocoso, o radialista sugere que se tratava de um estilo musical supostamente proibido à luz do dia, uma vez que o restrito horário de consumo dos textos dava-se estratégica e coincidentemente antes do amanhecer e logo ao anoitecer, quando as massas operárias dos campos ou das cidades partiam de suas casas para mais um dia de trabalho ou regressavam dele.

Alguns nomes de certas duplas da época são também indiciários do desejo de desassimilação do predicativo caipira e os estigmas que lhe são inerentes bem como assimilação às elites simbólicas ou materiais ainda que destituídos de dinheiro: Advogado & Engenheiro, Preferido & Predileto, Industrial & Fazendeiro, Monteiro & Lobato, Oriente & Ocidente, Trio

²⁸ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

²⁹ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³⁰ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³¹ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

Rojão Pesado, Dimiroso, Dimiranda & Diferente, Paladin & Justiceiro, Economista & Contador, Estudante & Escritor, Rodoviário & Patrulheiro, Horizonte & Horizontal, Faísca e Pinga Fogo, Riograndense & Caminhoneiro, Milionário & José Rico. Se atentarmos ao vocabulário, constataremos majoritariamente nomes relativo ao campo semântico das profissões; no entanto, na dimensão discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), podemos observar que, mais que meras profissões, tais nomes dizem respeito a categorias e atividades simbolicamente valorizadas no âmbito da formação discursiva em referência àquilo que, de modo geral, o povo não era e almejava ser, desconhecia e almejava conhecer. Trata-se de uma colonização (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) pelo discurso hegemônico em suas dimensões materiais e simbólicas.

O *Capítulo 2 - sertanejo moderno* serve-me como confirmação de minha posição de estudar a transformação da canção sertaneja à luz da dupla Chitãozinho & Xororó, uma vez que se atribui ao gesto inaugural da dupla, a qual dispõe, em estúdio, do recurso de ter um maestro e uma banda robusta para o arranjo e execução, respectivamente, de Fio de Cabelo (MARCIANO; ROSSI, 1982). Edvan³² defende que a canção sertaneja moderna tem nesse gesto o seu inaugural.

Alonso (2011) conta-nos uma grande história que pode ser sintetizada em uma parceria estratégica mediada pelo empresário José Homero Bettio entre os autores da música — Marciano, então cunhado de Xororó, recusava-se a gravar a canção com seu parceiro João Mineiro — e a dupla naquele momento emergente. Cumpre dizer que José Homero Bettio é filho de Zé Bettio, um dos mais reconhecidos radialistas brasileiros, e que pai e filho sustentavam a parceria rentável em que um produzia e outro executava (ALONSO, 2011, p. 276). A canção, então, conforme o documentário, adequa-se ao novo público, acarretando uma espécie de *beatlemania sertaneja*. Caro a isso, as mudanças de linguagem percebidas na adesão à norma culta de cada sincronia (cf. SANTOS; SOUZA; PERCEGO, 2020).

A distribuição da canção sertaneja, na viragem 1980-1990, dava-se em redes de massas, mesmo naquelas mais conservadoras e alinhadas a interesses hegemônicos. A canção sertaneja, então, rompe os limites do universo do interior. Xororó³³ diz que não cantou rock porque gostava do estilo sertanejo e nota em tal transformação, fundada na assimilação de outros estilos, sobretudo internacionais, uma maneira de mostrar ao público supostamente mais sofisticado o potencial do estilo sertanejo: "Nós viemos para São Paulo com essa mentalidade

³² Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³³ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

de cantar uma **música moderna**. A gente queria cantar uma música sertaneja jovem, trazendo guitarra, outros instrumentos mais *pop*³⁴. Chama a atenção, de toda maneira, o fato de a modernização sustentar-se, senão por um espelhamento, pela linguagem verbal e não-verbal daquilo que se consumia no exterior de modo irrestrito ao domínio do estilo sertanejo.

Já *Capítulo 3: uma nova onda: o surgimento do sertanejo universitário* conta-nos sobre a existência de duas ondas na canção sertaneja, em sintonia com a tripartição com finalidade didática vista em Alonso (2011), Caixeta (2016) e Santos (2019). Após o sertanejo dito raiz, a emergência do estilo romântico na viragem dos anos 1980-1990 e, por fim, o sertanejo universitário. Ocupa posição de destaque neste setor a dupla João Bosco & Vinícius, nomes que parecem ironizar os cânones da sacralizada MPB João Bosco e Vinícius de Moraes. João, que estudava odontologia, e o estudante de fisioterapia Vinícius assumem fazer músicas para universitários entre universitários.

A dupla conta que, em princípio, não houve empresários investidores. O espaço de circulação era o de repúblicas estudantis e as mídias por eles amadoramente produzidas, consumidas e regravadas domesticamente não contavam com pré-produção ou pós-produção como de praxe na cena musical sertaneja desde Cornélio Pires. Despojamento. No que diz respeito à dimensão social (FAIRCLOUGH, [1992]), podemos dizer que, assim como acontece com qualquer produto industrial, o modo de produção capitalista vinha passando, à época, pela necessidade de ampliação de seu público consumidor, e o segmento de estudantes universitários compunha um quantitativo nada desprezível, já que prevalece, no Brasil (embora não tanto em outros países) a crença ideológica na importância de se cursar uma universidade para poder se apresentar melhor como um cidadão bem sucedido. É de se ressaltar, ainda, que o Brasil era alvo de muita confiança no âmbito nacional e internacional, e gozava de iniciativas afirmativas na esfera da Educação voltadas a incentivar o ingresso de negros, indígenas e estudantes oriundos da escola pública na universidade.

Ademais, criara-se "[...] uma coisa familiarizada com o cara que faz faculdade", diz João Bosco³⁵, que poderia reviver, em momentos oportunos e de muita descontração, aquilo que escutava em sua infância, na década de 1990. Como propus em Santos (2019), o léxico *universitário* comporta um importante traço distintivo e alude a um fiador (MAINGUENEAU, 2004) sofisticado, moderno, (distinto do caipira antiquado) que sustenta a construção do *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) discursivo homônimo universitário, jovem, sem

³⁴ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³⁵ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

grandes compromissos e em boa maioria sustentado pelos pais orgulhosos de, em certos casos pela primeira vez, ter um filho na universidade.

Chamo atenção para a dimensão discursiva (FAIRCLOUGH [1992] 2001) em que a intertextualidade parece propiciar um importante lugar para a observação das mudanças nos textos e, conseqüentemente, nos estilos, sejam em caráter eminentemente textuais (i.e. como os universitários acabam alcançando espaços de reconhecimento e, assim, transformando o modo de produção dos textos), seja nos modelos de negócios impactantes e diretamente impactados pela própria rotina de produção dos textos. Os deslocamentos ou transformações parecem acontecer em vias de mão-dupla entre o consagrado e o aspirante à consagração.

O crescimento da canção sertaneja, a esse tempo, era sustentado pela pirataria, uma vez que os custos de produção de um álbum (CD/DVD) acabam por não serem amplamente relevantes na margem de arrecadação do artista, cuja arrecadação, como veremos adiante, deve-se mais a shows. Soma-se a isso a explosão das redes sociais e, com ela, a maior possibilidade de notoriedade da hibridização — nem sempre recíproca — com outros estilos musicais, trazendo à baila maiores marcas do *pop*, da do *rock* elétrico ou acústico dentre outros estilos. Não se trata propriamente de uma transição rural-urbana, mas de um momento de equiparação pelo consumo repercutindo na dimensão textual, em boa medida, ações políticas da dimensão social e, reciprocamente, reorganizando estas. As temáticas exploradas são globais (e.g., amor, cotidiano na cidade, juventude) não obstante repletas de gírias, segundo diz Sorocaba.³⁶

Por objetivar certos estilos de vida e padrões de consumo comuns às elites, e que, agora, não parecem mais inatingíveis ao consumidor mesmo os mais desvalidos, o sertanejo volta a atrair o público mais endinheirado. Isso é visto com bons olhos por parte dos investidores e pelos agentes da indústria cultural, uma vez que é o dinheiro do jovem que sustenta o potente mercado do entretenimento. Essa passagem não se dá de modo inalterado: para o professor e sociólogo Tenório Vasconcelos³⁷, o sertanejo, atualmente, é discrepante do verdadeiro sertanejo bucólico e romântico e se serve da sinergia do predicativo para sustentar-se. Já Maestro Pinocchio³⁸, colecionador de *hits* nos anos 1990-2000, denuncia que, atualmente e, sobretudo pelo fácil acesso às tecnologias de programação que permitem que uma gravação soe como *ao vivo* ou mesmo que se conduza à performance instrumentos previamente gravados, muitas bandas e artistas deixaram de tocar ou executar ao vivo aquilo que se propõe para valorizar, dentre outros fatores, a imagem, o corpo, o gesto.

³⁶ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³⁷ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

³⁸ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

Emerge neste cenário um profícuo modelo de negócios bastante díspar em relação à verticalização gravadora-artista como vimos nas décadas precedentes. Atualmente, as gravadoras têm atribuições menores em relação àquilo que poderá ou não ser gravado, negociação com composições, mixagem ou direitos sobre a imagem, cabendo-lhes assessoria e facilitações na distribuição do material fonográfico a ser executado publicamente, diz Paladini.³⁹ Uma vez que não há mais um álbum a ser vendido, investe-se na experiência do *single*, que tem validade inferior a três meses com custos de produção aproximados de R\$100 mil. Os lucros aos investidores — normalmente empresários ligados ao agronegócio — são equiparáveis aos esforços: a título de exemplo, a Festa do Peão de Barretos goza de um impacto econômico de R\$ 1.24bi ao longo dos 11 dias⁴⁰, valor este dividido de maneira injusta e desproporcional.

De modo geral, a receita dos artistas deve-se a: a) apresentações (e.g. *shows*); b) música (e.g. composições e *streaming*); e c) marca (i.e. propaganda, anúncios, *endorings* etc.). Como um negócio qualquer ou qualquer empresa, o artista é mero produto a ser vendido para a indústria do entretenimento ou publicitária. Por outro lado, ganham dinheiro com o artista: o compositor, empresário, investidor/escritório e, por fim, o cantor e sua equipe. A gestão da carreira é, hoje, incumbência dos escritórios (e.g. Talismã Music, FS Produções Artísticas, Live! Talentos); a gestão de imagem é operada por um núcleo apartado operado por empresas como IMA Gestão de Imagem.

Mesmo os percussores do estilo sertanejo universitário e que, em partes, devem muito à corrente então inovadora, vêm desprezando aquilo que é feito hoje, pouco mais de dez anos após a consagração pública do estilo em esfera nacional. Marrone⁴¹, da dupla Bruno & Marrone, que ganha projeção nacional com um álbum acústico na década de 2000, enxerga que, a despeito das mais diversas hibridizações, o sertanejo anda repetitivo em termos de *que deve ser dito* e de *como é dito*. Por outro lado, havemos de considerar que o investidor corporativo tende a apostar naquilo que está sendo vendido e dificilmente irá se abrir para o novo, o inédito. A canção é, neste momento, compreendida como um produto planejado.

Grandes investimentos e esforços tomam a atenção das pessoas em formas de *views* nas plataformas de *streaming*. O atual modelo de negócios da canção sertaneja entendeu isso

³⁹ Entrevista semiestruturada concedida em 11 out.2019.

⁴⁰ ABCDOABC. Festa do Peão Boiadeiro de Barretos gera R\$ 1,24 bilhão de impacto econômico. In: ABCDOABC. 26/08/2022. Disponível em: <https://www.abcdoabc.com.br/abc/noticia/festa-peao-boiadeiro-barretos-gera-r-1-24-bilhao-impacto-economico-169218>. Acesso em 7 mar.23.

⁴¹ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

rapidamente: se os sertanejos dependem das plataformas, as plataformas também dependem do sertanejo, embora de modo não determinista. Estamos diante de uma grande rede social que consome mais o estilo e menos o artista, o ídolo. O sertanejo, então, compreende o mercado.

Em *live* realizada por Talita Zioli, proprietária da empresa Sonora Music, às 19h do dia 23/12/2019, foi revelado que, à inserção de canções em plataformas digitais, faz-se imprescindível um agregador, nome dado a empresas como ONE RPM, *Ditto*, *Souve*, as quais se incumbem de atividades como o preenchimento de campos/dados tais o nome da música, a arte (e.g. capa), nome do produtor, nome dos compositores. O agregador investigará a existência de perfis prévios do artista nas plataformas de *streaming* e, caso o haja, torna-se necessário o trabalho de unificação. Posteriormente, a canção irá para a aprovação e distribuição por parte da curadoria da plataforma.

Outro aspecto sobre o qual Talita Zioli⁴² discorreu incide na inserção de uma canção em *playlist*. Existem várias formas de integrar uma *playlist*, entretanto a principal e mais importante consiste na submissão ao editorial, processo feito junto à agregadora, que redige um memorial sobre o artista e música de modo a facilitar o trabalho de curadoria. Ziolimensurou *Spotify for artist*, ferramenta desenvolvida para cancionistas que permite, de modo mais demorado e não sempre acessível contato com os editores. Para submeter uma canção ao *Spotify* o cancionista deverá anexar ao material um texto no qual discorra sobre a sua carreira, escrito preferencialmente na língua inglesa, idioma comum aos curadores do *Spotify*. É importante que a canção esteja juridicamente irrestrita e, nesse ponto, há empresas especializadas em gestão de catálogo de modo a validar o texto de modo a prover a devida arrecadação de impostos e pagamentos de *royalties*.

As agregadoras pagam aos cancionistas envolvidos na produção da canção os devidos direitos, mas é necessário que se faça um contrato atinente aos direitos conexos. Gravadoras ou selos são instituições que despendem maiores investimentos nos cancionistas se comparado às agregadoras e isso envolve ações de marketing, planejamento anual de investimentos, *singles*. Zioli⁴³ mensura a existência de um ambiente digital de inclusão que deve propiciar a convergência de imagens e release dos artistas em diferentes plataformas, posto que todas elas estão integradas e devem se manter unificadas para viabilizar o reconhecimento do consumidor. A gravadora, nesse sentido, é capaz de fazer a gestão de *pitch*, uma vez que o artista é um material contínuo.

⁴² Live realizada aos 23 dez.2019 na plataforma Instagram.

⁴³ Live realizada aos 23 dez.2019 na plataforma Instagram.

Acerca das práticas desejáveis em plataformas digitais, convém citar: a) no que diz respeito à proposição de lançamentos de *single*, capa letra devem estar disponíveis na plataforma em até trinta dias num processo que pode ser facilitado por mediação de agregadora ou gravadora; b) propiciar o engajamento por meio de ações de *marketing*; c) a empatia e o contato com os fãs podem facilitar o crescimento e engajamento.

É desejável, a efeito de sinergia e, de certa maneira, manutenção do mercado, ainda que o cantor realize versões de canções já existentes (*cover*), entretanto produzidas e gravadas de formas diferentes. O cantor deve sempre lançar canções novas, alimentar a sua rede social com promoções de músicas. Atualizando o que já fora gestado, recomenda-se que o artista seja visualizado nas redes, uma vez que o algoritmo das plataformas digitais implica a recomendação de uma canção e inclusão numa *playlist*.

Como sinalizamos, a vida útil das canções é, hoje, de modo geral, muito rápida. Há selos voltados para o brega, *funk* e brega-funk que chegam a lançar uma música por dia. No caso da canção sertaneja, a vida útil gira em torno de três meses – considerando a coincidência com a circulação em rádios e tornando explícito que, nas plataformas, o fluxo deve ser maior. Talita Zioli⁴⁴ enfatiza a imprevisibilidade das plataformas, dos *pitches* do dia e do gosto do fã. Aos independentes de gravadora ou agregadora, Zioli⁴⁵ recomenda bastante cuidado no sentido de organização de perfis com vistas a facilitar a convergência de dados entre plataformas.

Em *Amor Sertanejo* (NETFLIX, 2020), Vittar⁴⁶ desvela o discurso hegemônico do agente da indústria cultural inserido na canção sertaneja atualmente: “[...] se a música fosse essencial, os teatros estariam lotados. O que o público quer é entretenimento”. Atualmente, segundo Vittar⁴⁷, a briga pode ser comprada e não há mais necessidades de tantas lutas como outrora, o que acaba corrompendo o mercado ainda mais. Torna-se claro que a arte é um fenômeno a ser contemplado e que a canção é um produto a ser vendido. No entanto, por estarmos diante de um fenômeno social, a cantora e compositora Naiara Azevedo, Xororó e Maestro Pinnocchio⁴⁸ afinam-se ao dizer que é o público quem determinará o sucesso ou fracasso do artista. De modo ingênuo, espontâneo ou proposital, omite-se que o público, de modo geral, tende a aderir àquilo que é oferecido pela indústria cultural nas mais diversas práticas discursivas e meios de circulação por fatores que carecem de exploração e que transcendem os limites pontuais deste trabalho.

⁴⁴ Live realizada aos 23 dez.2019 na plataforma Instagram.

⁴⁵ Live realizada aos 23 dez.2019 na plataforma Instagram.

⁴⁶ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

⁴⁷ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

⁴⁸ Entrevista concedida ao documentário *Amor sertanejo* (NETFLIX, 2020).

Até mesmo as composições sertanejas, em boa medida, são oriundas de escritórios especializados constituídos por compositores especializados da canção sertaneja a serviço da produtividade. A matéria *A fantástica fábrica de hits sertanejos: quem são os escritórios por trás de algumas das músicas mais ouvidas no Brasil* (PORTAL R7, 2020) detalha o modelo de negócios sustentado por jovens aspirantes à carreira musical que passam o dia compondo e negociando suas composições em chamados coletivos. Não se trata de um cancionista que compõe para si, num processo que pode levar anos, mas de alguém que cria um produto a ser comprado por um artista com boa visibilidade e então lucrar com os direitos autorais. Disso, um novo mercado, o de assessoria jurídica para direitos autorais, que presta serviço aos jovens compositores, que, às vezes, acabam por ter um faturamento superior ao do próprio artista, a despeito da invisibilidade. O mote é *o público só ouve o artista que primeiro ouve o público*, i.e., o compositor deve estar sintonizado com o que o público deseja ouvir e fazê-lo de uma maneira eficiente (não somente a linguagem, mas o modo de dizer) para que seja ouvido. Dentre os temas mais corriqueiros, desejáveis e consumidos na esfera da canção sertaneja lideram: mensagens otimistas, memórias agradáveis e infortúnios em tons derrisórios. O cancionista, aqui, deve fisgar letra e melodia de modo convincente.

O consumidor parece estar procurando por empatia, ou seja, por alguém que tenha experiências parecidas com as dele, sejam elas boas ou ruins. É como se buscasse na canção o corpo do outro para se sentir uma vez mais confortado. O cancionista com pretensões comerciais deve então construir na linguagem essa verdade figurativa e o faz por meio do *ethos* discursivo: “[...] ao provocar a identificação e a adesão aos estereótipos evocados, os textos encarnam as propriedades de determinados fiadores [...] e produzem, por meio da enunciação, uma sobreposição entre o enunciado e o mundo representado” (MARTINS, 2007, p. 37).

Percebemos, de toda maneira, que o nosso objeto de análise é um produto industrial que se volta aos interesses de mercado na chamada indústria do entretenimento a qual se atrela a uma complexidade cujos limites transcendem o que chamei à baila. Mesmo o caipira descrito no compêndio de Ribeiro (1995) é, às vezes, assimilado de modo bastante específico para corresponder a um nicho do mercado.

Parecemos ser linguagem, seja no âmbito criativo, momentos em que os limites da semiose parecem ser explorados; seja também no referencial, quando firmamos pequenos contratos ordinários. Trata-se de um constante processo de tradução, que goza de um campo autônomo de estudos o qual privilegia o olhar sobre a linguagem.

A esse propósito, lembro Anthony Pym (2017), que em *Explorando as teorias da*

tradução mostra-nos um conjunto de teorias que se voltam sobre a tradução, em boa medida no campo da literatura, e se servem de premissas similares para a descrição e compreensão dos processos atinentes a ela. Ao tratar do *Paradigma dos propósitos*, Pym ([2011] 2017, p. 96) se serve de Hans Vermeer e seu grupo para a postulação de que uma tradução é elaborada para alcançar um propósito, seja a repetição da função do texto de partida, seja outro objetivo qualquer, de modo que a equivalência entre texto de partida e tradução é reduzida, vindo, portanto, a servir a um objetivo dentre tantos.

Um texto pode ser traduzido de diferentes maneiras e realizar diferentes funções. O tradutor necessita de informações a propósito dos objetivos que pretende alcançar em função daquilo que se espera que a sua proposta de tradução atinja. Trata-se de uma teoria descritiva por não nos prescrever um modo específico de traduzir. A comparação entre traduções, à luz desse paradigma, pode conduzir-nos a um conjunto de informações implícitas acerca das motivações do tradutor e questões atinentes ao mercado e seus interesses não passam ao largo, de modo que o tradutor “não teria de priorizar a função original do texto [...] mas o efeito que o texto traduzido tenha em seu leitor” (VERMEER, 1989 *apud* PYM, [2011] 2017, p. 106).

Embora sabido que autores inseridos no *Paradigma dos Propósitos* (PYM, [2011] 2017) não se ocuparam de questões semelhantes àquelas que trago neste trabalho. Não obstante, os Estudos de Tradução, por viabilizarem os processos e os trabalhos com a linguagem, parecem profícuos para o pensamento sobre o deslocamento entre o fonograma original, i.e., a primeira gravação, e suas traduções em performances apartada pelo fator cronológico. Há de se considerar alguma afinidade entre as questões trazidas por Pym ([2011] 2017) e a Análise Crítica do Discurso, sobremaneira à dimensão discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Neste trabalho, ambos elucidam, de certa maneira, a reflexão em torno de os processos próprios ao *show-bizz*.

Em 1986, a dupla Chitãozinho & Xororó gravava o *hit Não desligue o rádio* (MARQUES; CHITÃOZINHO, 1986) em contexto no qual o rádio era ainda a mídia sobre a qual pesava a mais potente estratégia de distribuição com propósito de consumo das canções sertanejas. Era? Parece ainda o ser. O *podcast* veiculado na página Expresso Ilustrada, pertencente ao jornal Folha de São Paulo⁴⁹, ancorado pelas jornalistas Marina Lourenço e Carolina Moraes apresentam uma importante reportagem investigativa que tem como objetivo compreender como o sertanejo se tornou tão dominante no rádio bem como a razão pela continuidade nessa

⁴⁹ COMO O SERTANEJO DOMINA AS RÁDIOS. Marina Lourenço; Carolina Moraes. Folha Ilustrada, 3/2/2022. *Podcast*. Disponível em: Spotify. Acesso em: 8 mar.23.

aposta mesmo com a ascensão das plataformas de *streaming* e da internet.

A reportagem mostra-nos que canções do heterogêneo estilo musical sertanejo são responsáveis por 60% dos postos das canções mais executadas no Brasil, dominando, inclusive, as primeiras posições da lista. Apesar de também estar presente no *streaming*, é nas rádios a presença maior. Dados conflitantes: o grupo Barões da Pisadinha, há dois anos consecutivos entre os mais ouvidos no *Spotify*, aparece com pouquíssimo destaque em execuções radiofônicas; já no popularíssimo YouTube, somente uma canção sertaneja consta entre os dez vídeos mais assistidos – o *funk*, pouco expressivo em rádios, a título de exemplo, conta com quatro vídeos no top 10.

Camila Fialho⁵⁰, empresária do *funk* que já trabalhou com artistas como Anitta, tornou-se conhecida após declarar publicamente que “[...] eu pago para tocar uma música na rádio, eles [os sertanejos] compram as rádios”. A provocação encontra respaldo na realidade: segundo J.C. Ferola⁵¹, empresário na área de *marketing share*, a canção sertaneja monopoliza o mercado nos últimos dez anos e um dos fatores decisivos para tal prosperidade diz respeito ao amparo financeiro encontrado em empresários do agronegócio cujo financiamento compra toda a programação de rádios de modo desleal – a título de comparação, Ferola⁵² demonstra que, enquanto investidores do estilo pagode investem cerca de R\$50 mil reais para a divulgação de uma canção (o popular jabá), os sertanejos não raramente atingem valores como R\$ 400 mil em contratos trimestrais que preveem em média três execuções diárias, podendo exceder de acordo com a demanda do ouvinte.

Cumprido dizer que o jabá – grosso modo, quantia repassada a donos de canais de comunicação para a propagação de uma canção – não é um crime previsto em lei, portanto igualmente inexistente uma tabela de valores que balizem as negociações, podendo ser maiores ou menores em função do pacote, expressividade da rádio e região. Condicionado por regras alheias a princípios éticos em que “quem manda mais, pode mais”, a reportagem ainda constata a faceta do preconceito, uma vez que grupos de forró, por exemplo, acabam por ter canções recusadas em rádios não segmentadas mesmo se realizando proposta financeira.

Uma pesquisa do Kantar IBOPE Media⁵³ datada de 21 de setembro de 2021 constatou que 80% dos brasileiros ouve rádio por via analógica (e.g. em aparelhos domésticos, em meios

⁵⁰ Entrevista concedida ao episódio *Como o sertanejo domina as rádios* (2022).

⁵¹ Entrevista concedida ao episódio *Como o sertanejo domina as rádios* (2022).

⁵² Entrevista concedida ao episódio *Como o sertanejo domina as rádios* (2022).

⁵³ KANTAR/IBOPE MEDIA. **Estudo da Kantar IBOPE Media indica que consumo de rádio aumentou e alcança 80% dos brasileiros**. 21.set.21 Disponível em: <https://www.kantaribopemedia.com/estudo-da-kantar-ibope-media-indica-que-consumo-de-radio-aumentou-e-alcanca-80-dos-brasileiros/>. Acesso em 8.nov.22

de transporte, no smartphone que dispõe de rádio FM) – convém dizer que em tempos de convergência digital as rádios dispõem de canais no YouTube e lista de reprodução em outras plataformas de *streaming*. É importante destacar o alcance da já antiga mas não superada tecnologia a regiões com acessos precários a redes de internet e a pessoas com acesso restrito a redes móveis, em boa medida o público-alvo da canção sertaneja – que acabam consumindo de maneira quase compulsória o estilo. Como já nos mostra a *Semiótica da Canção* (TATIT, [1996] 2012), o público quer saber de quem é a voz, e em se tratando disso os sertanejos também gozam de estratégias. Os registros (e.g. *shows*; *singles*) tendem atualmente a ser realizados ao vivo (por mais contestável que a integridade da performance seja) e com a presença de público, o que persuade o ouvinte e potenciais contratantes acerca da qualidade estrutural do artista, repercutindo na dilatação dos cachês e possibilidades de reinvestimento.

A principal fonte de arrecadação do artista é ainda o show. Pesa-nos a pergunta: quem paga por esses milionários cachês? Sumariamente: a) a esfera corporativa, na qual artistas apresentam shows ou *pocket shows* (formato e estrutura reduzidas); b) empresários que buscam extrair do show lucros com vendas de ingressos; c) a máquina pública, sobretudo na figura de prefeituras. E é a esse propósito que um episódio não deve passar inalterado.

Em 2021, a funkeira Anita postou um vídeo em seu perfil na plataforma Instagram o qual viralizou em minutos. Nele, a cantora aparece tendo tatuagem na porção externa adjacente à porção final do reto. Mais de um ano depois, o polêmico conteúdo volta a ganhar força: Zé Neto, da dupla Zé Neto & Cristiano – declaradamente apoiador do governo Bolsonaro – disse, durante um show: “Nós somos artistas que não dependemos **de** lei Rouanet. O nosso cachê quem paga é o povo. A gente não precisa fazer tatuagem no *toba* para mostrar se a gente tá bem ou não [...]”⁵⁴. Antes de avançarmos na polêmica, cabe-nos destacar que, no português brasileiro, muito embora o artigo definido *a* anteposto ao nome *lei* seja facultativo devido à preposição anteposta *em*, o sintagma “não dependo **de**...” assume tom desdenhoso, coadunando-se na materialidade linguística ao discurso o qual demoniza a lei instituída pelo governo anterior.

Houve quem se preocupasse com o ataque à Lei Rouanet e lembrasse de que o show fatídico foi custeado pela prefeitura de Sorriso/MT e custou R\$400 mil aos cofres públicos. Inexistem equívocos morais ou legais em vender um serviço de entretenimento ao Estado, afinal, a cultura é um importante pilar para o bem-estar da população; o que realmente chama atenção é o paradoxo ataque a um serviço público destinado à cultura enquanto ganhava

⁵⁴ Fragmento reiterado no episódio *Como o sertanejo domina as rádios* (2022).

dinheiro de outro incentivo público destinado à cultura. A polêmica ensejou a *hashtag* #CPIdosertanejos, uma vez que o dissabor entre a funkeira e o sertanejo tem conduzido a importantes revelações sobre o uso de verbas públicas em eventos de sertanejos. Façamos, a seguir, algumas recapitulações necessárias

Ainda em minha monografia⁵⁵, redigi, em posição de subitem, um texto cujo título era *Sertanejo: o braço direito da direita*. A reflexão, decorrida da leitura do sociólogo Caldas (1977) e do historiador Alonso (2011), erigia-se de: a) o majoritário ensurdecido silêncio nas canções sertanejas e por parte dos artistas sertanejos acerca de questões políticas em momentos historicamente decisivos; b) as relações de simpatia entre o poder instituído e a canção sertaneja constatado em diferentes momentos, como a menção de Getúlio Vargas a Alvarenga & Ranchinho após canção que satirizava o divórcio em gesto que atualizava o, hoje, discurso machista conservador; c) o apoio concedido por alguns artistas sertanejos a presidentes-ditadores enganados pelas promessas de reforma agrária e desenvolvimento (ALONSO, 2011, pp. 173-175) e, finalmente, d) o apoio ao governo Collor — atenuado, de maneira indireta, pelos então *showmícios*, atualmente proibidos no Brasil.

Em entrevista concedida à revista *Playboy* (1992 *apud* ALONSO, 2011, p. 388 destaques meus), Chitãozinho deixa evidente seu tino à direita política: “[...] a gente [a dupla] assume uma posição, a gente tem que ter uma personalidade política [...]. Para assumir um compromisso com algum político, hoje [década de 1990], a gente tem que conversar com ele. **Sabemos que nosso público vai votar nele só por causa do show**”. Em *podcast* intitulado *Como Chitãozinho & Xororó mudaram o sertanejo com “Fio de cabelo”*⁵⁶, Chitãozinho assume ser apoiador de líderes como Aécio Neves e, no pleito de 2022, apoiou Jair Bolsonaro.

Havemos de considerar que boa parte dos artistas sertanejos enriquecem e, para além de automóveis, imóveis, viagens e procedimentos estéticos, empreendem boa parte das fortunas no agronegócio. De alguma maneira, esse gesto viabilizaria a compreensão da afinidade entre os sertanejos e o conservadorismo político-econômico. Chitãozinho não está sozinho: a maioria dos sertanejos é de direita, segundo Fernando, da dupla sertaneja Fernando & Sorocaba: “[...] a

⁵⁵ SANTOS, J.C.R.S. Colcha de Retalhos: a transformação da canção sertaneja sob a ótica da Análise Crítica do Discurso. **Trabalho de Conclusão de Curso**. São Carlos: UFSCar, 2015.

⁵⁶ COMO CHITÃOZINHO & XORORÓ MUDARAM O SERTANEJO COM “FIO DE CABELO”. In. UOL. 22 set. 22. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2022/09/como-chitaozinho-xororo-mudaram-sertanejo-com-fio-de-cabelo-ouca-podcast.shtml> Acesso em 13 out.22.

galera discute bastante, mas a maioria é Bolsonaro”. Já Sorocaba, que diz preferir não se posicionar: “Falo apenas que nós temos uma posição liberal”.⁵⁷

Alguns artistas, por outro lado, declaram publicamente seu apoio político à extrema direita brasileira, como é o caso de Gustavo Lima, Zezé di Camargo, Sérgio Reis, Bruno & Marrone, João Neto & Frederico, Henrique & Juliano, dentre outros. Em entrevista concedida Valmir Moratelli, do portal Veja Gente em maio de 2022, o pesquisador e crítico musical André Piunti afirma que os artistas sertanejos se conservam reacionários por questões atinentes, sobremaneira, à ideologia de gênero: “[...] a questão comportamental pesa mais do que a teoria econômica ou ideologia num sentido mais amplo. É uma galera criada no interior do país, que gosta das coisas no sentido ‘isso não entra na minha casa’”. Ainda segundo Piunti, quando provocado acerca da emergência do sertanejo universitário no governo Lula, o pesquisador sugere que os artistas estarão ao lado de seu público, que tende a ser conservador, posição a que se coaduna Alonso (2011).

De nosso mirante teórico, texto, discurso e sociedade apresentam relações de implicação contínua e recíproca, cabendo-nos investigar índices que elucidem a compreensão da relação entre os artistas da indústria cultural a que pertence a canção sertaneja e o poder instituído. Quiçá cortina de fumaça. Ou mais complexo do que se imagina – podemos estar apenas observando sintomas. Podemos constatar, por ora, que: a) historicamente os sertanejos coadunam-se ao poder instituído, preservando-se, assim, à direita política; b) a canção sertaneja é amplamente consumida pelas massas; c) os sertanejos filiam-se a empresários, em boa medida do agronegócio, os quais financiam suas produções musicais amplamente conservadoras e, sobretudo, a distribuição de seus trabalhos (monopolização das emissoras de radiotransmissão); d) tais empresários ligam-se ao poder instituído; e) a máquina pública despense recursos milionários na contratação de artistas sertanejos.

⁵⁷ FERNANDO & SOROCABA REVELAM QUE “A MAIORIA DOS SERTANEJOS” VOTA EM BOLSONARO. In: Jovem Pan. 24 set.18. Disponível em: <https://jovempan.com.br/entretenimento/famosos/fernando-e-sorocaba-revelam-que-a-maioria-dos-sertanejos-vota-em-bolsonaro.html> Acesso em 13 out.22.

4 À PROCURA DE EVIDÊNCIAS

Nas seções precedentes, objetivei, primeiro, apontar para a presença do sujeito da cultura caipira na canção sertaneja dotada do pendor comercial a partir de relações interdiscursivas estabelecidas entre elas e a descrição do povo caipira promovida por Darcy Ribeiro (1995). Em seguida, apresentei a maneira como a canção sertaneja torna-se embranquecida e endireitada coadunando-se aos interesses do potente e rentável mercado do entretenimento.

As seções a seguir apresentam uma proposta de análise de um show musical tomado como evento discursivo (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com enfoque particular nos aspectos semióticos verbais e não verbais em diálogo com entrevistas semiestruturadas e comunicações pessoais com os seguintes objetivos: (a) melhor compreender a transformação da canção sertaneja em suas dimensões textual/discursiva em fina relação dialética com a dimensão social; (b) buscar por índices da presença e resistência da cultura caipira em tais materialidades eminentemente atreladas ao *show business*.

Tratarei mais especificamente de um show atrelado à turnê Evidências (2015-2022) realizado no Clube da Penha, na cidade de São Paulo, aos 3 de maio de 2019, disponível no YouTube⁵⁸ — apresentação da mesma turnê que pude assistir na cidade de São Carlos/SP, aos 11 de outubro do mesmo ano. A decisão de tomar como *corpus* o show realizado na capital paulista diz respeito à melhor qualidade de captação audiovisual realizada pela produtora paulistana em comparação com os meus registros do show são-carlense. Por se tratar de exposições distintas de shows que integram a mesma turnê (portanto quase idênticos em aspectos estruturais), a decisão não acarretará prejuízo ao trabalho.

Além das análises das canções e seus textos de partida remissivos a um passado ora mais ora menos distante, trarei alguns pontos então pouco privilegiados em minha leitura da Análise Crítica do Discurso de Fairclough ([1992] 2001; [2012] 2015), em particular a maneira como os elementos não verbais também participam da construção do significado, o que passa a ser possibilitado a partir da adoção de um modelo contínuo de análise que recorre a categorias caras ao modelo discreto para efeito de melhor se fazer entendido. Outro aspecto relevante diz respeito à expansão da categoria “produtor textual” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) favorecida pelo objeto em análise, dentre outras complexidades atinentes à dimensão discursiva. Por

⁵⁸ CARRERA EVENTOS. **Especial Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó** – Clube Esportivo da Penha. 3 mai.19. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fOYScA_r5-4 . Acesso em 8 nov.22

estarem íntima e reciprocamente ligadas as dimensões textual, discursiva e social, chamo a atenção para a importância da descrição de aspectos atinentes ao ambiente sociocognitivo os textos são gerados e interpretados.

4.1 Backstage

As redes sociais propiciaram a aproximação entre pessoas em todas as esferas e a profissional não passaria incólume. Sem grande otimismo e com alguma ousadia cuja combustão residia no desenvolvimento deste trabalho, enviei um *direct message* a Cláudio Paladini na rede social *Instagram*, perfil o qual já seguia – sem reciprocidade – há alguns anos. Nela, discorri de maneira bem concisa, e própria ao gênero do discurso, acerca de minha iniciante e modesta trajetória acadêmica e sobre pesquisas que já havia desenvolvido sobre a canção sertaneja. Por fim, convidei-o para contribuir com a pesquisa e propus-lhe que concedesse uma entrevista em relevante gesto de contribuição, posto que a dupla apresentar-se-ia na cidade de São Carlos dois dias depois deste contato inicial. Alguns minutos após o envio, recebi um áudio acolhedor e entusiasmado, no qual já se sugeria dia e horário.

“Sexta-feira, 11 de outubro de 2019, às 14h30, no Hotel Anacã”. Fazia muito calor em São Carlos e eu, de algum modo, parecia incomunicável, afinal, era alheio ao uso de celular no período precedente à Pandemia da COVID-19. Cheguei ao hotel combinado e logo notei dois ônibus monumentais e muito parecidos: o de Felipe Araújo e o da dupla Chitãozinho & Xororó. Logo ao final da curta escadaria de acesso, deparei-me com Marcelo Modesto, guitarrista, a quem perguntei pelo Pala. “Ele veio de carro, não veio com a gente! Deve estar para chegar”. Em seguida, Paladini chega, trajado como os quarenta membros da equipe técnica da banda: uma camiseta polo preta com três logos – o da dupla, o da multinacional Yamaha e o da Live Talentos!, escritório que atua nos segmentos de gestão, selo musical, editora e produtora, responsável pela agenda de duplas como Zezé di Camargo & Luciano, Édson & Hudson, dentre outras. O grupo Live! comporta seis empresas importantes no campo do entretenimento: Live Talentos!, Alphabeat Records, Alpha Talent Agency, Alpha Sound Branding, Onda Musical e Must Music Academy.

Havia elaborado um roteiro para a condução de uma entrevista semiestruturada (CRESWELL, 2010) e pedi para que o maestro o lesse para que não tivéssemos grandes surpresas. O roteiro ficou para trás, embaixo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (ver Apêndice 3, *infra*) por ele ironizado em gesto de cortesia: “Vou ter que pagar alguma

coisa?”. Estivemos em conversa por cerca de três horas e Pala me apresentava aqueles que por nós passavam como “[...] Julio, que está aqui com a gente por conta de sua tese de doutorado sobre a canção sertaneja”.

Natural de São Carlos, Paladini mudou-se ainda jovem para a cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. Chegou a cursar economia na UNICAMP, no entanto o talento e a vocação para a música aliados ao respaldo de seus pais fez incontornável a sua atuação expressiva no mercado fonográfico. Após muitos anos atuando em bailes, bares e produções de *jingles* comerciais, na virada do milênio, Paladini foi convidado por Luís Gustavo (contrabaixista) e Maguinho Alcântara (baterista), importantes instrumentistas na cena musical atual, para uma gravação em estúdio de um álbum da dupla. O então tecladista da dupla buscava outros ares e Chitãozinho & Xororó, ávidos por “gente mais nova com saberes mais novos”⁵⁹, sobretudo atinentes a novas tecnologias propiciadas pela informática em início de século, propuseram que Pala ocupasse o seu lugar.

Após horas de conversa com Cláudio Paladini no saguão do Hotel Anacã, demonstrei a minha curiosidade pessoal e a minha necessidade profissional de entender melhor a dinâmica dos processos que envolvem um show de grande porte, tema sobre o qual já havia sido falado à exaustão. A *passagem de som* (checagem audiovisual prévia à apresentação), hoje, é desnecessária, dado que as mesas de som são digitais e possuem memórias para a mixagem; no entanto, o diretor musical exige que “o som seja passado”, ainda que, neste caso, se lembre da arquitetura da casa onde se apresentaria e seus (des)favorecimentos, num gesto de amplo profissionalismo modalizado pela exigência e rigidez da dupla. Sem hesitação, tive o meu pedido atendido com uma surpreendente afirmação: “você vai com a gente na van. Aguarde um instante que vou subir para pegar algumas coisas”⁶⁰. Enquanto tomava um café com uma Coca-Cola e era apresentado aos demais membros da equipe, pude notar uma transação financeira que soube, mais tarde, se tratar do “dinheiro para a comida”⁶¹, quantia em dinheiro paga pela dupla à equipe destinada à alimentação – se, por um lado, a dupla obriga-se a pagar pelas refeições, por outro, se esquivava de preocupações com cardápio. Pontualmente às 17h15 atravessamos a rua e entramos na via, que nos aguardava na Avenida São Carlos.

Pala, que se sentou à frente, ao lado do motorista, voltou-se para os músicos e lhes disse: “Precisamos enviar o passaporte e uma cópia do imposto de renda ao escritório”. A dupla havia

⁵⁹ Comunicação pessoal realizada em 11 out.2019.

⁶⁰ Comunicação pessoal realizada em 11 out.2019.

⁶¹ Comunicação pessoal realizada em 11 out.2019.

se organizado para uma turnê internacional em comemoração aos 50 anos de atividade, que viria a ser interrompida pela pandemia.⁶² No entanto, havia uma condição: somente os músicos e a dupla partiriam em viagem. Paladini mensurou que, por conta das restrições impostas pelo então governo de D. Trump nessa esfera do poder, somente os trabalhos estritamente artísticos poderiam ser desempenhados por cidadãos estrangeiros.

Quando chegamos à Oasis Eventos⁶³, pude observar o *backstage*. Uma equipe trabalhava duro para extrair do caminhão da dupla a estrutura de propriedade da banda (equipamento de retorno, mesas de som, telões, iluminação, cabeamento etc.) ou dos músicos (os instrumentos, notebooks, *setups*), uma vez que aquele som maior e mais potente o qual, de modo geral, nós escutamos quando assistimos à apresentação – o PA (*public audition*) – é necessariamente alugado.⁶⁴ Quando os músicos chegam para a passagem de som tudo deve estar pronto, com algumas exceções, tais aqueles que aproveitam o momento de descanso no hotel para a realização de outros trabalhos envolvendo gravações (em geral, para outros artistas de diferentes estilos) e acabam transitando com o instrumento no *case*. Pala mensurou que a banda não se via há cerca de um mês e, mesmo assim (e sem adesão a *playback*), tudo se mostrava impecável, em conformidade com que se espera de artistas como a dupla.

O repertório da turnê Evidências (2017-2022) foi planejado em poucas horas entre Paladini, Chitãozinho e Xororó. De modo geral, cabe ao diretor musical realizar uma maquete (virtualização e atualização) dos arranjos das traduções/atualizações das canções: um trabalho árduo que envolve nota a nota, instrumento por instrumento, timbres e timbres. Chitãozinho & Xororó são “artistas que não deixaram de serem músicos”, diz Paladini.⁶⁵ Ao pedir para que o produtor falasse mais sobre tal afirmação, soube que a dupla se preocupa com ponto a ponto da performance, i.e., não gozam apenas do reconhecimento que os alça ao estatuto de celebridades. Isso justifica o fato de a dupla ter de autorizar tais maquetes e suas posições no repertório antes que sigam para os músicos acompanhadas de suas devidas partituras para a realização.

Os músicos executam e realizam a performance. Trazem para a canção a sua subjetividade, a impressão que têm da música. Na passagem da maquete para o ato, a transformação, a linguagem, a vida. Nota-se que, a despeito da existência de uma estrutura a ser seguida, o vigor vem do corpo dos músicos, num ato de linguagem musical, em que “se

⁶² Os shows nos Estados Unidos aconteceram mais tarde, em 2022.

⁶³ Espaço onde o show se realizou.

⁶⁴ A propósito da negociação, não consigo precisar o contratante da empresa terceirizada.

⁶⁵ Entrevista concedida em 11 out.19.

pega mais pesado na passagem e mais leve no show”, segundo Adilson Pascoalini⁶⁶, guitarrista e violonista da banda, num regime de controle e restrição análogo aos limites das ordens do discurso. Todos os músicos usam fone (*earpods*), controlados individualmente por meio de um aplicativo de celular para o qual é necessário internet. No fone, se ouve: o *time code*/metrônomo, as palavras do diretor musical, outros instrumentos e o próprio instrumento, este normalmente mais alto em relação aos demais.

Por melhor compreender aspectos caros às guitarras, chamou-me a atenção a presença de *Kemper* (sofisticado simulador de amplificadores) entre os instrumentos e nobres amplificadores valvulados da marca Fender e Roland. Tamanha gentileza na recepção por parte de todos, tomei a liberdade de indagar. Soube que a sujeirinha do amplificador (o ruído, caro ao *rock and roll* da década de 1970) agrada aos músicos e à dupla, que opta, inclusive, pela produção analógica do estéreo.

A passagem de som durou pouco mais que 1h. Todas as introduções e finalizações de todas as canções foram repetidas, ainda que não houvesse necessidade. “Agora está tudo bem”⁶⁷, disse Paladini, satisfeito. Perguntei-lhe sobre o regime de contratação dos músicos e soube de que todos são pessoas jurídicas e que têm acrescido aos cachês o valor necessário para convênio médico com cobertura nacional.

Estávamos na Rodovia Washington Luiz e falávamos sobre a vida na estrada – sim, eu já estava cansado e aproveitei para falar de minhas idas e vindas ao longo de anos no trajeto que liga Dourado/SP a São Carlos/SP. Pala disse que o interesse da dupla, hoje, gira em torno do espetáculo e não do dinheiro. Nos anos 1990, a dupla fazia cerca de 290 shows/ano e, em 2019, entre quatro e cinco por mês. Quando perguntei o motivo, além do cansaço, senti a minha cabeça chacoalhar e ele disse: “[...] e esse perigo? A gente corre risco na estrada, Julio!”⁶⁸

Retomei a temática do entretenimento, afinal, “a música é **também** um entretenimento”⁶⁹. Pala sabiamente disse que canções comerciais devem ser como “fazer amor”, i.e., a satisfação deve ser mútua: as duas partes devem se esforçar para satisfazer o outro; já as canções independentes são como “masturbação”, altamente egoístas, alheias aos interesses de mercado. Tomo, aqui, uma relação de continuidade entre polos — o da arte e o do entretenimento — em que os contrários não necessariamente se excluem, o que não significa que os interesses de mercado não constriam os interesses artísticos.

⁶⁶ Comunicação pessoal realizada aos 11.out.19.

⁶⁷ Entrevista concedida em 11 out.19.

⁶⁸ Entrevista concedida em 11 out.19.

⁶⁹ Entrevista concedida em 11 out.19.

Chegamos ao hotel e me despedi dos músicos. Eu os veria novamente naquela noite e eles não mais: tratava-se de um evento caríssimo (o acesso ao setor mais nobre custava por volta de R\$600,00) e me fiz feliz com um ingresso na pista pelo qual, na condição de estudante, paguei R\$50,00. O guitarrista, Pascoalini⁷⁰, fez um importante comentário: o lugar privilegiado para assistir a shows sincréticos (imagens, efeitos, luzes) é o fundo. Enquanto conversávamos, uma fã de Cristiano Araújo abordou-me para perguntar se eu fazia parte da banda de Chitãozinho & Xororó. Senti, nesta hora, a verdadeira experiência etnográfica de alguém que já trabalhou com música e que, naquele momento, estava no meio de músicos sendo confundido com um deles.

No próximo item, farei referência a um show ocorrido no Clube da Penha, localizado na cidade de São Paulo/SP, aos 03 de maio de 2019, por volta de 6 meses antes da minha experiência na cidade de São Carlos/SP. O motivo é banal: a disponibilização pela Carrera Eventos, empresa responsável pela organização do evento em suas mais diversas nuances (e.g. contratação de empresas que forneçam seguranças, banheiros químicos, tendas, alimentação etc.), gratuita na plataforma Youtube de uma gravação superior à minha, de que apenas extrai o áudio.

4.2 O evento discursivo em seu caráter sincrético: o show no Clube da Penha

A apresentação musical em si é uma das dimensões do evento discursivo de que tratamos – certamente a mais importante – que conjuga e articula em si várias práticas, sendo moldado e restringido por ordens do discurso que são por ela também deslocadas. O espaço que visitei, a Oasis Eventos, localizado às margens da Rodovia Washington Luiz (SP-310), é dedicado a atividades diversas, como shows, formaturas, casamentos e feiras: o interesse do grupo gestor gira em torno do faturamento com aluguel da infraestrutura.

Das práticas sociais, podemos destacar o trabalho, como no caso dos seguranças, cozinheiros, garçons, músicos, artistas; o jantar à moda da burguesia, em que se tira a roupa e a maquiagem de domingo do armário para gozar de gastronomia extraordinária; a prática de estar numa festa, dentre outras. Seguindo as postulações de Fairclough ([2005] 2012) que apresentamos anteriormente, podemos dizer que todas essas práticas, que comportam uma atividade produtiva, meios de produção, relações sociais, identidades, valores e consciência, se

⁷⁰ Comunicação pessoal realizada aos 11 out.19.

articulam de modo interdependente na estruturação do evento e todas elas comportam ao menos um elemento semiótico.

Se considerarmos a atuação da semiose como atividade inserida numa prática social, nas representações e nos desempenhos particulares, podemos extrair a consequência da existência de diferentes gêneros, discursos e estilos no mesmo evento discursivo e o papel dos sujeitos que o constituem, só e aparentemente homogêneo em sua estrutura, no entanto sempre em relação dialética.

Chamo a atenção para a existência de alguns fenômenos que se repetem na apresentação posterior: certa previsibilidade dos acontecimentos a fim de obter maior controle sobre o acaso, certa ordem do discurso que organiza o discursivo verbal e o discursivo não verbal, o que pode e deve ser dito e a maneira de dizer. Vejamos:

Figura 15. Jantar que precede o show



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Senão pelos corações posicionados à margem direita média e ao centro e pelas helancas enlaçadas que produzem o sentido do romantismo fraterno da benquerença em sintonia com o Dia das Mães, razão do evento no Clube da Penha, e pelas arquibancadas (às margens direita e esquerda da figura), poderíamos dizer: “estamos em São Carlos”. Toalhas brancas indicativas de um jantar acontecendo, telões ladeando o palco e um artistas de menor prestígio os quais, ao mesmo tempo que tendem a se autovangloriar por estarem no mesmo palco de um artista nacionalmente renomado, acabam por intensificar e agravar a experiência contrastiva no jogo

não somente simbólico existente na cena cultural. Se os menores cantam e tocam em modestos decibéis enquanto os participantes dispostos a pagar o equivalente a mais que 50% do salário-mínimo⁷¹ comem e bebem e os demais aguardam em pé, a dupla prestigiada será a razão maior do entretenimento, o ápice. Ademais, essa comparação entre a apresentação ocorrida na capital e, posteriormente, no interior paulista, me fez melhor entender que, atualmente, não se faz mais necessário a chamada passagem de som: não apenas o que acontece em cima do palco se repete, mas o que acontece ao redor dele tende a se repetir.

Por outro lado e para fazer as devidas justificações, se levada a cabo a noção bakhtiniana de *tema* em sua íntima relação com a estrutura e o estilo (BAKHTIN, [1929] 2004), seremos voltados a crer que tudo é diferente, que o sentido que se toma em uma performance e outra ou mesmo em uma audição ou outra, das finitas e incontáveis possíveis, se desloca e há de se deslocar na relação com cada espectador, afinal, as relações são irrepetíveis. Algumas experiências contrastivas importantes serão mensuradas em momento oportuno, nas análises das canções.

É hora de começar o show. Segundo Paladini⁷², Xororó é exigente no que concerne ao cumprimento de horário e esse traço é relativo ao seu respeito para com o público pagante. A essa altura, i.e., enquanto as duplas menos expressivas finalizam a apresentação, a banda principal já deve estar devidamente posicionada. Tal como em São Carlos/SP, no show paulistano, um animador, afim aos animadores de auditório de programas televisivos, atravessa as cortinas pretas que mantêm da espetacularização o mistério e, em tom de entusiasmo e elucidado por um canhão de iluminação diz: “Todo mundo de pé agora! Cadê o grito da galera que ama Chitãozinho & Xororó? O Clube Esportivo da Penha apresenta os maiores...os professores do sertanejo. Eles: Chitãozinho & Xororó”. Se considerada a multimodalidade das orações (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), veremos, na presença desse animador a instanciação de um principal (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) “o Clube Esportivo da Penha”, que busca relacionar-se com o co-enunciador de modo eufórico para sensibilizar seu *páthos* a partir de valores compartilhados: o prestígio da dupla, que tem como atributo “professores do sertanejo”.

De algum modo, o fato de serem os atuais “professores”, palavra que assume significação eufórica na formação desse discurso, remete ao tempo de carreira da dupla, por volta de cinquenta anos, que lhes propiciou aprendizado intenso com seus predecessores,

⁷¹ Valor referência R\$998,00. Fonte: G1. **Salário mínimo 2019**: veja o valor. 4/1/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/01/04/salario-minimo-em-2019-veja-o-valor.ghtml> . Acesso em 9 mar.23.

⁷² Entrevista concedida em 11 out.19.

sobremaneira Tónico & Tinoco, principal referência (NEIVA, 2002) no que diz respeito à entoação e a dicção (TATIT, [1996] 2012) da dupla, mas também ensejaram o diálogo com gerações que lhes foram contemporâneas e também com os mais novos, os universitários.

Uma vez apagadas as áreas centrais do salão, inicia-se aquilo que é previsível e relativamente estável: gritos, aplausos, assovios. O som é ensurdecedor em relação aos modestos decibéis destinados à outra dupla. Na semiose se constrói o efeito de suspense. Eis que o painel de led posterior à banda emite uma intensa luz azul⁷³:

Figura 16. Apresentação de patrocinadores



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Trata-se de uma campanha publicitária produzida quando, supostamente, a maioria dos presentes volta-se para o palco. O painel mostra as imagens internas e externas de um importante frigorífico brasileiro enquanto uma voz imponente, forte e altiva narra: “É hora de conhecer a Montana por trás de cada corte de carne que nasceu com amor. Amor que vai além das nossas fazendas e frigoríficos e chega aqui no Hospital do Amor. Amor que se reflete em sabor, qualidade e credibilidade. E para contar isso a todo mundo, vamos ter a parceria de dois grandes cantores que também colocam amor em tudo o que fazem”.

Na dimensão textual desta propaganda que se encaixa na abertura da apresentação, nota-se que palavras e entoação são interdependentes na produção do *ethos* que tem como fiador a figura da sapiência, experiência e mesmo profecia. Na dimensão textual, ainda, constrói-se uma

⁷³ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 50" a 4' 50".

identidade ativa que, por comungar valores altruístas eufóricos em nossa moral, subsidia as carnes consumidas diariamente nas oito unidades do Hospital do Amor, nacionalmente conhecido como hospital do Câncer de Barretos, ao qual a dupla, bem como vasta gama de artistas, empreendeu esforços para a sua construção na década de 1990 com shows beneficentes, gesto que se preserva até hoje, no caso de Chitãozinho & Xororó.

Notemos também um esforço poético no enunciado, que acontece em torno da palavra “amor”, i.e., do valor “amor”, numa ação de *marketing* que parece esforçar-se para a compensação entre o efeito nefasto do agronegócio (a pecuária) e as ações paliativas de um hospital especializado em oncologia clínica e cirúrgica. Amar, nesse sentido, é não se reduzir ao dinheiro (“[...] vai além de nossas fazendas”), e ter como prioridade ajudar ao próximo, (“[...] chega ao Hospital do Amor”), a seriedade e a responsabilidade para com o trabalho, que atinge excelência por resultar de um gesto de amor e não de expansão de mercado; amor este comungado pela dupla (“[...] *que* põe amor em tudo o que faz”).

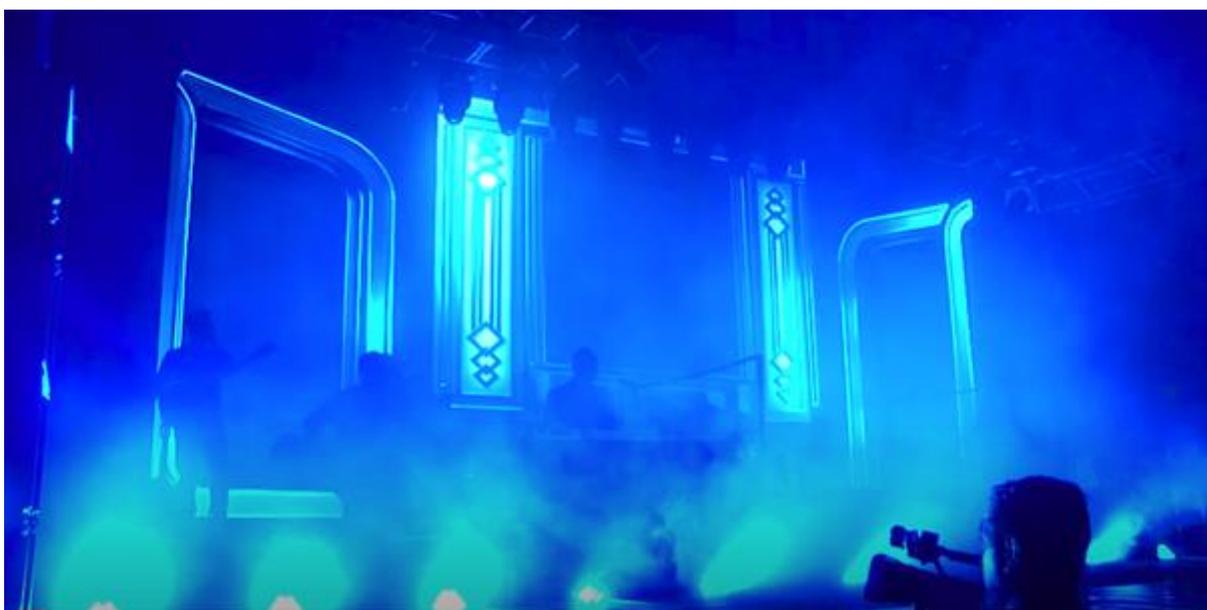
Trata-se de um dos elementos que constitui a categoria principal (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), i.e., a posição representada no discurso, que, no caso deste momento do evento discursivo, i.e., o show, é dividido pela marca da dupla, Universal Music Global e Live!, contudo e ao longo da história fora dividido por grupos como Casas Bahia, Ford, Cerveja Bavária etc. sob o rótulo de patrocinadores. Nota-se também a polarização como estratégia (VAN DIJK, 2015), cara às redes de poder: existem os que têm amor (o hospital, o agronegócio, a dupla sertaneja e o público que anui ou se deixa anuir) e os que não têm amor (os outros).

Existem relações interdiscursivas e intergenéricas com o gênero do discurso filme em sua prática “assistir a filme no cinema”. Fairclough ([1992] 2001) compreende fenômenos desse tipo como redefinição dos limites da ordem do discurso, que podem produzir estranhamentos, o que não se aplica a essa situação: temos clareza do discernimento entre as duas práticas, mas somos não só complacentes mas desejantes de inclusão de elementos que intensifiquem a experiência, o entretenimento.

Em seguida, *cases* alinhados são projetados no painel posterior. Neles, as marcas dos outros principais (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) referentes à turnê, são projetadas: Montana, Live Talentos, Ch&X e Hit Movies. *Cases* são caixas altamente resistentes a impactos nos quais são depositados os equipamentos necessários para a realização do show. Notemos a sutileza da demonstração das posições representadas no discurso: é como se cada uma das marcas ou pessoas fosse responsável por trazer um pedacinho daquilo que virá a tornar-se o espetáculo. Há nada escondido: basta saber ler.

Neste momento, ruídos de catraca são ouvidos ao mesmo tempo em que algo parece ser montado nos telões. Esses ruídos são interrompidos por pulsações em ritmo análogo ao sinusal entre normocardio (aproximadamente 90bpm). O sincronismo entre som e imagem vai revelando pouco a pouco a armação de um cenário remissivo aos palcos de circo e alusivos ao início de carreira da dupla. A título de exemplo, vejamos um registro da abertura do show:

Figura 17. Abertura do show



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Eis um barulho conhecido: trata-se da marcante introdução da canção *Evidências* (AUGUSTO; VALLE, 1990), aclamada pelo público, e que tem como timbre principal o piano com *chorus* acrescido. No telão, imagem de dedos tangenciando as teclas. Logo a canção é modulada em um *loop* eletrônico e enseja outro *hit*, a introdução da canção *Sinônimo* (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004), animada pela dupla em parceria com Zé Ramalho. A despeito da repetição integral de alguns trechos do solo de violões que caracteriza sua introdução, a canção sofre uma modulação melódica que conduz à *Majestade, o sabiá* (MIRANDA, s/d). O público, nesse momento, parece não reconhecer o fraseado de viola caipira que conduz simbolicamente ao campo, à roça e à ancestralidade. Por fim, o solo de introdução de *Vá pro inferno com seu amor* (MEIRINHO; RICO, s/d) é executado em andamento inferior àquele encontrado nas diversas gravações. Há hibridização: em vez de violões em compassos ternários, guitarras distorcidas com ataques nos primeiros tempos dos compassos. Nota-se que a introdução comunga características textuais de gêneros distintos, i.e., com o gênero trailer de cinema, de

modo que, tendo como escopo (PYM, [2011] 2017) o entretenimento, parece apresentar ao interlocutor em sua vasta heterogeneidade algumas razões para que ele permaneça lá.

Há um jogo de imagens e cores em conjunto com a sonoridade. Diante do solo de *Evidências* (AUGUSTO; VALLE, 1990), as luzes predominantes são azuis; em *Sinônimo* (SÉRGIO; NOAM, AUGUSTO, 2004), amarela; Majestade, o sabiá (MIRANDA, s/d), verde; e, finalmente, *Vá para o inferno com seu amor* (MEIRINHO; RICO, s/d) cinza, com passagem para o roxo, como se remetesse respectivamente a estados de alma: o relaxamento de quem sabe poder ser afetivamente correspondido, o contentamento de quem o é; o campo; e o, por fim, estímulo somático e cognitivo, que parecem dizer: o show vai começar.

Ao som da guitarra glissando soma-se um *loop* de teclado; ao *loop*, ataques severos de bateria; aos ataques e a essa sonoridade, um *loop* de banjo. Ao sinal de Paladini, um *riff* de guitarra à *country rock*. Mais parece um show *de rock and roll*. É nesse momento que a banda começa a execução ao vivo⁷⁴. O que se viu e ouviu na abertura e que procurei traduzir em forma de palavras é uma produção realizada pelo produtor musical previamente, uma vez que se deve estar sincronizado com as imagens projetadas, a qual é reproduzida com o efeito de ao vivo ao público – uma estratégia comum. O controle das reproduções é de Cláudio Paladini, que se serve do software *Cubase* instalado em um MacBook Pro. Esse recurso propicia otimização da qualidade da apresentação ao vivo por, dentre outros fatores, permitir que “linhas prontas”⁷⁵ soem em concomitância com o que se faz ao vivo – o que justifica a imprescindibilidade do *time code* no fone de cada um.

A seguir, apresento ao leitor uma sequência de análises relativas às canções que constituem o repertório da turnê *Evidências*. Para melhor situar o leitor e adequar-me ao gênero acadêmico, segmentei-as em tópicos, nos quais buscarei enfatizar aspectos relevantes do discurso como texto, como prática discursiva e como prática social à luz da fundamentação teórico-metodológica apresentada nas sessões anteriores.

De antemão, advirto o leitor que as análises se fazem necessárias para: a) a demonstração da pertinência da semiótica da canção (TATIT, [1996] 2012) a título de complementação da dimensão textual da Análise Crítica do Discurso para o pensamento sobre este gênero do discurso e prática discursiva; b) melhor compreender que os traços do caipira na

⁷⁴ Não incomum no mercado fonográfico, produtores musicais servem-se de recursos técnicos que viabilizam a execução ao vivo concomitantemente à execução de gravações anteriores de instrumentos isoladas modalizados por fatores, sobretudo, financeiro, com vistas a economizar o investimento em músicos para a banda. Assim, nem sempre todos os instrumentos que se ouve estão presentes no palco. Produz-se, de toda maneira, um efeito de sentido eufórico que valoriza o ethos do artista e da banda.

⁷⁵ Também chamado de VS ou *playback* (cf. Nota 33).

condição de povo (RIBEIRO, 1995) resistem em alguns aspectos entoativos (nasalado, falsete e vibrato) viabilizados pela análise dos diagramas; c) o povo caipira de que a dupla fala parece não ser necessariamente aquele descrito por Ribeiro (1995), como poderemos constatar na análise da metafunção identitária e do *ethos*; d) entendermos que, por ter como escopo (PYM, [2011] 2017) o entretenimento, a dupla investe em aspectos caros à linguagem não verbal (o arranjo musical, o cenário, a estrutura do show) em traduções, exhibições e decisões em almejada compatibilidade com aquilo que se tem de socialmente valorizado em cada momento em que emergem – os interesses de mercado.

4.2.1 Nascemos para cantar (1989)

O *riff* supracitado, que se fazia pela escada ascendente da escala diatônica de sol maior (Si → Si → Dó → Ré) repousa no acorde de sol maior, modulação harmônica. A projeção em *led* destaca a logomarca Ch&X, as luzes oscilam em um gradiente que vai do pouco iluminado para o extremamente iluminado e já podemos ouvir a introdução de *Nascemos para cantar* (1989),⁷⁶ que integra o álbum homônimo. Trata-se de uma tradução de *Shambala*⁷⁷, de Daniel Moore, da qual não se sabe o nome do tradutor – traço, dentre outras coisas, revelador do desprestígio ou apagamento programado do tradutor de canções neste campo social, como busquei demonstrar em Santos (2019). Neste momento, já com o reconhecimento do público sobre a chegada dos artistas, a dupla aparece em lados opostos do palco e é conduzida à disposição habitual por meio de uma esteira (destacada pelo contorno vermelho na fig. 18, infra) em corroboração a preconização do espetáculo em termos mais amplos e transcendentais ao poder da própria voz que sustenta a carreira artística da dupla:

⁷⁶ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 4' 50" a 7' 32". Acesso em 16 jan.23.

⁷⁷ Disponível em: [Daniel Moore - "Shambala"](#). Acesso em 16 jan.23.

Figura 18. Esteira em cima do palco



Fonte: Arquivo de observação externa (2019)

O controle exercido sobre o repertório e sequências com que as canções serão executadas bem como equipamentos necessários para que o show aconteça é também mostrado na vestimenta. A banda apresenta-se trajada de preto, o que pode ser proposital, uma vez que *sidemans* (músicos de apoio) não devem atrair mais atenção que o artista para quem trabalha. Já no que diz respeito à dupla, vejamos um registro do momento de entrada na Fig. 19:

Figura 19. Entrada da dupla no palco



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

O *ethos* discursivo se mostra, é notado, se produz com a linguagem, se liga à enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre o enunciador e tal enunciado deve trabalhar para a construção dessa voz à luz de uma série de esquemas de inscrição no mundo baseado em estereótipos sociais (MARTINS, 2007; MAINGUENEAU, 2004). Nesse sentido, chamo a atenção para a vestimenta da dupla: Chitãozinho (à esquerda) apresenta-se com um violão, jaqueta, jeans, chapéu e camisa frouxa. Não se trata, em princípio, do *cowboy americano* estereotípico, mas de suas influências que fazem traços migrarem ao homem brasileiro do agronegócio. Já Xororó (à direita), apresenta-se com uma Fender Telecaster a tiracolo, tal como os artistas *country* – estilo no qual este modelo de instrumento é bastante popular por suas características timbrísticas –, terno, camisa e calça jeans, evocando o estereótipo do urbano bem-sucedido e despojado.

Em seus aspectos musicais, trata-se de uma harmonia direcional em que se parte do grau mais tenso (V) para o menos tenso (I) numa harmonia V-IV-I. Neste show, podemos ouvir timbres marcantes de guitarras carregadas em *drives* (grosso modo, distorção de timbre) com momentos de aumento de saturação bem como a condução percussiva da bateria, intensificada em relação à gravação de 1989, na qual enfatizava a crueza dos timbres e as dobras de terça nos instrumentos harmônicos e pouco alçava relevo aos instrumentos percussivos e sutis cantos de violino, traços que comprometiam a dinâmica da canção, que se punha mais ao polo *country* que ao polo *rock*. Tal sonoridade pode ser remissiva a uma estratégia maior. Vejamos a capa

do álbum *Os meninos do Brasil* (1989), no qual a canção ocupa a terceira faixa, cuja capa podemos ver a seguir:

Figura 20. Álbum *Os meninos do Brasil* (1989)



Fonte: web (2022)

Ao observarmos os elementos semióticos que constituem esse texto, nota-se uma cenografia (MAINGUENEAU, 2004), i.e., aquilo que se constrói com e pelo texto, camponesa. Não se trata, de todo modo, do camponês meeiro ou terceiro, tampouco daquele que, à época, proletarizava-se na cidade. Trata-se do patrão, que se distingue pelos *mullets* à maneira de Rod Stewart, jaqueta franjada tal como a dos caubóis americanos e botas ostensivas em vez de sapatões rústicos. Busca-se, assim, revigorar a roça, e não à maneira representacional do povo caipira descrito por Ribeiro (1995), mas daquele a quem o ser bem-sucedido é representado pela perspectiva estadunidense e hegemônica. Não se trata de um ineditismo, como demonstra Alonso (2011) ao tratar da interpelação bang-bang/faroeste da dupla Léo Canhoto & Robertinho duas décadas antes.

O título do álbum, *Os meninos do Brasil*, é remissivo à maneira como Tônico & Tinoco se referiam respeitosamente à dupla. No entanto, também estratégico por sugerir a interpretação de que a canção sertaneja havia, então, se modernizado em função do chamado público jovem: sem violas, sem dramalhões, estaria à altura de ocupar posição de destaque no cenário

fonográfico nacional. No que diz respeito à produção, a figura de José Homero Bettio, filho do radialista Zé Bettio, homem respeitado na cena fonográfica comercial, aliado à gravadora Polygram, a quem se incumbia o poder no que diz respeito à distribuição.

Vejamos, agora, a letra da canção:

Nascemos para cantar (1989)

O grande mestre do céu, nosso criador
Quando nascemos um dom nos dá
E cada um segue a vida, o seu destino
E nós nascemos só pra cantar

Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Quem canta os males espanta e a gente é feliz
tal qual um pássaro livre no ar
Pensando bem, nós temos algo em comum:
e nós nascemos só pra cantar

Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Disse o poeta: o artista vai onde o povo está
Por isso cantamos a qualquer hora e em qualquer lugar

Chamarei os quatro primeiros versos de Parte A; a vocalização de Parte B; os quatro versos subsequentes Parte C e os dois últimos versos Parte D. Não se tem um texto rico em rimas e, senão pela inversão sintática “[...] um dom nos dá” (verso 2), volta-se para a linguagem ordinária e não causa estranhamentos ao ouvinte – um texto de canção comercial, diz Paladini⁷⁸, não deve causar estranhamento ao público.

No que diz respeito à função identitária (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), temos um sujeito discursivo que se afirma envolto aos valores religiosos hegemônicos muito embora destoe da lógica produtora capitalista ao exaltar o destino e a liberdade (“[...] e cada um segue a vida, o seu destino”, no verso 3 e “[...] a gente é feliz / tal qual um pássaro livre no ar” nos versos 5 e 6). Tal valor pode remeter ao povo caipira da Paulistânia descrito por Darcy Ribeiro (1995), o qual priorizava a liberdade para deliberar sobre a própria vida, bem como ao acolhimento do destino como um princípio, descrito por Corrêa (2014, p. 12), que, ao tratar do êxodo caipira entende que este “[...] muitas vezes foi visto, pelos camponeses que o viveram,

⁷⁸ Entrevista concedida em 11 out.19.

como algo trazido pelo seu destino, ou seja, por uma força superior incontrolável capaz de, no entanto, lhes mudar a vida”.

De todos os modos, na dimensão textual, trata-se de um sujeito que se mostra, até mesmo com alguma altivez: fala de si em conjunção com os seus valores e parece incitar o outro para que procure os seus, afinal, cada um supostamente teria uma aptidão chamada de dom. O cancionista não somente diz ter um como demonstra sua competência na vocalização (o dom para cantar), em que atinge outras regiões de tessitura, mais amplas, mais intensas, mais passionais, que sugerem o contentamento inenarrável aos limites do signo.

Esse efeito é reforçado pela dinâmica da performance em 2019. Nesse arranjo, todas as vozes e todos os instrumentos parecem afirmar a identidade ativa, a relação de contentamento, no entanto, agora, com traços – signos verbais e não verbais os quais são ideológicos – do rock e do pop, como podemos notar num *delay* exacerbado na vocalização da parte D. Ora, talvez nas traduções mostram-se as exacerbações indiciárias de que a dupla não queria ser *confundida* com uma dupla caipira.

Vejamos, então, o texto de partida:

Shambala (Daniel Moore, 1973)

Wash away my troubles, wash away my pain
With the rain in Shambala
Wash away my sorrow, wash away my shame
With the rain in Shambala

Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Everyone is helpful, everyone is nice
On the road to Shambala
Everyone is lucky, everyone is so kind
On the road to Shambala

Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

How does your light shine
In the halls of Shambala
How does your light shine
In the halls of Shambala

I can tell my sister by the flowers in her eyes
On the road to Shambala
I can tell my brother by the flowers in his eyes
On the road to Shambala

Embora transcenda o escopo deste trabalho discorrer sobre a proposta de tradução, entendo que, a partir da experiência contrastiva, sejam evidenciados fenômenos aparentemente de menor importância e, no entanto, e a nós, nada triviais. Em Santos (2019a), entendi que: a) se a letra da canção é uma das partes que constituem os textos manifestados no gênero (TATIT [1996] 2012), ao se traduzir uma canção o todo dotado de sentido é traduzido e essa totalidade diz respeito ao arranjo, dicção, corpo, o “alguém falando comigo”, irreduzível a um deles; b) as traduções de canções conservam em boa medida a melodia e a harmonia do texto de partida, fatores que sugerem a identidade do texto – do mais, caberia outra canção e não uma tradução; c) os aspectos apontados em Low (2005) e o princípio pentatlo – cantabilidade, naturalidade, sentido, ritmo e rima – são mais eficientes do ponto de vista do analista: o cancionista age em seu saber “quase espontâneo” e antiacadêmico (TATIT, [1996] 2012). Nesse sentido, as inflexões melódicas relativamente estabilizadas nas tensões harmônicas poderiam sugerir estados passionais passíveis de atualização em outros planos de conteúdo e expressão da linguagem verbal. De outro modo, o tradutor cancionista pode se servir da melodia e do arranjo para inventar outra historiazinha sem comprometimento algum com o sentido do texto original e, ainda assim, ter estados de foria compatíveis com o que sugere o texto de partida. Compatível, contudo, não quer dizer idêntico, uma vez que letra e melodia, em textos de canção, são indissociáveis. Esse parece ser o caso de *Shambhala* (MOORE, 1973) e sua tradução *Nascemos para cantar* (1989).

Shambhala, o título da canção, é uma palavra do antigo sânscrito que tem o seu sentido relativamente estável como lugar de paz, felicidade e tranquilidade. Acredita-se que seus habitantes sejam todos iluminados. Shambhalla foi mencionada por Blavatsky, que acreditava estar em contato com seus habitantes, pertencentes à fraternidade branca. Trata-se de um lugar físico e espiritual, antigamente uma ilha, quando a Ásia Central ainda era o mar, onde os senhores da chama, progenitores espirituais da raça humana, teriam chegado e se estabelecido vindo de Vênus. Esta cidade volta-se para abrigar seres de luz que têm como missão auxiliar o ser humano a resgatar o seu potencial divino por se tratar de um local de luz, conhecimento e consciência morosa. Em nível físico, é muito bem protegida e quase impossível de ser encontrada — revelada aos poucos. Em nível etérico também são poucos aqueles que acessam, no entanto, devido às mudanças planetárias, esse lugar tem se aberto mais frequentemente a pessoas dedicadas ao caminho mais elevado e amoroso.

Nesse sentido, o sujeito discursivo, i.e., aquele que se produz pela linguagem no texto de partida, orienta-se por outro sistema de conhecimentos e crenças, estabelece uma relação que

tem a força de um convite em um ato ritualístico e místico contra-hegemônico. Isso é dito num *country*, de forma quase falada, como se o sujeito estivesse empolgado, com alguma pressa. Atento para a vocalização: Daniel Moore não atinge regiões altas de tessitura, conservando-se na mesma região precedente, muito embora o prolongamento da frequência seja equiparável. Daniel conta com *back vocals* dentre os quais é possível ouvir uma voz, não principal, atingindo a região de tessitura mobilizada pela tradução de Xororó. Parece, assim, alcançar o *lugar imaginário* em que o *lá* e o *aqui* são indistintos e têm como pré-requisito a transformação do sujeito que se contrapõe aos clichês instituídos.

A estrutura musical da canção permanece a mesma. Entretanto, soa mais orgânica, talvez por contar com menos instrumentos em seu arranjo, parece ter sofrido menos intervenções de mixagem. É importante estabelecer que a euforia com Shambhala vai adquirindo progressões no curso da canção, seja com o contrabaixo, *back vocals*, contracantos, inclusão de *steel guitar*, solos de guitarra. A gravação de 1989 traduz integralmente o arranjo de Shambhala (1989), domesticando-o (VENUTI, 2000), i.e., realizando inclusões e exclusões próprias à cultura de chegada, a qual é também a cultura do tradutor, como pela inclusão de outros elementos percussivos, eliminação de *steel guitar* e um arranjo menos acidental e mais previsível em relações interdiscursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) do ponto de vista da produção com as canções românticas brasileiras da década de 1980, de modo geral, escola que formou boa parte da banda da dupla, produtores e técnicos.

Nota-se que não se buscou atingir o sentido (LOW, 2005) do original. Algumas ações foram realizadas pelo tradutor e cancionista para que a canção conseguisse preservar a naturalidade, a cantabilidade e o ritmo do texto de Daniel Moore. Vejamos um exemplo:

*Wash away my troubles, wash away my pain
With the rain in Shambala*

O grande mestre do céu, nosso criador
quando nascemos um dom nos dá

Além da discrepância na sonoridade, há discrepância métrica – o primeiro verso do original (à esquerda) possui dez sílabas poéticas, ao passo que a tradução comporta onze, o segundo verso do original possui sete sílabas e na tradução nove – que repercute não somente no andamento, mas no sentido geral, que, na tradução, apresenta certo deslocamento tensivo mais temático e menos passional. Tais tensões alinham-se ao plano geral do cancionista, naquilo que ele realmente quer dizer.

Esse sujeito discursivo rebelde, um tanto insurgente, com a voz rouca, que surge na indústria cultural estadunidense da década de 1970 dá lugar a um sujeito religioso e igualmente ascético em seu timbre nasalado e agudo. Este último, sobremaneira por sua dicção mais cantada (passional) que falada (figurativa), duetada, um tanto altivo, excessivamente confiante, que repete os clichês populares “disse o poeta: o artista vai onde o povo está”, afinal, ele é também povo, portanto se dispõe a falar o que o povo quer ouvir do modo como o povo quer ouvir, parece fazer resistirem traços do caipira de Darcy Ribeiro (1995) envoltos em características da produção cultural em massa e valores hegemônicos.

4.2.2 Aqui o sistema é bruto (MORAES; CARDOSO, 2004)

Ao tratar dos aspectos sociocognitivos da produção e interpretação textual – a saber, a força e a coerência –, Fairclough ([1992] 2001 pp. 108-111) explica-nos que sua representação ocorre em múltiplos níveis. Nos níveis inferiores, analisa-se uma sequência de sons ou marcas gráficas no papel e, por outro lado, nos níveis superiores, são observados os *significados* atribuídos a frases, textos completos ou episódios de um texto. Os significados das unidades superiores são parcialmente construídos pelas unidades inferiores e, também, a interpretação se caracteriza por predições sobre os significados das unidades de nível superior no início do processo de interpretação com base e evidência limitadas os quais moldarão, em partes, a interpretação daquilo que se mostra no nível inferior. Trata-se de um fluxo ascendente e descendente com interações recíprocas cuja redução da ambivalência é cara ao contexto, seja o de *situação*, em que os intérpretes chegam a interpretações da totalidade da prática da qual o discurso faz parte e a partir daí a adesão a um sentido e exclusão de outro, seja ao *contexto de sentido*, cujas diferenças entre os tipos de discurso remetem a assunções e regras de base implícita, normalmente de caráter ideológico.

A análise do contexto de situação permite a distinção do contexto de sentido. No caso da canção “Aqui o sistema é bruto”, exposta mais abaixo, animada por alguém declaradamente progressista, poderíamos vir a entender à luz do quadro tridimensional (FAIRCLOUGH, [1992]: 2001), que o *sistema* [capitalista] é *bruto* [hostil, selvagem]. No contexto de indústria cultural em uma apresentação parcialmente patrocinada pelo agronegócio, notaremos que o substantivo “sistema” diz respeito a uma organização social, esta “bruta”, impiedosa, turrona. “Bruto” em oposição a “abeia”. Bruto é aquele que se propõe aos trabalhos da roça e o faz com excelência e sem reclamar; “abeia” aquele que se serve de alguns elementos (de vestimentas até vocabulário) daqueles sem dispor do mesmo vigor físico e emocional.

Chitãozinho & Xororó optaram pela produção de um sentido de continuidade entre *Nascemos para cantar* (1989) e *Aqui o sistema é bruto* (MORAES; CARDOSO, 2004)⁷⁹. O arranjo da primeira encerra-se com uma aproximação cromática (G-G#-A-Bb-B-C-C#-D) e, logo, Marcelo Modesto já inicia o *riff* da segunda canção⁸⁰. Trata-se de um *riff* remissivo ao gênero *country*, mas também, se nos detivermos aos aspectos estruturais, relativamente comuns ao estilo *hard rock*. Apesar de soar como se realizado em *guitar steel*, o solo e demais *licks* (contracantos) são executados por Adilson Pascoalini em uma guitarra tradicional afinada de modo alternativo (E-A-D-G-B-D) servindo-se também capotraste na primeira casa, o que facilita a execução. As bases são realizadas por Xororó, Chitãozinho e Daniel Quirino, este também responsável pelo *back vocal*. No arranjo há, ainda, violino, piano e órgão, o que parece tornar ainda mais clara a percepção de que se trata de um estilo estrangeiro interpenetrando a produção do texto de canção – lembremo-nos de que o aspecto semiótico na ação repercute na criação de gêneros (FAIRCLOUGH, [2012] 2015), i.e., estruturas relativamente estáveis de uso, e que a caracterização de um *country* é dada por um conjunto de fatores como timbres, técnicas e aspectos harmônicos e melódicos, *riffs*, *licks* etc. Mas, como veremos a seguir, trata-se de uma tradução de um estilo para outro, um sertanejo à moda do *country*, que ainda conservará matizes de sua história num hibridismo complexo:

Aqui o sistema é bruto (MORAES; CARDOSO, 2004)

Hoje não tem jeito
Hoje vai ou racha
Hoje eu quero ver quem segura
Chique na botina
Que hoje eu tô no clima
E hoje eu quero ver
Quem me atura

Garçom pega a bandeja
Eu quero cerveja
Meia dúzia pra começar
Cair do chão não passa
Eu vou dormir na praça
Eu quero ver o bicho pegar

Solta o touro aí
Deixa o trem pular
Que hoje
Eu quero ver o poeirão
Quem quiser curtir
Quem quiser chegar
É só bater

⁷⁹ Disponível em: [Aqui O Sistema É Bruto](#). Acesso em 16 jan.23...

⁸⁰ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 7' 33" a 11' 25". Acesso em 16 jan.23...

Na palma da mão
Deixa o chão tremer
E a poeira voar
Que a moçada sabe o que faz
DJ bota pressão
Que a festa é de peão
E aqui o sistema
É bruto demais

Hoje a terra treme
Hoje o chão balança
Que a loira aqui
Já tá no esquema
Chega de conversa
Vamo ao que interessa
Que hoje
Eu também tô com a morena
Não mexe aqui na mesa
Que eu não pedi a conta
Depois a gente vê no que dá
Garçom meu camarada
Traz outra gelada
E pendura
Essa encrenca pra lá

Um dos fatores para uma canção sertaneja tornar-se sucesso, segundo Sorocaba (FERNANDO & SOROCABA, 2017, p. 41) reside na percepção de certo tipo de estilo de vida e sua tradução em música. Na canção, é possível fazer emergir um sujeito com seus valores, identidade, aspectos relacionais alheios a um cantor mas que propiciam o efeito de empatia junto a certos grupos sociais em um momento social. Trata-se, em última instância, de um trabalho na linguagem e com a linguagem e que subjetiva o sujeito.

A análise da dimensão textual de *Aqui o sistema é bruto* (MORAES; CARDOSO, 2004) corrobora a perspectiva de Sorocaba (2017). Expressões como “Hoje não tem jeito”, “vai ou racha”, “quero ver quem segura”, “chique, na botina”, “tô no clima”, “quero ver quem me atura”, “cair do chão não passa”, “ver o bicho pegar”, “deixa o trem pular”, “quero ver o poeirão”, “quiser curtir / quiser chegar”, “chão tremer, poeira voar”, “botar pressão”, “terra treme”, “chão balança”, “depois a gente vê no que dá”, “gelada”, “pendura”, “sistema bruto” compõem o vocabulário constitutivo da faceta discursiva de ordem social de um campo social estruturado socialmente: como ação, a linguagem engendra os gêneros; como representação, os discursos; como performance/ato, os estilos (FAIRCLOUGH, [2012] 2015). Trata-se da representação discursiva de grupos sociais ligados a práticas agrárias e opções de entretenimento que as contempla.

Trata-se, de algum modo, da presença do ordinário naquilo que pretende ser poético, o que, de alguma forma, mostra-nos o constante fluxo entre o ordinário e o sacralizado, o

folclórico e o popular. Destituído de pretensões ao esboço de um glossário, reconheço a hipérbole em “não tem jeito”, “terra treme”, “chão balança”; a metáfora na disjunção inclusiva “ou vai ou racha” ou “ver o bicho pegar”, “sistema bruto”; “botar pressão”; a ironia em “[se] cair, do chão não passa”, “depois a gente vê no que dá” etc. Quando inseridos na dimensão discursiva, mais especificamente na prática *show musical*, temos a relação interdiscursiva daquele lastro de certa arrogância e necessidade de filiação a quem pudesse protegê-lo descrita por Ribeiro (1995) revigorada e ressignificada.

Trata-se de um corpo na linguagem que tem como fiador de seu *ethos* o estereótipo do frequentador de festas de rodeio e eventos sertanejos não de maneira exclusiva. É a figura do homem do agronegócio, aquele possuidor de prestígio, *status* e dinheiro, capaz de sensibilizar o *páthos* do co-enunciador, muito diferente dele mas que quer ser como ele. Esse *ethos discursivo* (MARTINS, 2007; MAINGUENEAU, 2004) mostra-se no sujeito discursivo em sua metafunção identitária (altivo, até arrogante, mulherengo),

A canção tensiona muito bem temas, figuras e paixões. A paixão do sujeito atinge maior grau de expressividade no refrão, quando há prolongamento das vogais, embora se conserve a região de tessitura. Trata-se de um discurso que tem em sua composição estratégica o silenciamento dos efeitos perversos e muitas vezes nefastos do agronegócio, cerceado, dentre outros aspectos, na monocultura e no latifúndio em fina sintonia com os projetos da Empresa Brasil (RIBEIRO, 1995).

A posição estratégica de *Aqui o sistema é bruto* (MORAES; CARDOSO, 2011) como segunda canção do *setlist*, na sequência de um *hit* da dupla, alinha-se com uma das posições representadas pelo evento discursivo, a do Frigorífico Montana, como vimos na abertura. Isso não quer dizer, de todo modo, que não se trata de um momento próprio para a execução desse tipo de *country* em tonalidade maior e alegre, uma vez que a dupla, em princípio — e, talvez, até hoje — não almejava ser confundida com uma dupla caipira.

Por priorizar a espetacularização quiçá como constante efeito da modalização de um destinador social, todos os momentos da apresentação da dupla são planejados e dirigidos de modo que à dupla convém chegar apenas na hora da apresentação. Dos momentos de organização, sutis mas significativos para a transformação da canção sertaneja, chamo atenção, agora, para a troca de instrumentos, como pode ser notado na imagem abaixo *Figura 20*

Figura 21. Alusão a country music



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Vejamos que a opção pela conservação do arranjo apresentado em 2004 muito nos diz sobre os valores da dupla e remete a certa manutenção dos limites das ordens do discurso. É uma canção que parece ser feita integralmente para aquele co-enunciador cujos aspectos identitários afinam-se com aquele notado pelo sujeito do discurso. Trata-se, de alguma maneira, de um tipo de texto que apresenta identificação recíproca entre quem canta e quem o consome.

Ainda durante a execução de *O sistema é bruto* (MORAES; CARDOSO, 2004), podemos ver, à margem inferior direita, um dos profissionais responsáveis pela manutenção, disposição e troca de instrumentos utilizados pela dupla durante a performance. Cumpre dizer que Chitãozinho & Xororó, assim como Cláudio Paladini, mais recentemente, endossam⁸¹ a importante marca de instrumentos musicais Yamaha – no caso da dupla, o contrato pesa sobre os violões. Vejamos, a seguir, o motivo da troca de instrumentos.

4.2.3 Um homem quando ama (ROSSI; PEREIRA, 1996) / Sinônimos (SÉRGIO; NOAM, AUGUSTO, 2004)

Ao contrário das duas primeiras canções do trecho até então analisado, em que se exerceram aproximações cromáticas para se produzir o efeito de continuidade entre elas, que

⁸¹ Prática ordinária que consiste numa espécie de parceria entre empresas de instrumentos musicais (às vezes na figura de um luthier), amplificadores e acessórios (cabeamento, correias, palhetas, encordoamento pedais) cedem seus produtos a artistas ou músicos em troca da visibilidade, i.e., sinergia de execução e performance ao nome da marca. Não raro, ainda, lojas de grande porte estabelecem contratos parecidos, contudo, o artista ou músico deve comprar o produto com valor destituído da margem de lucro da empresa.

foram executadas em suas respectivas integralidades, estamos, agora, diante de um *medley* ou *pot-pourri*, formato musical em que duas ou mais músicas são postas em sequência contínua de modo harmônico. Para efeito de análise, isolá-las-ei momentaneamente.

4.2.3.1 Um homem quando ama (ROSSI; PEREIRA, 1996)

Integrada ao álbum homônimo (1994) trata-se de uma tradução de *Have you ever really loved a woman?* (ADAMS; KAMEN; LANGE, 1995)⁸², canção interpretada inicialmente por Bryan Adams. Tema do filme *Don Juan DeMarco* (1996), foi indicada para importantes premiações, como *MTV Video Music Award* (1995), *Grammy Award* nas categorias Performance Vocal e Composição (1996); *Globo de Ouro*, na categoria melhor canção original (1996), *Juno Award* (1996) e *Oscar de melhor canção original* (1996), vinculado à gravadora Badman Ltd./ A&M Records. Gravar um *hit* de um astro internacional seria minimamente inviável senão pelo fato de a Polygram, gravadora a cujo *cast* pertenciam Chitãozinho & Xororó à época, ter incorporado a gravadora a que pertencia Bryan Adams e, assim, mediar a aliança potencialmente frutífera para a construção de hegemonias ideológicas, uma vez que o *hit* do momento seria cantado em português por um artista nacional de notória expressividade.

Em seus aspectos semióticos musicais, trata-se de uma tradução integral até mesmo na tonalidade cujas distinções voltam-se para a singularidade dos timbres produzidos nas relações entre os instrumentistas e seus instrumentos. A experiência contrastiva parece revelar que a tradução por Chitãozinho & Xororó (1996) comporta algum embotamento tamanha a fidelidade almejada (e atingida) pelos instrumentistas dirigidos, posto que, para produzir sinergia e gerar engajamento, a tradução deveria estar na esteira do original, portanto o mais próxima possível.

Os aspectos timbrísticos vocais são importantes também para a produção do *ethos*. A voz masculina rouca e tomada sensual da perspectiva do público feminino e todo o *ethos* prévio (MAINGUENEAU, 2004) do astro da música romântica parecem mais sugestivas de *sex appeal* em relação à da dupla Chitãozinho & Xororó. Enquanto o nasalado da dupla brasileira parece exagerado para a canção latina e seu compasso ternário composto — muito embora esta venha a favorecer o viés romântico do sertanejo —, a gestualidade vocal de Bryan Adams parece sussurrar palavras — pouco entendidas por seu público geral brasileiro alimentado pelo imaginário propiciado pela complexa rede de distribuição (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) da canção. Numa forçosa segmentação analítica, comparemos, a seguir, as letras das canções:

⁸²Disponível em: [Bryan Adams - Have You Ever Really Loved A Woman? \(Classic Version\)](#). Acesso em 16 jan.23...

Have you ever really love a woman?
(KAME; ADAMS; LANGE, 1996)

*To really love a woman, to understand her
You've got to know her deep inside
Hear every thought, see every dream
And give her wings when she wants to fly
Then when you find yourself lying
Helpless in her arms
You know you really love a woman*

*When you love a woman
You tell her that she's really wanted
When you love a woman
You tell her that she's the one
'Cause she needs somebody to tell her
That it's gonna last forever
So tell me, have you ever really
Really, really ever loved a woman?*

*To really love a woman, let her hold you
Till you know how she needs to be touched
You've got to breathe her, really taste her
Till you can feel her in your blood
And when you can see your unborn children in her
eyes
You know you really love a woman*

*When you love a woman
You tell her that she's really wanted
When you love a woman
You tell her that she's the one
'Cause she needs somebody
To tell her that you'll always be together
So tell me have you ever really
Really, really ever loved a woman?*

*You've got to give her some faith
Hold her tight, a little tenderness
You've got to treat her right
She will be there for you, taking good care of you
You really gotta love your woman, yeah
And when you find yourself lying helpless in her arms
You know you really love a woman*

Um homem quando ama
(ROSSI; PEREIRA, 1996)

Amigo, se você ama não tenha medo
Diga pra ela sem pensar
Se você gosta, se você sonha
Diz só pra ela o que você quer escutar
Por que segredo?
Se o segredo é amar
É assim um homem quando ama

Se você ama
Qualquer segredo some
É a mulher que realiza o homem
Diga pra ela
Eu te amarei pela vida inteira
Ela vai sentir que tem
Muito amor pra dar a quem lhe ama

Um homem quando ama se faz de aço
Pra não dizer da sua paixão
Mas é tão frágil que chora à toa
E não controla a emoção
É uma criança que alguém precisa
Dar a mão
É assim um homem quando ama

Se você ama
Qualquer segredo some
É a mulher que realiza o homem
Diga pra ela
Eu te amarei pela vida inteira
Ela vai sentir que tem
Muito amor pra dar a quem lhe ama

Se você pensa em ser feliz
Faça por ela o que sempre você quis
Você não vai se arrepender
Ela vai morrer de amor
E vai adorar você
É assim um homem quando ama
Uma criança
E não controla a emoção
É assim um homem quando ama

Conquanto a tradução comparada dos textos transcenda os limites deste estudo, o fato de duas das três primeiras canções de abertura, momento do show que deve causar muito boa impressão ao co-enunciador, serem traduções de canções estrangeiras (aqui, o pleonasma faz-se necessário) é indiciário de que o fenômeno já repudiado por intelectuais na década de 1950 e pelas análises como as de Caldas (1997) e Napomuceno (1999) prevalece.

Em relação ao texto de partida, *Um homem quando ama* (ROSSI; PEREIRA, 1996) parece contemplar de maneira mais satisfatória o princípio pentatlo de Low (2005): trata-se de um texto que pode ser cantado com alguma naturalidade, conserva algumas sonoridades no que diz respeito à rima e ao ritmo (compreendido em seu sentido do campo musical). Chamo a atenção para a competência do sentido.

Ambos os textos trazem à baila o *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) sedutor/conquistador: é como se o próprio Don Juan do imaginário popular estivesse falando com a gente, mais especificamente com o homem. Quando sugiro “com o homem”, parto do interior da ideologia hegemônica na qual este texto foi gestado a qual considera, dentre outras coisas, sustenta-se na heteronormatividade.

Na tradução para a língua portuguesa encontramos o substantivo “amigo” na posição de vocativo, estratégia ordinária na língua em se tratando de polidez e cortesia com o outro que não conhecemos (e.g. “Amigo, quanto custa o cachorro-quente?”). A conjunção subordinativa condicional “se” precedida de estratégias para a sedução produz o efeito de sentido de disjunção lógica mas também atenua as palavras do sujeito discursivo que não expõe sua face negativa: se você ama, deverá agir desse jeito; no entanto, contudo, é seu direito não amar como eu, Don Juan. Na terceira estrofe (“um homem quando ama / se faz de aço / pra não perder a sua paixão / mas é tão frágil / que chora à toa [...]”) o sujeito parece humanizar-se e equiparar-se a qualquer amante por entender que o sofrimento construído a partir de uma isotopia figurativa (que parece sugerir exemplos ou sintomas) é caro a todos os amantes.

A esse propósito, é importante observarmos as modulações de voz, deslocamentos em regiões de tessitura (frequência) e extensão das vogais. Na tradução de Darcy Rossi e Pereira (1996), o ápice ocorre na última estrofe e não nos refrãos, como de costume: “se você pensa em ser feliz / faça por ela o que sempre você quis / você não vai se arrepender [...]” em que se nota o ponto máximo do processo persuasivo passional. No plano do arranjo, tal como no original, acresce-se o timbre de guitarra distorcida, o que parece reforçar o que está sendo dito de maneira passional. Isso é determinante para uma possível interpretação da canção: trata-se também de um sujeito falando para ele mesmo – uma sanção cognitiva de alguém que, a despeito de saber estratégias e táticas de sedução não pode fazê-lo e, por isso, sofre, o que aumenta a verdade figurativa daquilo que é dito. Em corroboração, esta estrofe é seguida de um solo de violão nylon que, assim como na canção de Bryan Adams (1996), é realizado no modo frígio e sugere a sonoridade flamenca, levando-nos ao imaginário hispânico, i.e., é-se conduzido até Juan por meio da intertextualidade. Logo após o solo, repete-se os três últimos versos da segunda estrofe

“uma criança a quem precisa dar a mão [...]”, “criança” em termos de debreagem enunciava, i.e., a criança que é o próprio sujeito do discurso.

Logo no título, *Have you ever really loved a woman?*, podemos compreender a força de uma pergunta. No entanto, ainda não sabemos a propósito de sua força (e.g. ameaça, provocação, indagação), i.e., sua significação. Trata-se de um sujeito sabiamente sedutor que, após discorrer sobre aspectos valorizados por mulheres — o que, supostamente, ele conhece muito bem porque é um sedutor — indaga: “*So tell me, have you ever really, really, really ever loved a woman?*” Trata-se de uma provocação: por não saber como amar uma mulher, portanto (co-enunciador) nunca foi capaz de amar uma. Notemos que, a despeito da mesma temática e da manutenção do sentido, de certa maneira, as identidades e relações estabelecidas no texto (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) são distintas, ainda que comunguem a mesma ideologia. Nesse caso, trata-se de uma provocação em forma de aconselhamento destinada por um sedutor verdadeiramente sedutor. Poderíamos, portanto, afirmar que se trata de uma tradução domesticadora (VENUTI, 2000) por ajustar-se, sobretudo, ao *ethos prévio* da dupla. No entanto, menos domesticadora em relação à tradução de *Shambala* (MOORE, 1973) (cf. 4.2.1 supra) que, como busquei demonstrar, tem todo o seu sentido deslocado.

A tradução contida em Chitãozinho & Xororó (2017)⁸³ comporta distinções em relação a de 1996. A primeira delas é a inclusão de um contracanto de guitarra em *bends* longos junto ao solo de violão, agora, com timbre de cordas aço. Além disso, a bateria apresenta-se atenuada efeitos, sobretudo o *reverb*, o que aumenta a organicidade da canção, e, por fim, neste arranjo, Paladini propõe a inclusão de acordeom junto à melodia principal, o que estabelece uma ponte entre o sertanejo e a música latina. Por se tratar de um *pot-pourri*, apenas a primeira estrofe e o refrão são executados – neste, é acrescida em formato de VS a melodia principal oitavada, sugerindo a presença de três cantores, sendo dois deles o Xororó (em oitavas distintas). Trata-se de uma estratégia que, dentre outros efeitos, ameniza a suposta tensão passional do sujeito, que, agora, tem a sua construção de *ethos* restrita ao fiador conselheiro. Após o refrão *glissado*, um *crescendo* da banda e *Sinônimos*.

4.2.3.2 Sinônimos (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004)

⁸³ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 12' 45" a 19' 40". Acesso em 16 jan.23...

Integrante do álbum *Aqui o sistema é bruto* (2004) e talvez o último *hit* da dupla, esta canção tem como autores/letristas colecionadores de canções de grande aceitação na esfera pública, sobretudo entre as massas: Paulo Sérgio, autor de *A última canção*, *Meu filho, que Deus lhe proteja*, César Augusto, coautor de *Evidências* e de canções como *Faz mais uma vez comigo* (animada por Zezé di Camargo & Luciano), *Nem dormindo consigo te esquecer* (Gian & Giovani) e Cláudio Noam, coautor também de *Átomos*, *Eu aposto*, conhecidas nas vozes de Zezé di Camargo & Luciano, também interpretada por Eduardo Costa. Nota-se que, a despeito da maior visibilidade propiciada aos ditos compositores de escritório – atrelados, sobretudo, às redes sociais e à relativa diminuição do controle das carreiras artísticas por parte das gravadoras, uma vez que, hoje, artistas contam com investidores – o mercado da música sempre pareceu segmentar as habilidades entre o compositor e o intérprete a favor dos modelos de negócios os quais, a despeito das distinções, comungam a busca por rentabilidade.

Sinônimos⁸⁴ (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004) apresenta-nos um embate crítico a propósito do amor e das paixões engendradas por ele. Vejamos:

Sinônimos (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004)

Quanto tempo o coração
Leva pra saber
Que o sinônimo de amar
É sofrer

Num aroma de amores
Pode haver espinhos
É como ter
Mulheres em milhões
E ser sozinho

Na solidão de casa
Descansar
O sentido da vida
Encontrar
Quem pode dizer
Onde a felicidade está?

O amor é feito de paixões
E quando perde a razão
Não sabe quem vai machucar
Quem ama nunca sente medo
De contar o seu segredo
Sinônimo de amor é amar

Quem revelará o mistério
Que tenha fé
E quantos segredos traz

⁸⁴ Disponível em: [Chitãozinho e Xororó - Sinônimos {Participação - Zé Ramalho} \(2004\)](#). Acesso em 16 jan.23...

O coração de uma mulher
Como é triste a tristeza
Mendigando um sorriso
Um cego procurando a luz
Na imensidão do paraíso

Quem tem amor na vida
Tem sorte
Quem na fraqueza sabe
Ser bem mais forte
Ninguém sabe dizer
Onde a felicidade, está

O amor é feito de paixões
E quando perde a razão
Não sabe quem vai machucar
Quem ama nunca sente medo
De contar o seu segredo
Sinônimo de amor é amar

Tatit ([1996] 2012 p. 13) já nos advertia para que, em se tratando de canção, o todo só se diz com a melodia. No entanto, vale-nos destacar certos aspectos desta letra que a particularizam, de algum modo, dos clichês, do convencional sofrer por amor. Aqui, estamos diante de duas perspectivas opostas complementares a propósito do amor: na primeira e mais pessimista delas, “o sinônimo de amar é sofrer”, uma vez que no aparente “aroma de amores” existem os “espinhos” os quais certamente machucarão o amante. Não há completude: o destino da vida, nessa perspectiva, parece ser o sofrimento, estabelecendo relações interdiscursivas com construções proverbiais, tal como “a vida não é um mar de rosas”.

O refrão apresenta certa atenuação desse valor disfórico atribuído ao sofrimento por amor, como se não se tratasse de um sofrimento verdadeiramente ruim, sugerindo certo entusiasmo por parte do sujeito na assunção da tentativa. Neste ponto, o sujeito parece não desejar classificar moralmente uma experiência sensível: o amor pode fazer sofrer, mas só se saberá o que é o amor amando: “sinônimo de amor é amar”, ainda que traga o “sofrer”. Esse refrão que parece relativizar o que se disse nos dois primeiros versos enseja outra perspectiva sobre o amor assumida por outro intérprete animador (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). No caso, Chitãozinho & Xororó puderam contar com as participações de Zé Ramalho (2004) e sua dicção rouca, quase profética por intercalar tensões figurativas (TATIT, [1996] 2006) muito próximas da fala ordinária e suas inflexões com nuances passionais, e, mais tarde (2015), com Paula Fernandes, que, com seu nasalado proeminente, desloca o tom assertivo de Zé Ramalho e atribui às palavras marcas de passionalização que seu *ethos* prévio propicia.

Nesta performance, Chitãozinho assume a primeira voz. A despeito de se preservar a estrutura harmônica, a canção comporta modulação de C (dó maior) para G (sol maior) e de modo mensurável por apresentar como acorde de transição o D (ré maior), que apresenta em sua estrutura a nota F#, constituindo: (a) o intervalo de 4# (trítone) no campo harmônico de dó maior e; (b) grau V (o de maior tensão) no campo harmônico de G – para um centro tonal ou outro, houve-se ruptura, tensão, potencializada pelo contracanto de violões (cf. GUEST, 1996). A despeito disso, a voz da melodia principal situa-se numa região de tessitura inferior àquela das partes precedentes, o que parece sugerir um deslocamento de polo do sensível para o inteligível: é como se se falasse mais baixo e com a razão, em sintonia com o que as palavras defendem: “quem revelará o mistério / que tenha fé [...] / como é triste a tristeza mendigando um sorriso / um cego procurando a luz na imensidão do paraíso”, i.e., a vida que vale a pena ser vivida é aquela que se entrega ao amor ou aos amores, que é “sorte”, que é “força”, “felicidade” e que ninguém sabe dizer onde está.

Tatit ([1992] 2012) chama a atenção para a relação letra e melodia. Chamo a atenção, sumariamente, para a relação destas com a harmonia, que fixa as curvas melódicas do texto e que, de certa maneira, favorece a produção da verdade naquilo que se enuncia. *Sinônimos* (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004) é relativamente comum a canções populares comerciais e apresenta a progressão I-V-II_m-IV-V-I na introdução e nas duas primeiras estrofes e refrãos e II_m-IV-I-V no pré-refrão (terceiro verso). Notemos que a despeito da direcionalidade, pode-se notar a passagem do repouso para o ápice de tensão (I→V) e, em seguida, o grau IV (II_m) sugestivos de alguma hesitação, posteriormente acúmulo de tensão (IV→V) e resolução/repouso (T) com as conclusões/percepções uma e outra.

O deslocamento tensivo da passionalização (nos versos) para a tematização (refrãos) também pode ser visto nos diagramas. Examinemos os primeiros versos:

			freer
		que o sinônimo de a	é
			mar so
quanto tempo um cora		saber	
		ção	
		le	
		pra	
		va	

enunciador para outros aspectos da apresentação que serão exibidos a partir de então; e (e) o efeito de intimidade e exclusividade propiciado pelo gesto.

4.2.4 Brincar de ser feliz (DAPAZ, 1992)

O silêncio por parte da banda e da dupla é sabiamente proposital: ouvem-se gritos e aplausos por parte do co-enunciador, i.e., o público interage. Xororó, Adilson Pascoalini (violões) e Frank Joni (acordeom) então dirigem-se ao centro do palco e, de modo discreto, se dispõem em círculo, um de costas ao outro, à frente de uma aurora projetada nos telões, como nos mostra a imagem a seguir:

Figura 22. Brincar de ser feliz



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

A superfície sobre a qual o trio apresenta-se é composta de uma base retangular que se instala em uma espécie de elevador projetado exclusivamente para esta turnê, capaz de alçá-los a uma altura de por volta dos três metros: o objetivo é propiciar posição de àqueles que, em sintonia com os critérios pré-estabelecidos pela direção artística, ocupem o lugar. Ao centro, consta uma circunferência de por volta de 1.8m de diâmetro capaz de girar em torno de seu próprio eixo, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 23. Estrutura de palco (vista posterior)



Fonte: Arquivo de observação externa (2019).

Neste momento do show⁸⁵, Xororó já aparece despido do blazer, modalizado, para além da certa elevação da temperatura corpórea, pela transformação no *ethos* discursivo. O trio dá início a um duelo constituído por acordeom e violões *nylon* em uma tonalidade menor, mais especificamente no modo frígio, aquela bastante cara às composições espanholas e latinas. Esse conjunto de características exploradas projeta e reforça o estereótipo social do latino e sua sensualidade e alto poder de sedução, alguma coerência, justificada pela interdiscursividade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), estabelecida com Don Juan Demarco, tal como em *Um homem quando ama* (ROSSI; PEREIRA, 1995) e a reflexão sobre o amor realizada em Sinônimos (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004). O duelo de instrumentos é dirigido para tematizar a canção de autoria da pernambucana Maria Dapaz *Brincar de ser feliz* (1992), presente pela primeira vez no álbum *Planeta Azul* (1992)⁸⁶, época em que a dupla se alçava aos braços das classes médias e, como causa ou efeito, recebera investimentos massivos da gravadora Polygram.

⁸⁵ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 19' 40" a 23' 45". Acesso em 16 jan.23...

⁸⁶ Disponível em: [Chitãozinho e Xororó - Brincar De Ser Feliz](#). Acesso em 16 jan.23...

O texto original apresenta um virtuoso solo de violão que remete ao *flamenco*, o que fica ainda mais claro se atentarmos às bases em que é mobilizada uma técnica pouco convencional em canções brasileiras, parcialmente justificada pelas malogradas tentativas de difusão no emergente Mercosul orquestrada por companhias como a Polygram no início da década de 1990. A propósito do arranjo, crescem-se, ainda, cordas a partir do quinto compasso de solo, produzindo o efeito de refinamento. Nos primeiros versos, o violão realiza contracantos com a melodia principal sendo, nas partes seguintes, suprimido em detrimento das cordas. No refrão, crescem-se ainda metais: ecos de uma orquestra flamenca em diálogo com instrumentos elétricos? Sem pretensões a exaustão, temos acesso não menos a um reflexividade (FAIRCLOUGH, [1995] 2012) semioticamente materializada daquilo que supostamente viria a agradar o outro, sobretudo latino, sem lhe causar estranhamentos num momento de expansão de fronteiras e ascensão da globalização. Vejamos o conteúdo verbal:

Brincar de ser feliz (DAPAZ, 1992)

Tranquei a porta do meu peito
Depois joguei a chave fora
E bem depressa eu mandei
A solidão embora

E nem dei o primeiro passo
Já dei de cara com você
Me olhando com aquele jeito
Que só você tem
Quando quer me vencer

Dona das minhas vontades
Com a chave da paixão
Tranquilamente, vai e volta
Entra e abre a porta
Do meu coração

Já sabe do meu ponto fraco
Das minhas manhãs e desejos
Desliza sobre a minha pele
Põe na minha boca
O mel dos seus beijos

Como é que eu posso
Me livrar das garras
Desse amor gostoso?
O jeito é relaxar
E começar tudo de novo

Como é que eu posso não querer
Se na verdade eu quero bis?
Rolar com você, nem que seja
Pra brincar de ser feliz

Como é que eu posso

Me livrar das garras
Desse amor gostoso?
O jeito é relaxar
E começar tudo de novo

Como é que eu posso não querer
Se na verdade eu quero bis?
Rolar com você, nem que seja
Pra brincar de ser feliz

As canções, de modo geral, podem ser arranjadas de diferentes maneiras e produzirem distintos deslocamentos de sentido: podem soar como um rock, blues, jazz, polca etc., cabendo ao produtor musical as devidas decisões atinentes aos estilos específicos e ao escopo acordado. Palavras podem ser acrescentadas ou suprimidas pelo co-autor, no entanto o núcleo da identidade da canção (TATIT, [1996] 2012) que é aquilo que o cancionista fisga na articulação letra-melodia preserva-se – do mais, teríamos outra canção.

Na dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) atentamos para certas construções languageiras um tanto mais voltadas para a função poética da linguagem (JAKOBSON, [1973] 2010) em relação às demais até então analisadas. Temos uma série de metáforas “Tranquei a chave do meu peito / depois joguei a chave fora”, “mandar a solidão embora”, “nem dei o primeiro passo”, “entra e abre a porta / do meu coração”, “ponto fraco”, “desliza sobre a minha pele / põe na minha boca o mel dos seus beijos”, “rolar com você”. Trata-se de metáforas de fácil compreensão por estarem atreladas ao uso ordinário da língua, o que nos mostra que, no regime de linguagem caro à canção popular, parece existir uma relação de continuidade entre o referencial e o poético, entre o cotidiano e a arte.

No que diz respeito à dimensão social (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), temos a materialização da ideologia hegemônica no que tange à heteronorma produzido pela interpretação de um animador com timbre masculino que se refere ao outro como “dona das minhas vontades” com o pronome possessivo flexionado eu sua variação para o gênero feminino. De algum modo, isso diz respeito ao co-enunciador do texto e aos seus valores que, dentre outros fatores, é intolerante à homoafetividade mas tolerante a relações casuais, tema da canção, como veremos a seguir.

Trata-se de um sujeito descrente do amor que acaba seduzido e tendo seus apetites do baixo-ventre dirigidos a um outro, “dona das vontades”, com quem já se relaciona, uma vez o implícito que evoca a lascívia “já sabe do meu ponto fraco / das minhas manhas e desejos / desliza sobre a minha pele / põe na minha boca o mel do seus beijos”, de que não consegue se

livrar por mostrar-se desejante. Eis o *ethos* discursivo (MARTINS, 2007; MAINGUENEAU, 2004) sedutor e, como veremos, viril.

O substantivo *amor* em “como é que eu posso me livrar das garras desse *amor* gostoso?” parece assumir o sentido figurado, em sintonia com a metáfora “*rolar* com você”. Refere-se ao coito: “o jeito é relaxar e começar *tudo* de novo”, retomado pelo pronome em destaque. Metáforas que dizem respeito à construção discursiva mas também que, quando não devidamente interpretadas, transformam o que poderia ser uma canção obscena para os crivos morais da ideologia dominante em um produto comercial passível de consumo livre. Ou seria, de toda maneira, estrita seletividade em termos de elementos de ordens do discurso?

O *ethos*, no limite, é interdiscursivo. Produz-se um *ethos* a partir de traços e características de um fiador estereotípico que se mostra na enunciação. Tal *ethos* é mobilizado de alhures pela interdiscursividade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). A propósito desta, seu potencial de retrabalhar textos anteriores em seus mais diversos traços, sejam elementos constitutivos de sua produção, distribuição, consumo e interpretação, sejam em aspectos relativos às convenções que subjazem as ordens do discurso.

Façamos uma recapitulação a propósito do evento. Após mostrar as *evidências* de uma carreira bem-sucedida na iminência de completar cinquenta anos sob a forma que traz elementos do gênero *trailer*, o sujeito discursivo que se constrói no show anuncia-se provido de alguma “brutalidade”, alguma força extra encontrada somente naquela formação discursiva. Em seguida, reflete sobre o amor: deve, antes, ser sedutor (pouco importando a sinceridade) e estar de sobreaviso a propósito das dores que o amor pode causar. Esse sujeito criado como efeito de discurso parece-nos revelar a sua experiência acumulada e, em seguida, dá-nos um exemplo de como *brincar de ser feliz* em suas dimensões mais casuais — quiçá adúlteras — e carnais.

No que concerne ao arranjo, além da inclusão de um duelo temático que parece ambientar a canção, notamos a presença de maior vigor propiciada por sutil andamento no *time-code* da canção e pela decisão de Paladini que compreende a supressão das cordas e dos metais, que passa a contar com o saxofone de Ricardo Vendramini. Ao flamenco caro aos violões soma-se a guitarra com elevado índice de saturação de *drive* que soa à direita do *public audition* (PA), som que o público, de modo geral, ouve.

4.2.5 Falando às paredes (KHEER; XORORÓ, 1987)

Paulatinamente o crepúsculo se esvai e o palco se escurece novamente. Xororó, à frente, é iluminado por um canhão de luz clara e o painel que outrora apresentara o alaranjado tem em si uma luz azulada projetada⁸⁷. *Blue*: tristeza. Algum índice de colonização (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) pelos países do norte. Xororó dirige-se à frente do palco e posiciona-se na esteira por onde apareceu ao público empunhando um violão Yamaha aço. Em seu tempo e priorizando sua segurança, dá o sinal para que um *roadie* faça com que esteira rode, como podemos ver na Figura 24 (infra):

Figura 24. Sinalização interna (Xororó)



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Trata-se de uma convenção sutil entre equipe e artista para a qual, certamente, parte do público não atenta – o show co-ocorre com outras práticas, como já dissemos. A precisão do soar dos acordes e da melodia é tamanha que sugere a presença de uma gravação de violão (i.e., playback) à qual a performance de Xororó viria a se somar. Não se trata, aqui, de subestimar a capacidade técnica do multi-instrumentista; no entanto, trata-se de um espetáculo infalível em que tudo deve acontecer em conformidade com as preconizações da direção artística e direção musical – o que havemos de considerar.

A propósito da harmonia da canção, apresenta-se uma rigorosa cadência descendente pela escala de G (sol maior jônio), sugerindo introspecção e avaliação de um estado afetivo

⁸⁷ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 23' 49" a 26' 22". Acesso em 16 jan.23...

anterior ao cantado. Em *Falando às paredes* (KHEER; XORORÓ, 1987) o cancionista consegue produzir nas linguagens verbal e musical seu sofrimento, como veremos.

Falando às paredes (KHEER; XORORÓ, 1987)

Eu agora estou falando às paredes
Já não tenho mais você pra conversar
Na varanda, está vazia aquela rede
Onde a gente se deitava pra se amar

Você foi o amanhecer mais colorido
Sem sentido, se tornou escurecer
O vazio da saudade foi levando
A vontade que eu tinha de viver

Só Deus sabe tudo o que eu estou sentindo
A tristeza dói no peito, sem parar
Quantas noites mal dormidas, já passei
Na esperança de ouvir você chegar

Foram tantas cartas que eu perdi a conta
E nos muros, quantas frases escrevi
Na esperança que você leia só uma
Só queria ter você de novo aqui, aqui

A canção faz parte do álbum *Meu disfarce* (1987), que trazia, além da tradução do *hit* homônimo de Fagner, as canções *Fogão de lenha* e *A mais bonita das noites*. Dada a época, o álbum foi distribuído (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) em *long-player* e K7 e comportava ao todo onze faixas. *Falando às paredes* (KHEER; XORORÓ, 1987) faz jus ao rótulo *dor de corno* atribuído pela crítica dada a exacerbação do sofrimento afetivo notada na passionalização melódica e linguística.

A dimensão textual aponta para a metafunção identitária (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um sujeito inconformado com a ruptura de um amor. Algumas práticas como a de “escrever cartas”, a menção aos muros, à varanda e as conversas mantidas nela, a Deus e o valor disfórico atribuído à disjunção afetiva dizem muito respeito ao nosso sistema de conhecimentos e crenças hegemônico — mas não heterogêneo.

Trata-se de uma composição sem grandes requintes se tomadas as partes isoladas em que, a despeito das metáforas e das rimas, acabam por não impressionar literatos dado o viés referencial que aproxima aquele que canta daquele que ouve. Uma canção eminentemente passional (TATIT, [1996] 2012) que tem o deslocamento tensivo em favor das vogais e das frequências, como veremos a seguir:

reeeedes	veeer
gooooo to laaaan às	tee mais ceeeê con sar
a	
eu ra fa do pa	não nho vo pra
	já

Este diagrama propicia vislumbrarmos o perfil melódico que se estabelece durante toda a canção invariavelmente e, com ele, o desvio cognitivo que favorece, além da apreensão do estado passional do cancionista, que se reforça com a sua dicção, com o seu corpo, com a potência do gesto, a previsibilidade, favorecendo, dentre outros aspectos, a memorização por parte do ouvinte. Além disso, podemos notar o prolongamento de vogais em frequências mais altas em relação à nota com que estabelece intervalo, o que reforça seu traço passional: mais importa como o sujeito se sente do que o que ele diz.

No refrão, a canção desloca-se para o grau IV, aquele que pode tanto resolver-se no grau I quanto progredir para o grau V, o de maior tensão. Essa cadência que se resolve no grau V, sugerindo a inquietação do sujeito, estabiliza o mesmo perfil melódico, agora, deslocado para outra zona de tessitura, como podemos ver a seguir:

V III^m

sentiin a
saaaaa tu que eu tou do tris paaaaa
Seus te doi pei sem rar
Só be do es
za no to

III ^m	V	III ^m	V
		passe	
noooi	mal	mi	já ei
tas			cêêê
quan	tes	dor	das
			raaaaan
			de viiir vo
			espe
			ça ou
			che
			na
			gar

Se comparados os textos produzidos em 1987⁸⁸ e 2019, notaremos que a canção foi segmentada. Parte da introdução, o solo de guitarra e a repetição da canção que consta no fonograma de 1987 e que já foi repetido integralmente em gravações como o álbum *40 anos entre amigos* (2010) foram suprimidos em nome do interesse de mercado e, em menor escala, da dinâmica adotada para o show. A propósito deste, Paladini⁸⁹ costuma dizer que, junto à dupla, o *setlist* é ouvido à exaustão de modo a “não ter barriga”, i.e., metáfora gordofóbica que diz respeito não deixar que o público desenvolva algum tédio pela performance e seja sempre positivamente surpreendido – trata-se de um entretenimento.

Soma-se a isso o mercado, que parece exigir fonogramas cada vez mais condensados, sem grandes introduções e solos. Isso é indiciário de alguns elementos, como: a necessidade de consumo de informações de maneira direta, rápida e, às vezes, pouco reflexiva, que acarreta consequências às vezes nefastas em dimensões sociais mais profundas; o papel da obra de arte e o valor de culto restrito cada vez mais a museus e bibliotecas para apreciadores letrados no gênero: a canção desse tipo que analisamos aqui não tem, em princípio, o papel de instruir, mas de entreter e deve, em parte, voltar-se aos interesses do consumidor, os quais ela mesma contribui para formar e reforçar junto a essa fatia do mercado

4.2.6 Eu menti (RICK; ALEXANDRE, 1998)

Ainda em meio a aplausos e sob o enfoque da luz azul, ouvimos soar o timbre de um piano com *chorus* que realiza a progressão I-IV, sugerindo algum acúmulo de tensão (GUEST,

⁸⁸ Disponível em :[Chitãozinho e Xororó - Falando Às Paredes](#). Acesso em 16 jan.23.
⁸⁹ Entrevista realizada em 11 out.2019. Acesso em 16 jan.23.

2006). No terceiro compasso, ouvimos o acréscimo de uma melodia sob o timbre de uma gaita executada por Ricardo Vendramini. Trata-se de uma melodia com notas longas e que atinge amplas frequências da escala diatônica de C (dó maior) com repousos na tônica dos graus V e grau II — relativo menor do grau que tem função subdominante — num arranjo que parece vestir muito bem a canção apaixonada, de autoria de Alexandre e Rick (também conhecido como cantor, seja integrando a dupla Rick & Renner, seja em seu projeto Rick Solo) que consta como segunda faixa do álbum *Na aba do meu chapéu* (1998). Vejamos os elementos verbais desta canção:

Eu menti (RICK; ALEXANDRE, 1998)

Eu menti pra você
Quando disse que tinha esquecido
Eu menti pra você
Pra escapar do seu jeito bandido

Tive medo de sofrer na pele
Tudo aquilo outra vez
Quando penso em você
Eu me lembro do que já me fez

Eu menti pra você
Quando disse que tinha outro alguém
Eu falei foi da boca pra fora
Eu não tenho ninguém

A verdade é que ainda me sinto
Assim todo seu
O amor que eu jurei ter morrido
Sequer adoeceu

Se você quer mesmo a verdade
Tô morrendo de saudade
Conto as horas pra te ver
E desse amor não desisti
Me perdoe se eu menti
Foi de tanto amar você

Se enfatizarmos a metafunção identitária em nossa análise da dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) e a cotejarmos com as análises até aqui realizadas, verificaremos a reincidência de traços sugestivos de que, na linguagem, o sujeito *constrói* o mundo e a si mesmo de maneiras muito particulares e parecidas, o que viabiliza índices a propósito do pertencimento a certa formação discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001; [2005] 2012). As discrepâncias (o bruto, o conhecedor dos amores, o sedutor) fazem parte do estilo (FAIRCLOUGH, [2005] 2012) de cada sujeito que se constrói no discurso a partir da feitura de um *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 2004). Como se o efeito do tempo e do acaso

suscitasse no sujeito certa agentividade que conduziriam às transformações de estado atreladas a reconfigurações éticas, tal como num filme, num livro, na vida.

Em alguma sintonia com Bakhtin ([1929] 2004), Fairclough ([1992] 2001) ainda nos mostra que o sentido do texto é produzido na relação entre o enunciado e o interpretante, i.e., o co-enunciador. Se, na contramão dos grupos intelectuais (os *cults*), o discurso obtém a devida adesão dos seus co-enunciadores, é sugestivo pensar — sem pretensões a exaustão e reconhecendo a clivagem do sujeito — que ambos tendem a situar-se na mesma formação discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Ao contrário, confrontar-nos-íamos com reações disfóricas, em nossa cultura marcada por vaias, por exemplo.

A metafunção identitária apresenta certo pedido de perdão por parte do sujeito a um outro a quem se dirige (tu) por uma mentira descoberta (“[...] me perdoe se eu menti”), justificada pelo amor (“foi de tanto amar você”). Como se viu na análise de *Sinônimos* (SÉRGIO; NOAM; AUGUSTO, 2004), o amor “quando perde a razão / não sabe quem vai machucar”. Com efeito, a razão do sujeito parece voltar-se para a proteção de si, “pra escapar do seu jeito bandido”: além da exposição da face negativa do outro, o sujeito preserva sua face positiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) ao dizer que “tinha outro alguém”, ao confessar uma mentira e enunciar uma verdade “a verdade é que ainda me sinto assim todo seu [...]”, traços de caráter valorizados no sistema moral de nossa cultura.

O cantar contido na dicção (TATIT, [1996] 2012) do sujeito notória e declaradamente arrependido pode ser demonstrado no perfil melódico, que tem a reiteração de tonemas descendentes os quais se preservam e se ajustam nas estabilizações das vogais pela melodia:

eu menti
pra você
quando disse
que tinha
outro
alguéeeem

O diagrama superior comporta os primeiros versos da canção. Notemos que se trata de uma revelação de uma mentira (“eu menti”) que parece comportar ainda alguma vergonha, seja pela ação (a mentira), seja pelo objeto da mentira (ter outro alguém). De modo implícito, o sujeito fala à espera de uma possível sanção por parte do co-enunciador.

IIm
tive me
do de sofrer
na pele
tudo aquilo
ou veceeeez
tra

Neste diagrama, já podemos notar a tensão harmônica para a relativa menor da subdominante, que sugere acúmulo de tensão (GUEST, 2006). O sujeito, aqui, parece não querer ouvir ou sincopar a sanção (cognitiva ou pragmática) daquele a quem se dirige: neste momento, ele quer falar dele, de seu arrependimento, e, com essa projeção discursiva do âmbito do *ethos* (MARTINS, 2007; MAINGUENEAU, 2004) “bom caráter”, sensibilizar as paixões daquele a quem a mensagem é dirigida. É curioso notar, também, que a canção nos posiciona “espectador intruso”, como se ouvíssemos uma projeção discursiva a nós não dirigida de imediato.

Equilibrada nas estrofes, a marca de passionalização (TATIT, [1996]: 2012) é mais bem evidenciada no refrão, tal como parece se impor no estilo sertanejo da canção e remetem diretamente à zona de tessitura (frequência) e extensão das vogais, como se o cancionista somatizasse a tensão emotiva e o clamor ao outro – não é hora de se justificar, mas de agir em direção a quem se quer convencer:

	Veecer		deee
Seee	quer	mo a	do sau
Cê	mes	daaade	ren daaa
Vo		mor	de
		to	

ho pra veeeeeer
to as ras te
con

Se compararmos com o texto integrante do álbum *Na aba do meu chapéu* (1998)⁹⁰, notaremos que esta tradução⁹¹ comporta alguns deslocamentos. O primeiro e mais marcante é da ordem da linearidade: no original, a estrutura da canção apresenta-se da seguinte maneira: introdução + estrofe 1 + estrofe 2 + refrão + solo de guitarra + estrofe 1 + estrofe 2 + refrão + refrão + *ending*. Já no arranjo integrante da turnê dirigida por Cláudio Paladini e objeto deste estudo, tem-se: introdução + estrofe 1 + estrofe 2 + refrão + refrão + refrão. Todas as supressões e mudanças timbrísticas (e.g., em vez de violão, teclado) não acarretam prejuízos ao sentido global do texto. Pelo contrário: é como se a sensibilidade do diretor fosse capaz de captar as partes mais agradáveis/habituais da canção da perspectiva do público geral em dado momento histórico, de modo a colaborar, em aspectos de ordem do discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), para a manutenção das relações de poder exercidas sobre o que pode ser feito e como o deve ser feito em termos de indústria fonográfica.

Tal decisão parece corroborar a hipótese de que as canções comerciais efetivamente devem ser mais curtas, sobremaneira em se tratando de show. O fato de se repetir por três vezes o refrão, sendo um deles propício para a interação com o público, posto que a banda se silencia orientada pelo *time code* e Xororó apenas deixa soar os acordes de um violão de modo a não desafinar (i.e., referenciar-se), parece indicar que, em se tratando de shows, não basta o público assistir, mas ele deve também interagir com o artista.

⁹⁰ Disponível em: [Eu Menti](#). Acesso em 16 jan.23.

⁹¹ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#) 26' 24" a 28' 40". Acesso em 16 jan.23.

4.2.7 Página de amigos (CARVALHO; OLIVEIRA, 1995)

A canção anterior se encerra com o *glissando* na última sílaba de “Eu menti pra você quando disse que tinha outro alguém” num tonema suspensivo. No que diz respeito à força do enunciado (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) em nosso estado de *langue*, temos a benquerença alinhada à desesperança (e.g. “os médicos fizeram de tudo...”). A metafunção identitária passa a ter ares mais tristes, reticentes, dolorosos: agora, parece não haver mais sentido na relação, uma vez que o sentido e a relação são construídos a dois nesta formação discursiva. O sujeito sofre e sua entoação, embora afinada, o denuncia. Sofre de amores. O palco, neste momento, é tomado pela luz vermelha, como se pode ver a seguir:

Figura 25. Vermelho: remissão ao romântico



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Dois compassos bem marcados em semínima na progressão $G(7/4)/9 \rightarrow G$, acorde o primeiro, que tem, que tem, grosso modo, “função preparatória” ou subdominante (GUEST, 2006), parecem ser contados e suficientes para que Xororó dispense o violão ao *roadie*. Essa articulação semiótica propicia ao ouvinte o efeito de sentido “preste atenção ao que vou dizer”, i.e., um desabafo. Como veremos, não há mais um sujeito pressuposto a se redimir ou impressionar com os violões.⁹² O co-enunciador, agora, parece ser o público, a quem a dupla se volta com a canção *Página de amigos* (CARVALHO; OLIVEIRA, 1995), presente no álbum

⁹² Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 28' 45" a 31' 01". Acesso em 16 jan.23...

Chitãozinho & Xororó (1995), produzido por José Homero Bértio, vinculados, à época, ao *cast* da Polygram:

Página de Amigos (CARVALHO; OLIVEIRA, 1995)

Ela ligou terminando
Tudo entre eu e ela
E disse que encontrou
Outra pessoa

Ela jogou os meus sonhos
Todos pela janela
E me pediu pra entender
Encarar numa boa

Como se o meu coração
Fosse feito de aço
Pediu pra esquecer
Os beijos e abraços
E pra machucar
Ainda brincou comigo

Disse em poucas palavras
Por favor, entenda
O seu nome vai
Ficar na minha agenda
Na página de amigos

Como é que eu posso ser amigo
De alguém que eu tanto amei?
Se ainda existe aqui comigo
Tudo dela e eu não sei

Não sei o que eu vou fazer
Pra continuar a minha vida assim
Se o amor que morreu dentro dela
Ainda vive em mim

No fonograma de 1995, ouvimos um *country* romântico: logo na introdução *hammond* *orgão* e dedilhados estridentes de um violão aço ocupam os quatro compassos iniciais, sutilmente interrompidos pela entrada da bateria e de outros instrumentos, como o contra-baixo elétrico. O solo é realizado por duas guitarras que tocam a estruturalmente mesma melodia em intervalos de terça menor, caro ao *rock and roll* (e.g. *Wasting Love*, de Iron Maiden) e soam timbres digitais, próprios à época. A canção apresenta a seguinte estrutura: Introdução → Estrofe 1 → Estrofe 2 → Estrofe 3 → Estrofe 4 → Refrão → Solo → Estrofe 2 → Estrofe 3 → Estrofe 4 → Refrão → *ending glissando*.

A canção comporta a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de uma conversa de foro íntimo entre duas pessoas afetivamente próximas após uma ruptura de ordem afetiva por parte de uma delas — de outra maneira: a tal “dor de corno”. O sujeito estabelece relações

interdiscursivas com os outros sujeitos já projetados na canção até então e, por isso, padece, como se evidencia na metafunção identitária. Notemos que, nas primeiras estrofes, não temos um referente determinado do pronome pessoal de terceira pessoa (ela): se, por um lado, sugere-se implicitamente que o co-enunciador se dê conta acerca de quem se fala, por outro, como bem nos ensina Benveniste ([1959] 2008), estamos no âmbito do aparelho formal da enunciação e essas categorias são, mais que substantivos, vazias, a serem preenchidas.

A terceira estrofe apresenta transformação no perfil melódico e as vogais são alinhadas em áreas de frequência mais alta. A tensão passional do relembrar o disfórico desfecho “pediu pra esquecer / os beijos e abraços / e pra machucar ainda brincou comigo [...]” estabelecem a relação de incredulidade ou indignação por parte do sujeito, que não quer estar na “página de amigos” de sua amada. A indignação “como é que posso ser amigo / de alguém que tanto amei? / Se ainda existe aqui comigo / tudo dela e eu não sei” ganha ares de resiliência em “não sei o que eu vou fazer / pra continuar a minha vida assim / se o amor que morreu dentro dela / ainda vive em mim”, em uma região de tessitura mais baixa, com maiores prolongamentos das vogais e um tonema suspensivo, como se se contivesse um choro.

Hoje, a prática de agrupar contatos em nichos no interior de uma agenda parece já ter sido superada. Se não, há outras maneiras menos discretas e igualmente dolorosas de simbolizar um término de relacionamento. *Página de amigos* também tem o seu sentido deslocado. Não se trata dos aspectos estruturais: a tonalidade, diminuída em um semitom e que não repercute grandes consequências para a nossa finalidade – reforçando, dentre outros aspectos, que na linguagem se está num jogo de valores puros. Alterar a letra de uma canção já consolidada é um processo, antes, jurídico — além disso, com exceção a um verso ou outro que denunciam o passar do tempo, o projeto entoativo geral, i.e., a dor da ruptura incontornável, parece sempre atual em nossa cultura.

A melancolia do arranjo de 1995⁹³ parece conceder espaço a um arranjo que se alinha ao *pop*, em fina sintonia com o discurso do sertanejo universitário e a exacerbação da autoestima (CAIXETA, 2016) e da intensidade fugaz na dimensão dos afetos. Cumpre dizer que, no que diz respeito à esfera da distribuição e do consumo da dimensão discursiva (FAIRCLOUGH, [1992]: 2001), Chitãozinho & Xororó visam atingir o público mais jovem e, por isso, devem conservar-se atuais – como vimos, a música é também um entretenimento que tem um modelo de negócios pressuposto.

⁹³ Disponível em: [Página De Amigos](#). Acesso em 16 jan.23.

A mudança estrutural no texto de 2019 é notória. Neste show, após uma curta introdução, temos os seguintes segmentos: refrão → solo → estrofe 1 → estrofe 2 → estrofe 3 → estrofe 4 → refrão → *glissando a capella* (últimos dois versos). Logo no primeiro verso da primeira exposição do refrão, podemos notar a resposta do público, que tem a letra decorada. Não se trata, com efeito, de um público predominantemente de fãs. Como argumentamos, o “Jantar dançante com Ch&X” oferecido pelo Clube Esportivo da Penha a um público associado e/ou disposto a despender uma boa quantidade de dinheiro conjuga várias práticas e o evento discursivo analisado é uma delas. Por outro lado, em se tratando de *hits* datados, não é extraordinário que os expectadores, fãs assíduos ou não, tenham acomodado verso ou outro na memória dada a exposição que temos aos fenômenos da indústria cultural em nossa sociedade. Estamos, também, no âmbito dos afetos, das memórias e outros fenômenos que, ainda que transcendam os modestos limites deste trabalho, não devem passar intocáveis e que podem, de toda maneira, contribuir para a adesão do *páthos* do público. Lembro uma vez mais que “[...] eles não queriam ser confundidos com uma dupla caipira”, segundo Paladini⁹⁴. Em corroboração, vejamos o registro abaixo:

Figura 26. Ênfase na guitarra



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Ao centro do palco e focado por canhões de iluminação, Adilson Pascoalini realiza o solo de guitarra da canção. Apesar de seguir aquilo que Paulinho Ferreira gravara no Mosh e que constitui o fonograma de 1995, Pascoalini acrescenta traços do *hard rock* à maneira de Van Halen: a própria guitarra que alude ao modelo utilizado e imortalizado pelo *guitar hero*,

⁹⁴ Entrevista realizada em 11 out.19.

bends, um timbre bastante saturado e alavancadas precisas que fazem soar melhor alguns sutis mas presentes efeitos, como o *reverb* e o *delay*.

Projetado nos telões, podemos ver a sombra de duas pessoas: uma dotada de cabelos compridos característicos de uma mulher, agarrada nos próprios joelhos; outra lembra a de um homem, aparentemente segurando um cigarro. Ambos no chão: ambos em sofrimento. Chama atenção, ainda, a ênfase provocada por um *delay* exacerbado na flexão de terceira pessoa do singular no futuro do indicativo: “[...] o seu nome *vai* ficar na minha agenda”. A ênfase no verbo auxiliar (“vai”) em vez de o verbo principal (“ficar”) é sugestiva de um desencontro com a expectativa do sofredor – se *vai* é porque ainda não está – o que reforça, portando, a projeção do sofrimento.

4.2.8 Alô (LEÃO; FEIO, 1999)

O arranjo *pop rock* de Página de Amigos (CARVALHO; TEIXEIRA, 1995) vai se tornando *glissado*, seja pelo fraseado que envolve todos os instrumentos melódicos, seja pelo entoar *a capela* o verso “se o amor que morreu dentro dela ainda vive em mim”. O tonema suspensivo (TATIT, [1996] 2012) revela o sentimento de esperança de uma possível reconciliação.

Seja em práticas sociais mais amplas e verdadeiramente vividas, seja em sua reflexividade (FAIRCLOUGH, [1995] 2012) na materialidade do discurso que penetra o texto de canção de modo geral e, em particular, no estilo sertanejo, é convencional que a investida do reatar dos compromissos rompidos se dê por telefone, como podemos notar nas relações interdiscursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) entre a canção a qual analisaremos e sucessos sertanejos tal: “Vou te ligar / vou deixar recado / vou mandar mensagem [...]” (MENOTTI; CAMPOS, 2005), “um beijo pra você / não posso demorar / tô numa ligação urbana [...]” (VIEIRA; PASCHOAL, 2003). Clichê.

Em *Alô* (LEÃO; FEIO, 1999)⁹⁵, faixa título do álbum homônimo lançado com o selo Universal Music, produz-se o efeito de sentido de estarmos na escuta de uma das partes – a parte que, supostamente, tomou a iniciativa de fazê-lo – em uma ligação telefônica. Em sua primeira apresentação, o efeito de sentido é reforçado pela produção sampleada dos oito dígitos de um telefone digital seguida do sinal de espera. Trata-se do arranjo: não há, na introdução,

⁹⁵ Disponível em: [Alô](#) (1999).

alguma melodia principal, mas cantos e contracantos de piano e sintetizador alicerçados por outro timbre, mais contínuo e mais grave, potenci

alizado pelo contrabaixo. Vejamos a letra da canção, de autoria de Fátima Leão e Feio, figuras conhecidas e consagradas na canção sertaneja:

Alô! (LEÃO; FEIO, 1995)

Alô!

Tô ligando pra saber como você está
Eu tava à toa e por isso resolvi ligar
Pra contar que sonhei com você

Alô!

É tão bom ouvir de novo a sua voz
Apesar da distância que há entre nós
Tem uma coisa que eu preciso dizer

Na verdade, eu liguei
Esse sonho inventei pra te ouvir
E pra contar que chorei
Que a solidão tava doendo em mim

Oh, ah! Eu só menti pra não sofrer
Oh, ah! Eu só queria te dizer
Tô morrendo de saudade de você

Trata-se de uma composição sucinta, direta e até mesmo destituída de requintes. Comporta a hibridização do gênero do discurso “ligação telefônica”, que costumeiramente é breve, e “canção”. Daí a exiguidade: quatro estrofes com quatro versos cada, com exceção da última, o refrão. O sentido do texto, contudo, existe em sua totalidade: cantado. Não se trata da incapacidade de apreensão por parte de um leitor autônomo; trata-se, do corpo e suas pulsões que emergem com as palavras numa dicção singular quando se canta.

Um sujeito apaixonado, modalizado por valores passionais — cuja heteronormatividade não é marcada pelas palavras, mas implícita pela ordem do discurso em que se situa — busca reatar uma relação malograda de que sente saudade e se serve de um expediente prático (“na verdade, eu liguei / e esse sonho inventei pra te ouvir / e pra contar que chorei, que a solidão tava doendo em mim”), o que vem a reforçar o tema do arrependimento a partir de traços implícitos de caráter supostamente já não mais existentes: ou mentiu anteriormente ou mentiu na ligação e, se mentiu na ligação, momento do qual se fala, está falando a verdade, o que o torna, em primeira instância, honesto.

A passionalização que romantiza a canção dá-se pelo prolongamento das vogais e aumento das frequências, como nos mostra Tatit ([1996] 2012). É importante notar que, de toda

maneira, esta canção comporta a tematização de uma ligação telefônica no perfil melódico que alinha as vogais das duas primeiras estrofes. Vejamos:

a gan do pra sa ber
lô li co vo
tô mo cê es
táááá

toa e por is
va a so re sol li
cu ta vi gaaaaaar

Os diagramas acima buscam textualizar a ideia de que *o tema da ligação telefônica* se inclui no modo como se canta o que está sendo cantado. Notamos que se trata de 13 sílabas e que, ocasionalmente, uma ligação interurbana comportava exatamente 13 dígitos (e.g. 01511 2345 2345) na virada do milênio, o que se preserva em se tratando dos já em vias de obsolescência telefones fixos. A despeito de outros versos virem na sequência, a marca de passionalização ocorre mais intensamente quando se completam os treze dígitos/sílabas – no caso do primeiro exemplo, “alô” serve metonimicamente como tema (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), i.e., cumpre função de explicitar que se trata de uma ligação telefônica em forma de canção.

Em se tratando do evento discursivo escopo desta análise, o dígito telefônico é suprimido e cede espaço a uma fala de Chitãozinho (2019): “Queria pedir pra todo mundo acender a lanterna do celular. A gente vai diminuir a luz da plateia e vocês farão a iluminação

desse show. Com essa música. Todo mundo com os celulares acessos assim”. Molha-se a pedra do histórico isqueiro que já tem seu gás se esvaindo pela ação do tempo: é a vez do celular. Segundo Paladini⁹⁶, a dupla “vive antenada”, i.e., parece reconhecer muito bem os sistemas de conhecimentos e crenças que interpelam seu público-alvo e perceberem, em tempo e por via de relações interdiscursivas estabelecidas com outros artistas, a necessidade de o público se sentir parte do evento, afinal, como vimos constatando, a dupla põe-se a serviço do entretenimento. A imagem a seguir (Fig. 27) constata a adesão do público às provocações realizadas pela dupla como estratégia de entretenimento:

Figura 27. Interação com a plateia



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

No que concerne a aspectos estruturais e timbrísticos referentes à tradução (2019), pouquíssimas mudanças são notadas, o que nos serve de indícios de que pouco mudou a concepção dos artistas acerca de o que viria a ser uma boa música no contínuo sertanejo-pop-romântico num concorrido mercado. No texto de 1999, um piano acompanha a melodia principal (voz da dupla) desde o primeiro verso até o refrão e a inclusão de outros instrumentos e, conseqüentemente, aumento da dinâmica da canção, dá-se nas duas repetições posteriores intervaladas por um solo de guitarra de quatro compassos. A tradução de 2019⁹⁷ apenas suprime a primeira repetição da canção, em boa medida com o propósito de preservar a dinâmica do

⁹⁶ Entrevista realizada em 11 out.19.

⁹⁷ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 31' 06" a 33' 14". Acesso em 16 jan.23...

show, que se volta para servir e entreter o público numa relação tensiva entre os anseios do produtor e aqueles por parte do consumidor textual mediada por interesses de mercado.

4.2.9 Chovendo na roseira (JOBIM, 1974)

“Continuem assim [com as mãos para o alto] e, na palma das mãos, porque agora nós vamos de Tom Jobim!”, diz Xororó⁹⁸, com alguma empolgação. Ora, Tom Jobim num show sertanejo? No ano de 2015 a dupla apresentou o projeto Tom no Sertão, que contou com a tradução inter-estilística de quinze canções de um dos maiores nomes da bossa-nova para o sertanejo. Trata-se, segundo Xororó⁹⁹ de um projeto inusitado, porém oriundo de uma ideia já antiga, dirigido por Ney Marques, Paladini e Edgar Postas, além da direção de cordas realizada por Ruriá Duprat e Lucas Lima. Segundo Chitãozinho¹⁰⁰

“[...] a gente vive a carreira toda na música sertaneja então nós acompanhamos o que acontece com o nosso gênero esses anos todo. E como nós fizemos o [projeto de] comemoração de 40 anos [de carreira] com o disco sinfônico com o Maestro João Carlos Martins, a gente teve oportunidade de mostrar para o público sertanejo uma música **mais elaborada, música erudita também cantando em dueto**, e tinha essa **vontade de mostrar outros grandes autores para o nosso público** [...]. Agora nós estamos tendo oportunidade de mostrar para o Brasil sertanejo a obra maravilhosa de Tom Jobim: Tom no Sertão - **música que tivesse a ver com duas vozes e principalmente letras que tivessem a ver com a natureza e com coisas do sertão**”

A representação discursiva da bossa-nova de modo geral, e de Tom Jobim e particular, “mais elaborada” estando elíptico o objeto de comparação faz confirmar o reconhecimento do suposto maior requinte e complexidade poética e musical da bossa nova em relação ao estilo sertanejo por parte da dupla. Como vimos no Capítulo destinado à canção sertaneja (cf. 3 supra), para Rossini Lima (1972), tal estilo emerge do diálogo entre o popular e o folclórico, de modo que a complexidade daquela, em boa medida decorrida do alto nível de estudos formais por parte dos produtores, não se vê nesta, com todo o labor eminentemente prático. Afino-me a Chitãozinho (2015) e entendo diferentes complexidades tomadas a título de diferenças e destituídas do binarismo bom *ou* ruim. Embora também compreenda o movimento

⁹⁸ ⁹⁸ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 33' 23" a 33' 29". Acesso em 16 jan.23.

⁹⁹ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Making of – Tom no sertão*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGAbDE0WpU>. Acesso em 14 mar.23.

¹⁰⁰ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Making of – Tom no sertão*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGAbDE0WpU>. Acesso em 14 mar.23.

típico da ânsia do mercado – de todo mercado – em ampliar cada vez mais seu público consumidor. É fato, por exemplo, que no público composto por universitários costumam-se formar blocos antagônicos, tendo-se por um lado os que se alinham ao clássico, ao erudito (e podem eventualmente apreciar a música caipira de Tonico e Tinoco), por outro, os que compunham o público afeito à música sertaneja na linha de Ch&X.

Chitãozinho¹⁰¹ também parece reconhecer que em boa medida o seu público não se afina muito à bossa nova. Se os nossos valores e sentidos são em partes moldados socialmente (PIOVEZANI, 2020) e se a bossa nova se atrela às elites simbólicas, é possível que o baixo apreço por parte do público deva-se mais ao desconhecimento. A dupla, de modo espontâneo, volta-se para a dimensão textual e busca nela estabelecer relações interdiscursivas entre o trabalho de Tom Jobim e a sua proposta com foco naquilo que as letras querem dizer: sobre o campo, a natureza e o amor.

Chitãozinho (2015) menciona alguma relação entre os duetos, sempre altamente complexos (embora desenvolvido de maneira espontânea pelo cancionista), caros e característicos da canção sertaneja com os arranjos de cordas na música erudita. Muito embora transcenda os limites da pesquisa dada a complexidade, a tradução dos textos do estilo bossa-nova para o estilo sertanejo foi fundamentada da seguinte maneira: a primeira voz realizou as linhas melódicas do violino, a segunda voz, o violoncelo, tal como ocorre nas orquestras. Isso parece apontar para o fluxo dialógico tomado em termos de incorporação de elementos citado por Rossini Lima (1972) em que, apesar de o erudito ser mais estático, existe um mecanismo de trocas com o popular; o folclórico – que diz respeito à cultura do povo – também fornece ao popular, que parece ser o tipo de música mais dinâmico de todos. Nesta fusão e com essa estratégia de venda, o sertanejo acaba arrebanhando muito do folclórico (e.g. os temas, os refrãos, o modo de cantar), do popular e, também do erudito.

Observemos a letra, num primeiro momento:

Chovendo na roseira (JOBIM, 1971)

Olha, está chovendo na roseira
Que só dá rosa, mas não cheira
A frescura das gotas úmidas
Que é de Luisa
Que é de Paulinho
Que é de João
Que é de ninguém

Pétalas de rosa carregadas pelo vento
Um amor tão puro carregou meu pensamento

¹⁰¹ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Making of – Tom no sertão*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGAbDE0WpU>. Acesso em 14 mar.23.

Olha, um tico-tico mora ao lado
E passeando no molhado
Adivinhou a primavera

Olha que chuva boa prazenteira
Que vem molhar minha roseira
Chuva boa criadeira
Que molha a terra
Que enche o rio
Que limpa o céu
Que traz o azul

Olha o jasmineiro está florido
E o riachinho de água esperta
Se lança em vasto rio de águas calmas
Ah, você é de ninguém
Ah, você é de ninguém

O traço “mais elaborado”¹⁰² pode ser notado no requinte dedicado pelo compositor à função poética. Na dimensão textual, a metafunção identitária (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) nos mostra um sujeito ingênuo, puro, um tanto abobado com aquilo que contempla e descreve, como se estivesse pensando alto, divagando no fluxo da experiência sensível. Por outro lado, a metafunção relacional nos apresenta, pela utilização do imperativo de valor apelativo “olha”, assim como pela presença de “você” nos dois últimos versos, um discurso que se dirige a um outro alguém.

Uma vez mais, lembro Tatit ([1996] 2012), p. 13) ao defender que o todo da canção só se diz com a melodia, na potência do gesto e dicção que é a presença da voz que fala na voz que canta. Se cotejarmos o texto de 2019, destacado da prática de um show sertanejo (ou, que seja, a gravação de 2015 atrelada à prática social “ouvir música”), com a interpretação de Elis Regina (1974), notamos exatamente o mesmo perfil melódico estabilizado pela mesma harmonia. No entanto, a audição exaustiva parece sugerir a existência de dois fenômenos distintos.

As teorias linguísticas mostram que passamos da língua para a fala pela enunciação (BENVENISTE, [1973] 2010). Se considerados isoladamente aspectos formais e contedísticos, chegaríamos à conclusão de que bossa-nova e sertanejo dizem a mesma coisa ou querem dizer a mesma coisa. Meschonnic (2008) convida-nos a pensar o contínuo que supera os modelos discretos analíticos – atentando para o ritmo como o responsável pelo sentido do enunciado. Forma e conteúdo são interdependentes e o sentido depende dessa

¹⁰² CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Making of – Tom no sertão*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGAbDE0WpU>. Acesso em 14 mar.23.

interação recíproca. Tatit ([1996] 2012) chama atenção para a *gestualidade oral* e a *dicção* do cancionista, o que parece ser um bom ponto de partida por exaltar a singularidade.

Em Fairclough ([1992] 2001, p. 110) lemos que todo discurso é potencialmente ambivalente e que tal ambivalência é reduzida pelo contexto, seja o de situação, seja o de sentido, em que as diferenças entre tipos de discursos apontam assunções e regras de base implícita, comumente de caráter ideológico (FAIRCLOUGH, [1992] 2001, p. 113).

Seguido à risca o que propõe Fairclough ([1992] 2001), poderíamos concluir que o gesto da dupla sertaneja consiste na tentativa de rearticulação das ordens do discurso em duplo sentido: apresentar a bossa-nova a seu consumidor e apresentar o sertanejo aos consumidores de bossa-nova. Haveria, como repercussão, a distinção simbólica das demais duplas sertanejas e seu refinamento pela incorporação de elementos socialmente valorizados. Ainda assim, não daríamos conta do papel construtivo da linguagem, da aspectualidade e do recitativo.

Quando interpretado por Elis Regina (1974)¹⁰³, somos levados a um lugar onde encontramos a doçura de uma menina suposta e aparentemente ingênua e empolgada com o amor e com a vida. Entre outros lugares, a empolgação e paixão podem ser percebidas na abertura de turno com o “olha” que aponta para trivialidades de seu meio (a roseira, a frescura das gotas úmidas, as pétalas, um tico-tico). O arranjo mantém certa regularidade dentro da complexa célula rítmica no que diz respeito à instrumentação enxuta, que parece valorizar a melodia principal e, conseqüentemente, a linguagem verbal. A dissonância do contracanto de piano, contudo, aponta para um desfecho disfórico e, então, percebemos que, apesar de puro, o sujeito não é ingênuo. Podemos supor que se trata de uma metáfora sobre o amor, que é como uma chuva de primavera que promove euforias, mas que tem como certo o desaguar num rio de águas calmas.

A tradução de Chitãozinho & Xororó¹⁰⁴ comporta um *riff* realizado por violão de 12 cordas, o qual tem a sonoridade (i.e., o timbre) muito próxima da viola caipira. Para além da segunda voz, a melodia principal comporta em vários compassos contracantos de acordeom, sugerindo certa relação com a canção sertaneja, seja aquela raiz, seja aquela mais voltada aos interesses de mercado. Vejamos o aspecto ideológico do timbre e suas implicações na construção linguareira: é sugestivo estarmos, então, numa cantiga de rodas. Os compassos dedicados ao solo de piano são suprimidos à metade e ganham a vocalização “ah, você é de

¹⁰³ Disponível em: [Chovendo Na Roseira](#) (JOBIM, 1974) tendo como Elis Regina. Acesso em 16 jan.23.

¹⁰⁴ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 33' 23" a 35' 58". Acesso em 16 jan.23.

ninguém [...]”. Com Chitãozinho & Xororó, a metáfora que podemos ver em Elis Regina (1974) é atenuada e o sujeito parece realizar uma descrição apaixonada do campo, da roça e suas sutilezas.

Trata-se de um fenômeno complexo e irreduzível, percebido apenas no contínuo que se constrói com a linguagem em seus diferentes aspectos. De certa forma, as decisões timbrísticas e o arranjo das duas vozes favoreceram a tradução da canção do gênero bossa-nova para o gênero sertanejo. Por outro lado, a doçura vista e ouvida em uma metáfora sobre o amor parece se perder. São outros sujeitos: o caipira produzido pela semiose, em última instância, apesar de usar a mesma linguagem e dizer as mesmas palavras, parece não conseguir construir o mundo tal como se construiu na canção bossa-nova. Sugere-se, assim, que o sentido não está nas palavras, e que a relação letra-melodia articulada à tematização do arranjo e na potência do gesto do cancionista é capaz de construir novos sentidos.

4.2.10 Saudade da minha terra (GOIÁ; BELMONTE, 1995)

Em entrevista semiestruturada com Paladini¹⁰⁵, soube que o público, de modo geral, não costuma responder de modo entusiasmado à canção de autoria de Tom Jobim; não obstante, o clássico da bossa-nova em sua tradução acaipirada persiste no repertório. Em partes e para além da intertextualidade constitutiva estabelecida com algumas canções da dupla, podemos pensar no valor distintivo e sofisticado atribuído a Tom Jobim em nossa cultura, traço que se alinha ao objetivo de demarcar a irreduzibilidade de Chitãozinho & Xororó a “uma dupla caipira” e pode vir a justificar sua permanência.

A dinâmica acelerada e espetacularizada do show, agora, devem ser recuperadas na tônica do entreter o público pagante. Como um intensivista que maneja drogas vasoativas para converter a estabilização dos parâmetros vitais de um indivíduo em vias de choque, Chitãozinho anuncia com empolgação: “Agora, para quem gosta de música sertaneja, um verdadeiro modão [...]”¹⁰⁶.

Chamo atenção para a oração “para quem gosta de música sertaneja”. Torna-se implícito que: a) no show, existem espectadores que não gostam de música sertaneja — o que é possível por se tratar de uma prática da qual o show é apenas uma parte e este público já foi contemplado de diferentes maneiras, como nos arranjos *pop*, *rock* ou mesmo na interpretação

¹⁰⁵ Entrevista concedida em 11 out.2019.

¹⁰⁶ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 36' a 36' 03". Acesso em 16 jan.23.

de *Chovendo na Roseira* (JOBIM, 1974); b) conquanto se trate de um espetáculo de música sertaneja, parece existir um contínuo esquematicamente do *mais sertanejo* ao *menos sertanejo* no qual o repertório transita. Não se trata, aqui, de delimitar uma fronteira; trata-se de melhor compreender a transformação em termos de acomodações de elementos caros a outros estilos musicais pela e na canção sertaneja. Há de se notar, ainda, que Chitãozinho (2019) atribui a qualidade de “verdadeiro” modão não em oposição a um supostamente falso modão: ele parece querer fazer com que o público perceba a dimensão autêntica da música que vem a seguir e o seu entusiasmo indica sua crença no reconhecimento imediato por parte do público: se gostam mesmo de sertanejo, conhecerão a próxima canção e, se estão aqui, é porque gostam do estilo. Expectativas alinhadas.

Em importantes teses como a de Corrêa (2014), aprendemos que a palavra “moda” tem origem latina e parece querer dizer “maneira”, “comportamento”. De nosso mirante, um gênero (FAIRCLOUGH, 2012), uma vez que se trata de um uso específico da linguagem para realizar uma ação em uma prática social. Trata-se de uma expressão da canção caipira brasileira na qual são encontradas toadas, cantigas, viras, canas-verdes, vasilhas e modinhas a partir da fusão de elementos europeus, ameríndios e africanos, com os quais os *modões* estabelecem relações interdiscursivas. As temáticas comportam aspectos como a saga dos boiadeiros e lavradores, o anedotário caipira e as histórias trágicas de amor e morte, cantada de um modo recitativo como se fosse uma poesia falada com acompanhamento musical; a maneira como os eventos são construídos e as posições tomadas conferem alguma estabilidade que viabiliza pensarmos acerca de uma formação discursiva (FAIRCLOUGH, [2005] 2012).

Normalmente são cantadas em duas vozes e isso parece remeter aos brãos, i.e., certos tipos de cantos interpretados por parceiros de lavoura em momento de trabalho e enriquecidas com violas caipiras. De modo bastante generalista, as modas de viola tendem a apresentar métrica em redondilha maior ou menor, formas estróficas de sextilha, oitava, quadra e a décima. Hoje, porém, chamada moda tal como o dito sertanejo parece acomodar maior quantidade de canções — e, para esta finalidade, é de menor importância prescrever o que vem a ser uma moda ou estabelecer seu limite.

Em importante artigo escrito para o jornal *Correio Braziliense* (2019), Adriana Zel entende que “[...] nos dias de hoje, a referência [à moda ou sertanejo raiz] é ao sertanejo que se diferenciou do caipira no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 [...]”, dentre os quais Chitãozinho & Xororó. Atualmente, o termo é corriqueiro entre os artistas do sertanejo universitário, que, em linhas gerais, exaltam o universo jovem à luz da ideologia hegemônica

em temas como relacionamentos sem compromisso, amores rápidos, baladas, e ostentação. Tais temas e discursos diferenciam-se do universo rural e do universo romântico que os precedem. Na esteira de Alonso (2011), a jornalista chama atenção para o movimento de passagem do moderno para a tradição, de repulsivo a socialmente aceito. Como Bourdieu (1996) nos mostra em *As regras da arte*, trata-se da agregação de valor simbólico àquilo que outrora fora vanguarda e, em partes, a ressignificação mediada pelas instituições poderosas.

À frente, o acordeonista Frank Joni e, logo nos primeiros compassos de solo a vibração do público, que reconhece a sonoridade e cumpre o acordo tácito estabelecido com Chitãozinho. A cenografia é a de uma festa na roça, como nos mostra a Figura 28:

Figura 28. Festa na roça



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

O palco então passa a ser iluminado com tons de vermelho e azul. Se bem apreendida a gramática das cores, em parte prescrita pelo diretor artístico Cleto, a composição parece sugerir um quê de amor e saudade. Chitãozinho & Xororó empunham violões e, somados à presença em destaque central de Frank Joni, o cenário estabelece relação interdiscursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com as modas de viola do interior, hoje mais descritas e encenadas do que praticadas.

A canção *Saudade de minha terra* é de autoria de Goiá e Belmonte na década de 1950¹⁰⁷. Trata-se duplamente de uma “moda”, seja por seu componente estético/temático, seja

¹⁰⁷ Disponível em: [Belmonte e amarai \(saudade de minha terra\).wmv](#). Acesso em 16 jan.23.

pelo fator cronológico, que a faz resistir na história nas mais diversas interpretações. Pode-se até mesmo sugerir tratar-se de uma canção autobiográfica, uma vez que Goiás se via dividido entre sua terra natal e estar em São Paulo para concretizar o seu sonho: sobreviver de sua canção.

Saudade da minha terra (GOIÁ; BELMONTE, 1955)

De que me adianta viver na cidade
Se a felicidade não me acompanhar
Adeus, paulistinha do meu coração
Lá pro meu sertão quero voltar

Ver a madrugada, quando a passarada
Fazendo alvorada começa a cantar
Com satisfação arreio o burrão
Cortando o estradão saio a galopar
E vou escutando o gado berrando
Sabiá cantando no jequitibá

Por Nossa Senhora, meu sertão querido
Vivo arrependido por ter te deixado
Esta nova vida aqui na cidade
De tanta saudade, eu tenho chorado

Aqui tem alguém, diz que me quer bem
Mas não me convém, eu tenho pensado
Eu fico com pena, mas essa morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
Tô aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando com o rádio ligado.

Que saudade imensa do campo e do mato
Do manso regato que corta as campinas
Aos domingos ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas

Que doce lembrança daquelas festanças
Onde tinham danças e lindas meninas
Eu vivo hoje em dia sem ter alegria
O mundo judia, mas também ensina
Estou contrariado, mas não derrotado
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas

Pra minha mãezinha já telegrafei
E já me cansei de tanto sofrer
Nesta madrugada estarei de partida
Pra terra querida, que me viu nascer
Já ouço sonhando o galo cantando
O inhambu piando no escurecer
A lua prateada clareando a estrada
A relva molhada desde o anoitecer
Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que nasci, lá quero morrer.

A primeira leitura parece sugestiva de que se trata daquele caipira, que, após a diáspora do ouro e a intensificação da terra em poucas mãos, migra compulsoriamente para a capital.

Esse caipira não quer enriquecer; no entanto, deve trabalhar para subsistência. Deve, como os seus antepassados, vencer *na* vida e aceitar os seus desafios sob o nome de destino. Não se trata, fique claro, da voz do indivíduo Goiá; mas da voz de um sujeito elaborado por ele e que se afina pela intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com o caipira da Paulistânia descrito por Ribeiro (1995).

Na dimensão textual essa metafunção identitária se constrói de maneira interdependente com as metafunções relacional e ideacional (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Trata-se da frustração: a felicidade não acompanhou o deslocamento geográfico. Como mostra Ribeiro (1995), o povo caipira é um povo livre o bastante para procurar a própria felicidade, que parece ter morada: “o sertão”, emaranhado semântico de múltiplos referentes dentre os quais o interior de São Paulo por efeito de metáfora: tudo o que se opunha à cidade era sertão. Esse fenômeno parece também comportar a voz do migrante nordestino, que, tal o caipira, põe-se a serviço da edificação das riquezas dos homens da cidade: “tô aqui cantando, de longe escutando / alguém está chorando com o rádio ligado”, denunciando que havia, sim, migrantes infelizes com os padrões culturais impostos, muito embora houvesse também aqueles que se assimilavam.

No âmbito da dimensão social, pode-se notar a devoção em Nossa Senhora de Aparecida — chamada simplesmente de Nossa Senhora — em particular e aos valores do cristianismo que, dentre outras características, apresenta como premissa não jurar em vão, a confiança em “estar bem guiado pelas mãos divinas, o valor atribuído à família. Existe uma contra-hegemonia: o “sistema” da cidade não o agrada e nem mesmo o amor de uma morena é capaz de o deter lá

Ao desistir de um amor, o sujeito discursivo nos diz: “eu fico com pena, mas essa morena / não sabe o sistema que eu fui criado”, sem explicações. Se adotarmos a posição de que esse sujeito acentua a historicidade do caipira da Paulistânia e o revigora por meio da intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) com a hercúlea descrição de Ribeiro (1995) em sua configuração do *ethos* caipira podemos compreender que, da perspectiva dessa formação discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) erigida na exploração e nos abusos os mais diversos, somos, nós, cidadãos, frágeis fisicamente e emocionalmente imaturos. Não parecemos aceitar que “o mundo judia mas também ensina”, tampouco cremos o suficiente em estarmos bem guiados pelas mãos divinas. Finalmente, o caipira volta para a sua terra, ao encontro de seus valores, onde nasceu e onde quer morrer.

No que diz respeito ao acompanhamento musical, trata-se de uma canção tonal e estruturalmente simples: sem dissonâncias ou inversões, a qual acomoda muito bem o perfil

melódico e a letra e sua força de desabafo. Uma canção temática, de melodia um tanto repetitiva que parece caracterizar o tema do campo e a ação do regresso. Vejamos alguns exemplos:

I	V
da de	
de que me a di an	vi ver na ci da se a felici não me
a com	
ta	de pa
nhar	

V	I
tão eu que	
adeus pau	tinha do meu co ção lá pro meu ser ro vol
lis	ra tar

IV	IIM	V
rada começa a can		
tar		
Ver a ma	ga da, quan do a pas	rada fazendo alvo
dru	sa	

V			IV		I
				dão	
com satis	ção arreio o	rão cortando o es		saio a	
	fa	bur		tra	galo
					Par

IV			V		I
				rando,	
E vou es	tando o gado ber	sabiá		jequi	
	cu		cantando no	ti	
					ba

Os perfis melódicos acima postos repetem-se três vezes no decorrer da canção e, em relação de interação recíproca com ele, a linguagem verbal. Chamo atenção para um detalhe relacionado à harmonia: no verso “ver a madrugada / quando a passarada (...)” temos a presença de um acorde dissonante (o II maior) no qual consta o intervalo de 4# à fundamental do campo harmônico maior e que provê certa intensificação da tensão preparatória para o quinto grau (dominante) (GUEST, 2006). Isso reforça o efeito de verdade do estado/tensão do sujeito, que parece já se ver diante daquilo que almeja, da saudade da morena e da lembrança das lindas meninas que frequentavam as festanças, traços que reforçam a relação interdiscursiva entre o sujeito discursivo e o sujeito histórico, o caipira de Darcy Ribeiro (1995).

Outro ponto que merece atenção é o constante movimento de volta: a canção se inicia em uma nota situada em zona de tessitura mais alta e, compasso a compasso, recua em relação à oitava abaixo. Um movimento de regresso muito próprio às paixões do sujeito discursivo: não se trata de um regresso fluido, mas repleto de hesitações, como também se vê na melodia da canção.

A canção de Belmonte e Goiás é gravada pela primeira vez com Belmonte & Amaral. Na voz de Chitãozinho & Xororó integra o álbum *Grandes Clássicos da Música Sertaneja*, dirigido por José Homero Bettio no ano de 1996 e conta com a participação da dupla João Paulo & Daniel como estratégia de articulação de blocos sólidos em dado momento histórico de certa divisão institucional. Trata-se de uma obra de celebração da música caipira - embora o álbum faça menção à música sertaneja.

O texto de 2019¹⁰⁸ apresenta um arranjo bastante conservador em aspectos estruturais e inovador no que diz respeito à inclusão de timbres, como o *hammond* e a guitarra elétrica - com baixa saturação de *drive*. O público a canta em uníssono, o que torna da aposta da direção artística bem-sucedida: o espectador volta a participar mais intensamente do show. Em partes, como lembra Tatit ([1996] 2012), a canção mexe com afetos, contém o fluxo inexorável do tempo. Muitos choram ao lembrar de sua própria história; em outros casos, a canção reconduz o público a um churrasco de domingo à tarde no qual alguém cantava certa canção e parece, agora, contar novamente ou ser homenageado por outro contador cancionista.

4.3.3.11 Nuvem de lágrimas (REZENDE; DEBÉTIO, 1989)

Ecos do caipira são prontamente mitigados por outra canção de esmerada introdução e rapidamente assimilada pelo público. O intervalo de 30 anos ou mais entre o texto de partida e sua tradução exerce diferentes repercussões na carreira e Xororó, muito embora tenha se conservado à custa de muito cuidado com a saúde e, mais recentemente, aulas de técnica de canto, não hesitou em tornar canções mais confortáveis para o desempenho, o que o fez intervir, alterando para baixo alguns semitons nas tonalidades das canções. É importante notar que, mesmo assim, a interpretação imediata do público acaba por corroborar o fato de que, uma vez se preservando a estrutura, as relações entre as notas que compõem os acordes e a melodia, a tonalidade adquire menor valor: é o caso de *Nuvem de Lágrimas*, de Paulo Debétio e Paulinho Rezende (1989).

Debétio fora funcionário da gravadora Polygram e, ao lado de Rezende, compôs a canção-melodrama *Nuvem de Lágrimas* para a dupla, i.e., toda a escolha lexical e aspectos estritamente musicais foi pensada para a voz de Chitãozinho & Xororó que, de início, recusaram a canção, passando a notá-la somente quando souberam que Fafá de Belém havia

¹⁰⁸ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 36' 03" a 36' 36". Acesso em 16 jan.23...

aceitado interpretá-la. Fafá de Belém, então popular musa das Diretas, foi, segundo Alonso (2011, p. 283) determinante para o estabelecimento de um elo entre a canção sertaneja e a dita MPB. A “solução salomônica” (ALONSO, 2011, p. 283) partiu de Mariozinho Rocha, produtor de Fafá de Belém, que convidou a dupla para participar do disco de Fafá.

Em entrevista com Paulo Debétio, Alonso (2011, p. 284) mostra-nos que “Se *Nuvem de lágrimas* não tivesse sido gravada por eles [Chitãozinho & Xororó], nunca teria sido taxada de sertaneja”. O foco do historiador, neste momento de sua tese, remete aos estigmas imputados à canção sertaneja. Chamo atenção para outra questão: o que *há* de sertanejo na interpretação que, se não o houvesse, tornaria a canção outra coisa senão sertanejo? Talvez mais num contínuo que envolve os duetos, nasalado e trêmulo que constituem a faceta semiótica específica do modo de significar. Ao desconhecido.

Nuvem de lágrimas (DEBÉTIO; REZENDE, 1984)

Há uma nuvem de lágrimas sobre meus olhos
Dizendo pra mim que você foi embora
E que não demora meu pranto rolar

Eu tenho feito de tudo pra me convencer
E provar que a vida é melhor sem você
Mas meu coração não se deixa enganar

Vivo inventando paixões pra fugir da saudade
Mas depois da cama, a realidade
É só sua ausência doendo demais

Dá um vazio no peito, uma coisa ruim
O meu corpo querendo seu corpo em mim
Vou sobrevivendo num mundo sem paz

Ah, jeito triste de ter você
Longe dos olhos e dentro do meu coração
Me ensina a te esquecer
Ou venha logo e me tire dessa solidão

No que diz respeito à dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), podemos notar a presença de alguns fenômenos que tornam a letra mais requintada e próxima do então valorizado por grupos dirigentes: a metáfora “nuvem de lágrimas” como um mau presságio índice de um sofrimento afetivo refratário; a metonímia que atenua o sentido lascivo em “depois da cama”; certas inversões na ordem verbal “e que não demora meu pranto rolar”; certo rigor em algumas construções linguísticas incomum no estilo, como “[...] meu coração não se deixa enganar”. Articula-se a isso usos bastante ordinários da linguagem, percebidos em trechos como “uma coisa ruim”, “me ensina a te [...]”.

Tais decisões têm consequências. A metafunção identitária (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) aponta para um sujeito ressentido e inconformado com uma ruptura amorosa (“você foi embora”), altivo ao propor uma decisão, não obstante desesperado por uma delas ser entendida por ele como absurda (“[...] me ensina a te esquecer / ou venha logo...”) cuja relação estabelecida com o enunciatário é a de afetividade exacerbada com pretensão ao reatar do enlace. Com o consumidor, a relação estabelecida é a de empatia: é como se o público se reconfortasse de modo empático ao saber que outros também sofrem o que ele sofreu, sofre ou poderá sofrer.

Chama atenção o verso: “[...] o meu corpo querendo seu corpo **em mim**”. Se considerados a formação discursiva, o contexto e o ambiente institucional onde o texto foi gerado, voltar-nos-emos a crer que o sujeito é uma mulher; no entanto, se nos ativermos às regularidades do gênero canção, em particular no estilo sertanejo, em que o papel do animador (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) é basilar para a construção da coerência nos níveis descendentes, veremos que podemos estar diante de uma ruptura em elementos da ordem do discurso, uma vez que a canção consta no álbum *Cowboys do asfalto* (1992)¹⁰⁹ sem a participação da cantora.

No que diz respeito a aspectos musicais, a canção estrutura-se em um compasso ternário e assemelha-se a uma guarânia. Trata-se, como relatado por Alonso (2011) de um dramalhão, portanto, evidenciam-se os deslocamentos tensivos a favor da frequência e da duração os quais provêm do desvio psíquico, como se o cancionista expressasse no corpo e com sua dicção toda a dor e o desespero que suas palavras defendem. Vejamos alguns trechos:

aaaaaaaa
Mora
aaaaaaaa
Meu pranto
rolaaa
Há uma nuvem de lágrimas
olhos dizendo pra mim que você
e que não de
Meus
bora
Sobre
foi em

¹⁰⁹ Disponível em: [Nuvem De Lágrimas](#) (1992). Acesso em 16 jan.23...

O diagrama acima parece fornecer subsídios importantes para a compreensão do deslocamento tensivo em favor da duração e da frequência. Notemos que esses pequenos motivos, que se repetem no decorrer da canção, parecem tematizá-la (TATIT, [1996] 2012): como se, para o sujeito, não importasse muito que o co-enunciador se voltasse para *o que* está sendo dito, mas que se sensibilizasse com aquilo que se está sentindo a partir da maneira como faz para significar.

Em relação ao texto que consta no álbum de 1992, podemos notar¹¹⁰ encurtamento das canções: como argumentamos, nesta prática não é desejável que o público se canse e, aos atuais critérios de mercado, quatro ou cinco minutos parecem intermináveis – o encurtamento parece então tomar ares de estratégia. Portanto, as estrofes tematizadas não foram repetidas, o que, dentre outras consequências, alça ainda mais relevo ao complexo refrão no qual Xororó exhibe sua face positiva (FAIRCLOUGH [1992] 2001) materializada no controle e potência vocal. Ademais, a formação mais enxuta e muito equilibrada consegue articular à melodia principal os contracantos de acordeom e flauta transversal em remissão à hibridização do estilo sertanejo na metade do século passado.

Em sintonia com a exacerbação de um sofrimento afetivo e da tristeza, as luzes do palco se conservam azuis, como podemos ver na Figura 28 (infra)

Figura 29. Nuvem de lágrimas



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

¹¹⁰Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 36' 37" a 40' 03". Acesso em 16 jan.23.

Azul, nesse caso, parece remeter ao sofrimento, o que reforça que fazer um show não requer apenas o domínio de uma modalidade artística e que arte, na formação discursiva a que pertencem tais agentes, é também entretenimento.

4.3.3.12 Sessenta dias apaixonado (ROSSI; MENDES, 1979)

Tatit ([1996] 2012) percebe que o prolongamento das vogais e aumento das frequências desaceleram a canção, o que é o caso de *Nuvem de Lágrimas* (DEBÉTIO; REZENDE, 1989). Embora o par acelerar/desacelerar seja caro à Semiótica Tensiva, da qual a Semiótica da Canção deriva, a despeito de ter conquistado autonomia, podemos entender que as canções que prolongam vogais e/ou alcançam notas mais agudas e distantes do centro tonal chamam atenção ao estado daquele sujeito que canta e suas disposições afetivas com relação ao fenômeno cantado; por outro lado, as canções mais segmentadas e que apresentam intervalos menores entre as notas parecem chamar mais a atenção para o que está acontecendo, i.e., o que se está fazendo, fenômeno semelhante àquele que acontece na fala ordinária (TATIT, [1996] 2012). Cumpre reiterar, de toda maneira, que sempre se trata de uma heterogeneidade onde figurativização, tematização e passionalização coexistem, contudo, em diferentes intensidades.

O show, como estamos percebendo, deve corresponder minimamente a um conjunto de expectativas por parte do consumidor potencial previamente imaginadas pelos produtores por se tratar também de um serviço prestado em meio a um concorrido mercado. Aqui, aproximamo-nos da metade do show e, após a desaceleração notada em *Nuvem de Lágrimas* (DEBÉTIO; REZENDE, 1989), torna-se oportuno animar o público e fazê-lo sentir-se parte do espetáculo a partir de suas potencialidades somáticas.

Sessenta dias apaixonado (ROSSI; MENDES, 1979) ocupa a terceira faixa do sexto álbum da dupla gravado pela Copacabana¹¹¹. Como pano de fundo, é importante destacar que esta canção foi produzida num momento de transição em que a dupla — desagregada de caravana e desamparada financeiramente em São Paulo (NEIVA, 2022) — e, não obstante, obtém a confiança da gravadora Copacabana para designar José Homero Bértio aos cuidados do repertório do então novo LP. Segundo Neiva (2002, p. 55), Homero “precisava escolher canções sertanejas mais modernas, que agradassem o público jovem”. Embora mais proeminente, a inovação não é redutível à letra da canção e diz respeito à prática fonográfica de modo geral e

¹¹¹ Disponível em: [Sessenta dias apaixonado](#) (1979). Acesso em 16 jan.23.

Pela primeira vez, Homero sugeriu ao técnico de som que, dos oito canais normalmente usados para a gravação das músicas, dois fossem livres: um seria usado por Xororó e outro por Chitãozinho. Dessa forma, a voz de ambos teria melhor sonoridade e os arranjos do maestro Evêncio Ranã Martínez mais qualidade (NEIVA, 2002, p. 55)

A mudança de *ethos* — da qual faz parte o embranquecimento e a adesão ao anglicismo por parte daqueles que não queriam ser confundidos com uma dupla caipira sem renunciar à potência e singularidade vocal cara ao gênero — é percebida também na capa do álbum. Vejamos a Figura 30 (infra):

Figura 30. Sessenta dias apaixonado (álbum)



Fonte: Web (2022)

Segundo nos conta Neiva (2002, pp. 55-56), para a realização deste material, a dupla foi fotografada no interior de uma discoteca paulistana. Xororó tem consigo um violão preto, cor transgressora aos mais convencionais na música caipira e que, bem como os cabelos longos em um período ultraconservador, parece estabelecer relações intertextuais com as capas de álbuns de *rock and roll* de bandas como The Beatles, a qual a dupla apreciava. O fato de mostrarem o rosto na capa do álbum merece atenção por sugerir que, em se tratando da indústria fonográfica, a imagem é também um objeto de consumo, para além da competência artística. Não há, certamente, coincidências: “[...] a ideia era passar uma imagem mais ‘transada’, moderna e roqueira” (NEIVA, 2002, p. 55 marcas da autora) e, desta maneira, conquistar um

nicho de raízes rurais os quais, uma vez urbanizados, tinham como referência musical os roqueiros e a Jovem Guarda.

Em nove meses, o álbum obteve a venda de 150 mil cópias e rendeu à dupla o primeiro disco de ouro. “Eles receberam o prêmio na gravadora mesmo, **pois programas de televisão de maior audiência tinham preconceito com a música sertaneja, não dando espaço para os artistas do gênero serem homologados**” (NEIVA, 2002, p. 56 destaques minhas). Podemos notar, aqui, o lastro de repulsa pela canção sertaneja seja pelas elites intelectuais de esquerda seja também pelas indústrias de cultura de massa, estas comumente alinhadas às relações de poder instituídas que, em boa medida, contribuíram para o projeto de modernização da canção sertaneja por parte da dupla.

Trata-se de um fenômeno que articula duas esferas que viabilizam a percepção do duplo deslocamento em se tratando dos limites caros às ordens do discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2001): a) por um lado, a integração dos valores simbólicos e competências técnicas próprias à ideologia hegemônica num estilo atrelado ao folclore e ao campo; b) por outro, a manutenção de um modo de significar nasalado, estridente e apaixonado em espaço de circulação hegemônico.

Vejamos a letra da canção:

Sessenta dias apaixonado (ROSSI; MENDES, 1979)

Viajando pra Mato Grosso, Aparecida do Taboado
Lá conheci uma morena, que me deixou amarrado
Deixei a linda pequena, por Deus, confesso, desconsolado
Mudei o jeito de ser
Bebendo pra esquecer, 60 dias apaixonado

Dois meses juntinho dela eternamente serão lembrados
Pedaco da minha vida, lembranças do meu passado
Jamais será esquecida a imagem bela, de um anjo amado
Dois meses passaram logo
É num copo que eu afogo, 60 dias apaixonado

Se alguém fala em Mato Grosso eu sinto o peito despedaçado
O pranto rola depressa, do meu rosto já cansado
Jamais eu esquecerei Aparecida do Taboado
Deixei a minha querida, deixei minha própria vida
60 dias apaixonado
Deixei a minha querida, deixei minha própria vida
60 dias apaixonado

O discurso sob a manifestação material de canção comporta a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um caso anedótico, daqueles que o co-enunciador tende ao riso. Se observados os aspectos semióticos eminentemente verbais, entretanto, não nos daremos conta

disso: a historiazinha é contada por um sujeito que, durante uma viagem para o Mato Grosso, mais especificamente em uma suposta parada para descanso em Aparecida do Taboado, no Mato Grosso do Sul, apaixona-se por uma morena com quem permanece junto por dois meses, tendo de deixá-la em seguida. Disso decorre a memória da cidade: o contentamento por ter estado junto à mulher amada e o lamento pela finitude. Para conseguir suportar a dor, o sujeito inebria-se.

A historiazinha vai ganhando estatuto veridictório por conta das figuras linguístico-melódicas que atualizam a temática do amor, suas formas de rupturas e repercussões no amante; por se tratar de um suposto sujeito caminhoneiro “[...] viajando pra Mato Grosso, Aparecida do Taboado”, figura que ganha importância em canções sertanejas a essa altura, seja por ser um potencial e importante consumidor (sobretudo nas rádios), afinal, pode contribuir, que seja de forma mínima, para a distribuição (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) do conteúdo fonográfico, seja por ser uma atualização do caipira na condição de povo que, em tempo de proletarização cidadina, integra-se economicamente em trabalhos relacionados à logística — como o próprio pai de Chitãozinho & Xororó (NEIVA, 2002). O desfecho “bebendo pra esquecer” também propicia esse efeito de autorreconhecimento por parte do público, sugerindo o efeito de que “esse sujeito é um de nós, poderia ser eu, poderia ser você”.

Construções linguísticas como “me deixou amarrado”, “linda pequena”, “[...] de um anjo amado”, “o pranto rola depressa”, algumas supressões de preposições como “Jamais eu [me] esquecerei [de] Aparecida...”, “bebendo pra esquecer [dos] 60 dias apaixonado” também parecem sugestivas do dialeto caipira já em vias de hibridização com o modo de dizer citadino. Na dimensão textual, portanto, vai se construindo tal identidade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) que se relaciona de modo ressentido com o passado e que, no presente, enquanto nos conta, parece tanto se vangloriar quanto produzir algum tom jocoso (e.g. o estereótipo do bêbado apaixonado).

Se em contraste com a capa do álbum original (1979) e a canção tal como a ouvimos, podemos notar mesmo um paradoxo: cabelos compridos, violão preto e o *ethos* discursivo roqueiro interpretam um dramalhão cujo arranjo comporta acordeom, violões nylon e aço e harpa, afinal, trata-se de uma polca paraguaia, então exaltada e presente em canções sertanejas daquele momento histórico, e deve servir-se de timbres para soar como tal.

O cancionista articula sabiamente as figuras na produção dos temas e as paixões e, disso, vamos depreendendo a potência do gesto e o recitativo:

jan
do
pra
Ma paaa
to Taaa
Grosso A re
cida do boa
Via do

Em linhas gerais, os perfis melódicos repetem-se ao longo das quatro estrofes da canção, que, na contramão das, então ditas, modas de viola, apresenta um refrão. No diagrama acima, podemos observar a tematização melódica que supõe reforço àquilo que diz a linguagem verbal: trata-se de uma conversa daquela que se tem entre amigos, quando alguém passa a falar mais alto para chamar atenção para si e para a sua história crendo na empatia do outro.

eeeeesque
cer seeeen
seeer be bendo pra ta
de dias pai
to ses a xo
Mudei o jei naaado

O refrão nos mostra o desenlace passional da canção: a abrupta mudança de zona de tessitura e a extensão das vogais parecem dizer sobre a existência de uma paixão passível de compreensão por parte do outro, seja aquele a quem se dirige na historiazinha, seja o ouvinte da música.

É hora de modernizar para melhor soar aos ouvidos do consumidor. O arranjo para esta canção na *tour* Evidências (2015)¹¹² parece atualizar o desejo de distinção da música caipira outrora virtualizado de maneira sutil: a terceira estrofe, que começa com o verso “se alguém fala em Mato Grosso [...]”, ganha viradas de bateria caras ao estilo *hard rock* (e.g. Van Halen) que parecem trazer à baila o pulsar de um coração que se acelera com a lembrança boa que se apaga em um desfecho ruim. A bateria, nesta canção, “fala alto” com assinalações em centro

¹¹² Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha, 40' 08" a 42' 13"](#). Acesso em 16 jan.23.

de caixa e aberturas de chimbal. Além disso, podemos ouvir uma guitarra com distorção de média saturação.

Se observarmos o evento discursivo em sua totalidade, perceberemos que esta menção a um sujeito que parece dar continuidade ao caipira descrito por Darcy Ribeiro (1995) por meio das relações entre textos e discursos sugere o chamamento de atenção para uma tradição, mais especificamente, para festividades, atuando no campo mnemônico daquele que faz parte da prática como público, que toma esse texto como elo para o seu passado – aquilo que se ouvia na casa do avô no caso dos mais jovens, aquilo que se ouvia na mocidade, no caso dos mais velhos. Uma tradição dispersa e massiva atribuída majoritariamente a um grupo pouco poderoso, mas nem por isso pequeno: os descendentes de caipiras da região sudeste. Esse passado trazido à tona deve ser lembrado de maneira alegre, com aplausos, com dança e, certamente, com muita bebida: “Hoje nós vamos beber tudo aqui”, diz Chitão, enquanto Frank Joni executa o solo de transição da primeira para a segunda estrofe.

4.3.3.13 *Medley Caipira* (MARQUES; MARACAI, 1992) / *Majestade, o sabiá* (MIRANDA, 1986)

Após os aplausos por parte do público e agradecimentos da dupla, Chitãozinho pergunta em tom provocador: “Quem é que gosta de **música caipira** aqui?” e tem em seu contrarritmo aplausos e gritos que sinalizam a adesão/euforia do público. Chitãozinho retoma a relação de oposição entre música caipira, sertaneja, rural, modão, modão de viola, universitário etc. Pares binários, opostos e hierárquicos tendem a ser evitados neste trabalho justamente por entendermos que se trata de continuidades em que se manifestam variações muito vascularizadas, às vezes claramente distintas, às vezes sutis, de um estilo de canção heterogêneo desde sua gênese, mas existente e legítimo neste campo social.

Por outro lado, até aqui, temos algumas classificações: romântico, modão e, agora, música caipira. Dessa perspectiva, romântico é aquilo que tende via intertextualidade constitutiva e intertextualidade manifesta (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) a apresentar elementos caros ao estilo popular/brega; o *modão* ou *moda de viola* hibridiza-se com os causos e com a canção folclórica, podendo ser alegre ou trágico, fazendo, de toda maneira, despertar memórias. De modo geral, as restrições semânticas atreladas às práticas sociais em que esses textos são gerados não parecem ser outras, o que se sugeriria que estamos no interior da mesma formação discursiva em diferentes sincronidades; trata-se, de todos os modos, de arte, de um “fazer-se de”, que mobiliza os signos de maneiras próprias a representações de mundo

particulares em estilos ou desempenhos próprios. Por esta perspectiva, as distinções que rotulam temporalmente as variações e suas regulações internas parecem legítimas.

Atinente aos aspectos semióticos, o timbre da viola, prontamente empunhada por Xororó (à direita da imagem):

Figura 31. Ambientação caipira



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Nota-se a construção cenográfica que busca representar o ambiente rural e reforçar a verdade figurativa daquilo que se enuncia. Para além da viola caipira, emblemática (CORRÊA, 2014), o palco ganha tonalidade amarelada que parece querer representar a incidência dos raios solares dos quais o povo caipira em suas árduas jornadas de exploração não era privado. No telão posterior, nota-se o desenho de uma janela através da qual se vê uma casa simplória e solo arenoso, o que poderia até mesmo repercutir como sutil crítica à monocultura e suas repercussões ambientais. Tais elementos fazem do evento discursivo um fenômeno contraditório (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) que deve ter suas nuances analisadas para uma compreensão holística.

Em *Caipira* (MARQUES; MARACAI, 1992)¹¹³, de que já tratamos no item 2.4., propõe-se uma revivificação de um sujeito de outro tempo/espço: uma subjetividade outra, o “caipira de Darcy Ribeiro”, que carrega e faz reviver, por meio do trabalho com as linguagens, outra historicidade, o homem sertanejo. Em 2007, cujo arranjo é também válido para a turnê Evidências (2015-20)¹¹⁴, num álbum dedicado aos grandes clássicos sertanejos, a dupla propõe

¹¹³ Disponível em: [Caipira](#) (1992). Acesso em 16 jan.23.

¹¹⁴ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 42' 41" a 48' 49". Acesso em 16 jan.23.

uma tradução do texto de 1992: tradução para o caipirês, a partir de deslocamentos lexicais caros à variação linguística do caipira¹¹⁵. A distinção certo/errado (corrente no cotidiano e posta em tom derrisório por Chitãozinho) é igualmente formadora de preconceitos cujas raízes emergem do âmbito social, uma vez que a sociolinguística constata e descreve a existência de diferenças e variações de ordem linguística e sua destituição de implicações negativas em aspectos estruturais. Vejamos, a seguir, a letra da canção “O caipira” (MARQUES; MARACAI, 1992) em suas duas performances:

O caipira (Joel Marques 1992)

O que eu visto não é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem plantada
Pra servir meu país

Sou, sou desse jeito e não mudo

**Aqui eu tenho de tudo
E a vida não é mentira**

**Sou, sou livre feito um regato
Eu sou um bicho do mato
Me orgulho de ser caipira**

Doutor, eu não tive estudo
Só sei mesmo é trabalhar
Nessa casa de matuto
É bem-vindo quem chegar
Se tenho as mãos calejadas
É do arado rasgando o chão
Se minha pele é queimada
É o sol forte do sertão.

Enquanto alguns fazem guerra
Trazendo fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra não faltar pão na mesa
Às vezes vou a cidade
Mas nem sei falar direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito

O caipira (Joel Marques 1992)

O que eu visto num é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem prantada
Pra servi o meu país

Sô, sô desse jeito e num mudo

**Na roça nós tem de tudo
E a vida num é mentira**

**Sô, sô livre feito um regato
Eu sou um bicho do mato
Me orgulho de ser caipira**

Dotô, eu não tive estudo
Só sei memo é trabaiá
Nessa casa de matuto
É bem-vindo quem chegar
Se tenho as mão calejada
É do arado rasgano o chão
Se minha pele é queimada
É o sor forte do sertão.

Enquanto arguém faz guerra
Trazeno fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra não fartá pão na mesa
Das vez eu vou a cidade
Mas nem sei falar direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito

Destituído da melodia, o texto verbal apresenta algum requinte estilístico, o que desafia a constatação de Caldas (1977). As estrofes são constituídas regularmente por 8 versos

¹¹⁵ Cf. SANTOS, J.C.R. Tatit, Meschonnic e a tradução de Caipira (Marques; Macarái 1992): diálogos e desafios iniciais. In: *TradTerm* (vol. 38, 2021) – Edição III Especial JOTA. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/167561> . Acesso em 13 nov.22

heptassílabos, com exceção do refrão, composto por 6 versos. Há presença de regularidade nas rimas: quer nas internas, acentuadas nas proparoxítonas, quer naquelas dos finais dos versos. Há ainda figuras de estilo, como metonímia (“pé no chão”, que diz respeito à humildade), comparação (“é pra mim”), anáfora (“sou, sou desse...”), anacoluto e alusão (“se tenho as mãos calejadas / é o sol forte do sertão”) e antítese (“enquanto alguns [...] minha luta”).

Em aspectos linguísticos, a tradução realizada por Tião Lima e Chitãozinho (2007) apresenta 15 distinções alusivas ao dialeto caipira, dentro de um desvio da norma-padrão (concordância nominal), e sutis mas significativos deslocamentos lexicais no qual se substitui um pronome por um nome e intensifica-se a historicidade evocada como em “**aqui eu** tenho de tudo” (1992) e “**na roça nós** tem de tudo” (2007). Deslocamentos com implicações discursivas: pelas seleções associativas no eixo sintagmático, o eu lírico faz remeter outra historicidade, mais rústica, em que se acentua o homem do campo em seu aspecto mais sofrido e simplório: trata-se de outra identidade. Cumpre dizer que a tradução não comporta exageros conducentes a estereótipos, o que intensifica a verdade figurativa.

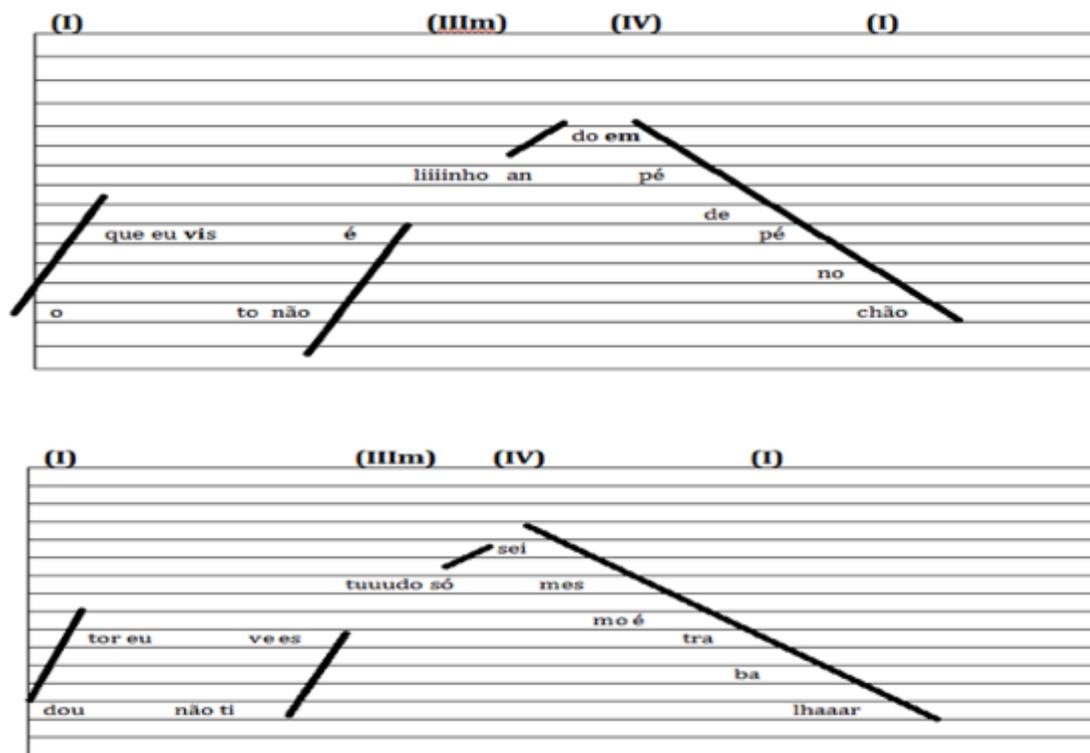
Tião Lima, colaborador da tradução, ao lado de Chitãozinho, seu irmão, diz que a “tradução para o caipirês” ocorreu no escritório da dupla, em Campinas/SP, quase informalmente, enquanto se decidia o repertório do álbum que seria gravado¹¹⁶. A mudança não parece ter-lhes sido desafiadora e torna-se indiciário que a opção dialetal não se reduz a uma escolha unicamente estilística: embora hoje urbanizados em termos éticos, lembro que os cancionistas-tradutores são migrantes nascidos nos baixos estratos sociais e, se não o foram, conhecem muito bem tal identidade revivificada.

Em se tratando de canção, tudo só é dito na tensão entre texto verbal, texto musical e também arranjo musical, grosso modo, melodias autônomas que constituem o texto; ou, de outro modo, processos persuasivos figurativos que asseguram a regularidade do texto canção e interferem na produção do sentido. Em termos de materialidades musicais, o texto de 1992 comporta viola caipira, violões de aço e nylon, bateria, percussão, contrabaixo elétrico e som

¹¹⁶ Comunicação pessoal realizada em 7 jun. 2018.

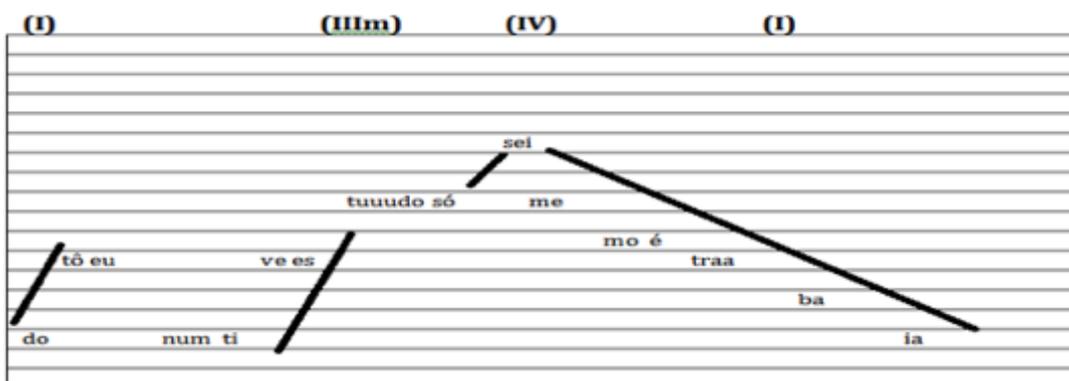
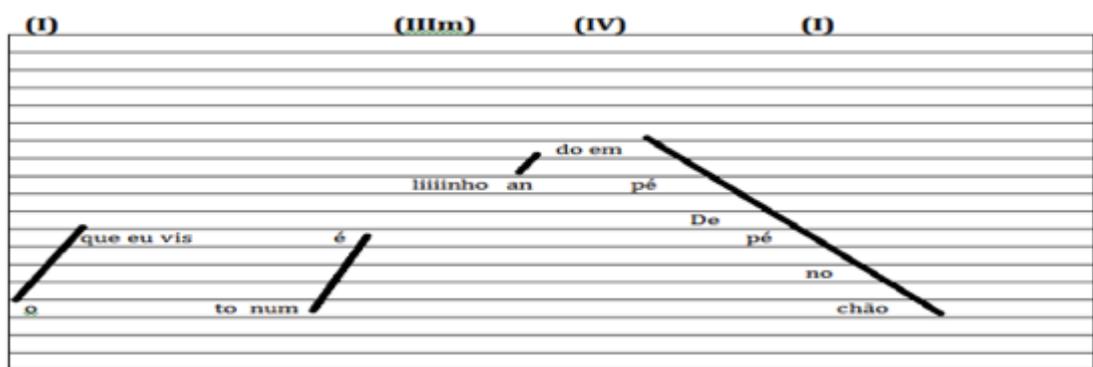
de uma orquestra. Trata-se de uma canção tonal (em Lá maior) numa célula rítmica de semínima no andamento de 108bpm que asseguram a velocidade da melodia e harmonia.

O diagrama abaixo mostra-nos a disposição dos versos 1, 2 (primeiro diagrama) e 15, 16 (segundo diagrama):



Notemos a presença de um perfil melódico cuja regularidade produz a reiteração da gramática melódico musical. Atentemos também para a progressão harmônica da canção, que começa no grau I (repouso) e que se tensiona à medida que processos figurativos passionais se intensificam: ao cantar, por exemplo, a palavra “estudo”, de modo extenso em duração e frequência com ênfase na segunda sílaba, a harmonia encaminha-se para o grau IIIIm, relativa menor do grau da função dominante (V), que supõe certa excitação psíquica (ouvida na melodia, na harmonia e na linguagem verbal) na canção. A maior frequência atingida é recoberta pelo acorde de função harmônica subdominante, que produz o ápice de tensão e parece querer certo relaxamento, atingido no regresso ao centro tonal melodicamente reproduzido.

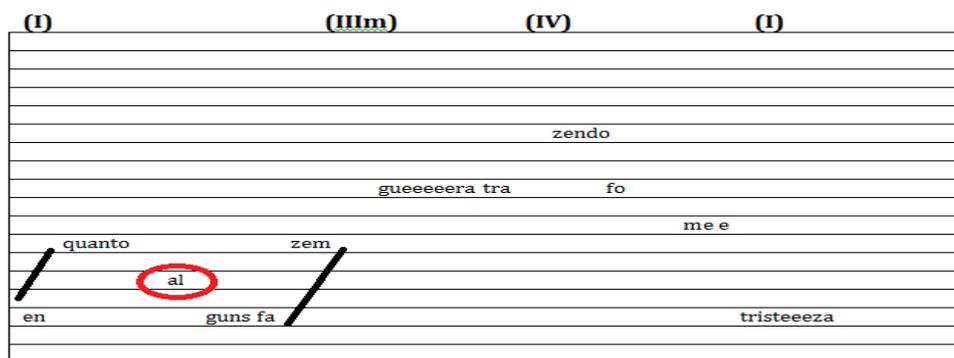
No arranjo da tradução de 2007, elimina-se o prelúdio de quatro compassos e atribui-se maior ênfase à figura da viola caipira e à fala/comentário que a precede. Encontramos maior suavidade em termos de processo persuasivo figurativo tímbrico: instrumentos de percussão substituem caixa, tambores e pratos da bateria, exploração de sonoridades acústicas em acordeom, flauta, craviola e contrabaixo acústico. Sua célula rítmica preserva-se, no entanto, agora num andamento de 106bpm. Tais decisões contribuem para uma subjetivação mais genuína ou fiel às origens culturais (i.e. canção raiz) e exprimem maior a verdade figurativa, indicando que a própria linguagem musical contribui para o efeito de produção da historicidade desejada. Vejamos, então, os contornos melódicos dos versos 1 e 2 (mostrados no primeiro diagrama) e 15 e 16, em seu subsequente, nesta versão:



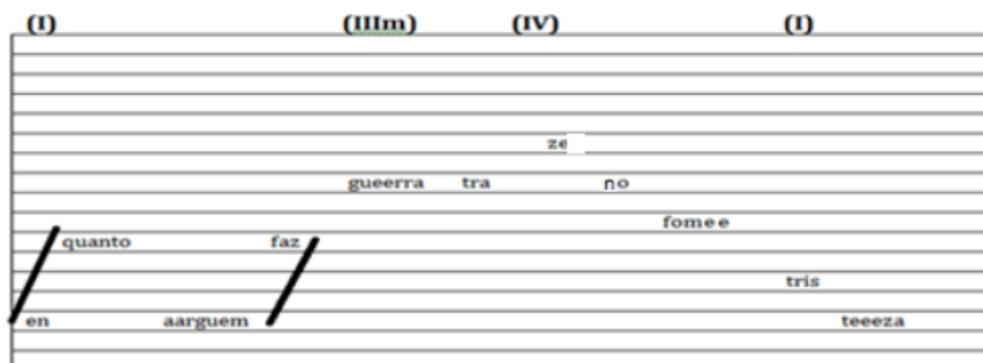
Notemos que, do ponto de vista estrutural, há preservação do perfil melódico e da cadência harmônica. Não obstante, as seleções associativas no eixo sintagmático da linguagem verbal produzem consequências significativas no que diz respeito à metafunção identitária (FAIRCLOUGH [1992] 2001) que podem também ser vistas no diagrama à medida que se contêm os ataques consonantais que produzem aceleração às canções (e.g. trabalhar *versus*

trabaiá) e se privilegia a duração das vogais. A ênfase às vogais propiciadas pelo dialeto caipira acarreta maior passionalização da canção, que parece ser mais lenta do que o *é*, e provê diminuição em termos de seus estímulos somáticos. A transformação identitária na linguagem, que em alguma medida parece dialogar com a mudança do gesto vocal do cancionista (TATIT [1996] 2012), otimiza a produção de uma verdade figurativa: ao se subjetivar de outro modo na linguagem, o cancionista altera seu gesto oral e se produz outros efeitos de sentido.

Vejamos um trecho cuja tradução parece favorecer o perfil melódico do ponto de vista estrutural.



Nota-se, no diagrama acima (relativo ao texto de partida), a presença de certa ruptura com aquele perfil melódico mostrado nos exemplos anteriores: uma figura linguístico-melódica supostamente fora de lugar (destacada em vermelho), inicialmente, destituída de propósito. Intencionalmente ou não, a regularidade estrutural parece ter sido recuperada na tradução de 2007:



Encontramos, então, a manutenção do paralelismo do perfil melódico. A figura linguística (a partícula *-al* ou *-ar* constitutivo de “alguém”) é encaixada na continuidade da figura melódica. Se atentarmos ao verso subsequente (“trazendo fome e tristeza”), verificaremos novas dessemelhanças entre os textos de 1992 e 2007. A decisão pelo dialeto caipira favoreceu a intensificação modal das paixões do sujeito e acarretou implicações favoráveis à manutenção de um perfil de alinhamento das unidades melódicas.

Imediatamente após o refrão, podemos ouvir os dois últimos compassos da terceira parte da música referente ao *Medley* de abertura, já analisada aqui, desta vez com o acompanhamento de teclados, acordeom, baixo, bateria, flauta e violão. Logo após, silêncio da banda: é vez de o *back vocal* composto por Adilson Pascoalini, Cláudio Paladini e Daniel Quirino – oficial e respectivamente guitarrista, tecladista e diretor musical e *back vocal*, o qual também toca violão. A melodia do *back vocal* é o já conhecido trecho ascendente, extenso e bastante passional prévio ao refrão de *Majestade, o sabiá* (MIRANDA, 1985)¹¹⁷, cantada por Jair Rodrigues, emblemático artista brasileiro que convidou a dupla paranaense para a parceria e que fomentou a criação de um vínculo entre o popular e o sertanejo.

Majestade, o sabiá (MIRANDA, 1986)

Meus pensamentos
Tomam formas, eu viajo
Vou pra onde Deus quiser
Um videoteipe que dentro de mim retrata
Todo o meu inconsciente
De maneira natural

Ah! Tô indo agora pra um lugar todinho meu
Quero uma rede preguiçosa pra deitar
Em minha volta sinfonia de pardais
Cantando para a majestade, o sabiá
A majestade, o sabiá

Tô indo agora tomar banho de cascata
Quero adentrar nas matas
Aonde Oxossi é o Deus
Aqui eu vejo plantas lindas e selvagens
Todas me dando passagem, perfumando o corpo meu

Ah! Tô indo agora pra um lugar todinho meu
Quero uma rede preguiçosa pra deitar
Em minha volta sinfonia de pardais
Cantando para a majestade, o sabiá
A majestade, o sabiá

¹¹⁷ Disponível em: [Majestade O Sabiá](#) (1985). Acesso em 16 jan.23.

Esta viagem dentro de mim foi tão linda
Vou voltar à realidade
Pra este mundo de Deus
Pois o meu eu, este tão desconhecido
Jamais serei traído
Pois este mundo sou eu

Ah! Tô indo agora pra um lugar todinho meu
Quero uma rede preguiçosa pra deitar
Em minha volta sinfonia de pardais
Cantando para a majestade, o sabiá
A majestade, o sabiá

O texto parece ter a força de uma experiência transcendental, vista na metáfora “um videoteipe que dentro de mim retrata / Todo o meu inconsciente / de maneira natural”. Nesta experiência inconsciente pouco especificada, cuja naturalidade é posta em oposição a certa artificialidade cara aos valores hegemônicos, o sujeito parece realizar-se em um lugar “todinho seu”. Pardais parecem assumir outros valores que não aqueles das objetivações das classificações das ciências naturais, o que ocorre também com o sabiá, majestade.

No que diz respeito à metafunção ideacional (FAIRCLOUGH, [1992] 2011) temos a menção a Oxossi, entidade de religiões de matriz africana ainda hoje pouco toleradas em nossa sociedade, o que nos propicia pensarmos em que o sujeito não se alinha ao sistema hegemônico de conhecimentos e crenças tomados como tradicionais. No que diz respeito à dimensão discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), estamos diante de redefinições de ordens do discurso, uma vez que a menção ao cristianismo é uma das principais características da canção sertaneja.

É importante notar o papel do poético na desestabilização do já-dado, dos clichês. “[...] os pensamentos tomam formas, eu viajo” e, ainda preso ao sistema de crenças hegemônico, vai-se “para onde Deus quiser”. Enfatizam-se, de todos os modos, a presença e a relevância de um Deus, mas não se trata do mesmo Deus existente no lugar onde se realiza a experiência inconsciente: “vou voltar à realidade / pra esse mundo de Deus”.

A isotopia figurativa no texto verbal composta pela rede preguiçosa, pássaros e matas desse mundo “sou eu”, o inconsciente da perspectiva do sujeito, este mundo que não trai, poderia ser sugestivo do sistema de conhecimentos e crenças de que faz parte o povo caipira de Darcy Ribeiro (1995) senão pela menção a Oxóssi e as relações interdiscursivas estabelecidas com experiências ascéticas caras aos povos africanos. Nesta reflexão sobre o inconsciente proposto pelo sujeito, é possível encontrar outros mundos e neles permanecer por

alguns instantes a partir de experiências do corpo e no corpo. É a narrativa de uma experiência em que o sujeito se encontra com um ancestral e que este, a despeito da desmaterialização, continua nele: “desconhecido” e que não o trairá.

A dicção de Jair Rodrigues (1986) é bastante figurativa, tensionada para o falado, num tom quase ritualístico. Com Chitãozinho & Xororó, talvez por convenções semióticas e seus impactos na construção do gênero, dos discursos e do estilo (FAIRCLOUGH, [2007] 2015), apresentam maiores prolongamentos de vogais e amplitude de frequência, o que a torna mais passional (TATIT, [1996] 2012) e, em boa medida pela natureza das práticas onde são geradas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), apresentam uma coerência mais referencial em que também se parece estar falando daquilo que se encontra imanente.

A ambivalência parece ser calculada pela direção artística e, neste caso, musical. Os trechos interpretados/animados por Jair Rodrigues são realizados por Daniel Quirino, *back* vocal, negro, que, sem grande clamor do público, realiza a melodia principal a partir da terceira estrofe salvo os refrãos:

Figura 32. Majestade, o sabiá



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

O fato de Daniel Quirino ser negro é uma exposição de face positiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) tanto da perspectiva de remissão a Jair Rodrigues quanto à tradição religiosa mensurada na canção. Em relação ao texto de partida, além da supressão dos dois últimos versos e da dupla repetição dos refrãos, que se alinha à perspectiva de tornar o público parte não meramente espectadora da apresentação, a potência do gesto (TATIT, [1996] 2012) de

Quirino comporta as marcas de passionalização encontradas na dicção de Chitãozinho & Xororó.

De toda maneira, o *medley* parece revigorar e fazer ressurgir, de modo domesticado e adaptado aos padrões habitualmente aceitos, a figura de dois povos que nos constituem: o caipira e o negro. A interpretação dos fenômenos é sempre difusa e depende tanto dos moldes cognitivos dos interpretantes quanto das naturezas das práticas e dos ambientes institucionais onde são gerados (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), de modo que, a alguns, o fenômeno pode repercutir como um gesto afirmativo contra as relações de poder estabelecidas e, para outros, um entretenimento como forma de apelo mnemônico a tempos alhures.

4.3.3.14 Fogão de lenha (COLLA; DUBOC; XORORÓ, 1987)

Ainda sob os aplausos do público, Daniel Quirino toma novamente o seu posto de músico de apoio enquanto Paladini interpreta no teclado com timbre de piano clássico o tema da introdução de *No rancho fundo* (COLLA; DUBOC; XORORÓ, 1987).

A canção é assinada por Carlos Colla, Maurício Duboc e Xororó. Alonso (2011) conta-nos que a criatividade e ecleticidade de Colla repercutiram em canções gravadas por artistas representativos de estilos diversos como Roberto Carlos, Emílio Santiago, Maurício Mattar, Tim Maia, Alcione, Wando, Maria Bethânia, Zezé di Camargo & Luciano, Fafá de Belém, Roberta Miranda, Joanna, Sidney Magal, Fábio Jr., Wanderley Cardoso, Eymar Santos, Karametade, Raça Negra etc., no entanto, o compositor adentra as veredas sertanejas a pedido de Chitãozinho & Xororó no ano de 1987.

Colla, que nunca esteve num rodeio e, para compor a canção, inspirou-se em sua infância vivida no interior do Rio de Janeiro, “[...] conseguiu enganar muitos puristas ao dominar os códigos da pureza caipira. O militante da causa caipira Rolando Boldrin gravou a canção no disco de 1996, vendo em *Fogão de lenha* a louvação da tradição” (ALONSO, 2011, p. 302 ênfase do autor). Importa-nos notar que a “potência do gesto” (TATIT [1996] 2012) do intérprete/animador nos textos de canção de modo geral propicia a retomada e o deslocamento de uma experiência vivida por alguém – seja pelo autor, seja pelo intérprete.

Para além de sua infância, Colla mostra-nos em sua canção a relação de intertextualidade manifesta (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com a música *Le lac de côme* (Nocturne Op. 24), composta no século XIX por Gisele Galos¹¹⁸ (ALONSO, 2011 p. 303). É

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4NO2OaKSkhU> . Acesso em 16 mar.23.

de nosso interesse atentarmos para a questão da intertextualidade que, neste caso, em vez de acentuar as propriedades históricas do texto a que se recorre, desloca o sentido erudito para o popular e parece passar despercebido pelo consumidor pouco afeito ao erudito, que toma o gesto de criação como inédito.

Fogão de lenha (COLLA; DUBOC; XORORÓ, 1987)

Espera, minha mãe, estou voltando
Que falta faz pra mim um beijo seu
O orvalho das manhãs cobrindo as flores
E um raio de luar que era tão meu

O sonho de grandeza, oh mãe querida
Um dia separou vocês e eu
Queria tanto ser alguém na vida
E apenas sou mais um que se perdeu

Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava
Deixe um bule de café em cima do fogão
Fogão de lenha, e uma rede na varanda
Arrume tudo, mãe querida
O seu filho vai voltar

Mãe, eu lembro tanto a nossa casa
E as coisas que falou quando eu saí
Lembro do meu pai, que ficou triste
E nunca mais cantou depois que eu parti

Hoje eu já sei, oh mãe querida
Nas lições da vida eu aprendi
O que eu vim procurar aqui distante?
Eu sempre tive tudo e tudo está aí

Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava
Deixe um bule de café em cima do fogão
Fogão de lenha, e uma rede na varanda
Arrume tudo, mãe querida
O seu filho vai voltar

Espera, minha mãe, estou voltando

Os Estudos Críticos Discursivos de modo geral e a Análise Crítica do Discurso em particular chamam atenção para a relação dialética entre os textos e as estruturas sociais. Se, por um lado, os textos são moldados e restringidos pelas ordens do discurso, por outro, estas ordens do discurso caras às estruturas são discursivamente constituídas. Em aspectos genéricos, esta canção estabelece relações interdiscursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com o gênero “carta”, mais especificamente a carta pessoal, aquela dotada de toda personalidade e subjetividade e endereçada a um outro distante e querido, como podemos atentar na dimensão

textual a partir dos dêiticos enunciativos, escolha lexical e interdiscursividade. É esta força do gênero carta que parece estar presente nesta canção.

Logo no primeiro verso, temos a presença da construção: “Espera, minha mãe, estou voltando” que nos deixa pressuposto tratar-se de uma carta-resposta à mãe que sente falta do filho, pouco importando, entretanto, se a carta à qual se responde existe ou não, todavia atribuindo à mãe, de forma implícita, os dizeres que precedem a resposta do sujeito. O sujeito, então, anuncia a sua volta e sua saudade das relações estabelecidas no campo, seja com a família, seja com a natureza.

O sujeito parece ter sido tentado por um “sonho de grandeza” que poderia vir a encontrar na cidade grande. Notemos neste verso que, da perspectiva da formação discursiva caipira, a grandeza e o “ser alguém na vida” é materializada em valores urbanos e na ruptura com as privações e explorações caras aos desvalidos de vida material no ambiente rural. Na cidade, o sujeito “se perde”, portanto se frustra e, por isso, quer voltar. Deixa um recado com a força de um pedido: “Pegue a viola e a sanfona que eu tocava / deixe um bule de café em cima do fogão [...]”, o refrão da canção.

A metafunção identitária é a do caipira e retoma, por intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) a descrição realizada por Darcy Ribeiro (1995) acerca do caipira e sua integração urbana no início do século XIX: esse caipira, revestido de valores da ideologia hegemônica, opta por deixar a casa, o campo, o pai entristecido e, agora, recrudescido e convalescente da perversidade cobrada para “ser alguém na vida” aos moldes da ideologia hegemônica, aprende “nas lições da vida” e, sem hesitar, afirma “eu sempre tive tudo e tudo está aí [...]”. Notemos o advérbio “aí”, que aponta que esse sujeito ainda não voltou, portanto se trata de um fenômeno virtualizado, imaginado, que não se concretizou por algum motivo, aflição de que o sujeito padece.

A tensão passional do sujeito é percebida na maneira sofrida como ele canta, na harmonia da canção que, a despeito de ser o suficiente simples, comporta algumas sofisticacões notadas nas inversões de acordes menores e suspensões e, sobretudo, na melodia, conforme podemos ver nos seguintes exemplos da primeira exposição do perfil melódico indissociável do sentido:

			le		
peee		na	de		do
	gue a		que eu	ca	fo
	vi		to	fêe	ma
			caaava		ci
				buu	em
	ooola	fooo		xa um	gãaaaao
		san		dei	
	e a				

			do, oh,		
fo		de	mãe		vaaai
	gão		na	que	vol
	de		va	riii	filho
				da	seu
			randa	tuuu	o
	lenha	reee		me	
		ma		arru	
		u			

Existe um contraste entre: a) as altas frequências sonoras mobilizadas nas notas que se articulam à linguagem verbal no início dos versos; b) os saltos descendentes em direção à nota mais baixa no sentido final dos versos. Parece tratar-se da embargada busca por um estado de equilíbrio, por querer dissimular o sofrimento, tal como diz o provérbio brasileiro: “longe de casa, filho chora e a mãe não vê”, em que se sugere querer dizer que os filhos devem ocultar detalhes da vida longe da casa dos pais com o intuito de evitar o sofrimento. No entanto, ao se lembrar da viola, da sanfona, do bule de café, fogão a lenha e outros elementos caros à vida e às tradições rurais, o sujeito deixa escapar a paixão da saudade.

No que diz respeito aos arranjos, a canção que consta no álbum homônimo de 1987¹¹⁹ mostra-se estritamente alinhada aos padrões de qualidade estabelecidos pelos produtores musicais de canções românticas em tempos de frenética tentativa de distinção do caipira. Comporta orquestra, metais que remetem ao erudito, bateria carregada de *reverb* e teclados que remetem ao *rock* e viola aos contracantos que remete à música caipira.

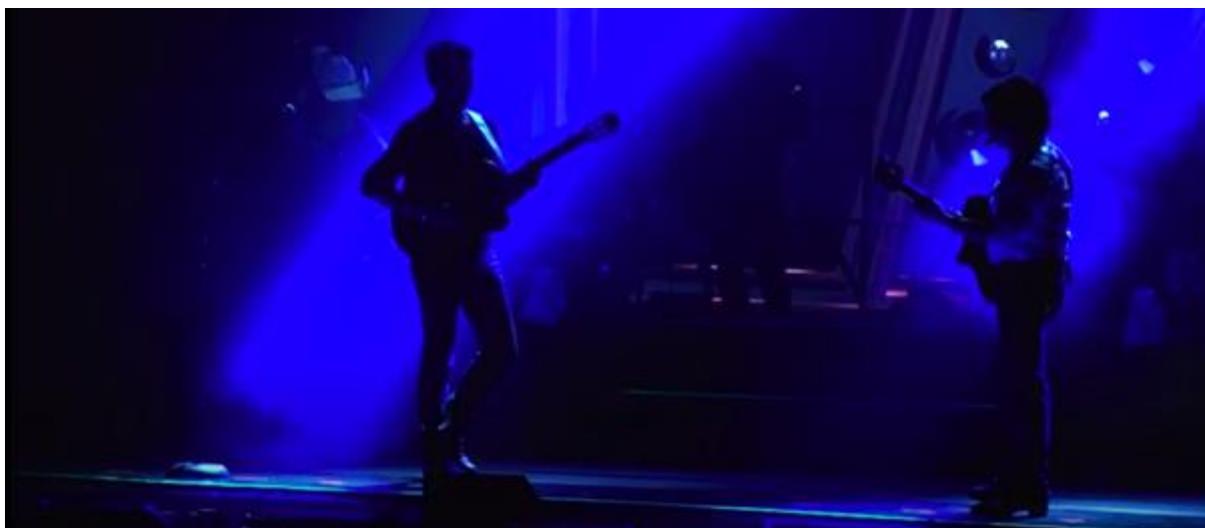
¹¹⁹ Disponível em: [Chitãozinho e Xororó - Fogão De Lenha](#) (1987). Acesso em 16 jan.23.

A estrutura do texto de 2019¹²⁰ é bastante fiel ao já-posto, com exceção dos quatro primeiros compassos introdutórios realizados pelo teclado com timbre de piano. As características louváveis em 1987 parecem, hoje, serem tomadas como exageradas da perspectiva do diretor musical, que minimiza os efeitos das caixas e tambores e, em vez de orquestra, contracantos realizados por acordeom e flauta em tentativa de retomar na canção o pré-construído sobre o caipira e o modo de significá-lo na canção. O destaque volta-se para o “modo de dizer”, i.e., a dicção, e os contracantos de craviola que remetem à identidade caipira.

4.3.3.15 *Malagueña salerosa* (RAMIREZ; GALERZA, 1947)

As luzes novamente se apagam. Na penumbra, dois sujeitos empunham dois cordofones então não especificados:

Figura 33. Duelo de cordofones



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Há de se reiterar que a dupla Chitãozinho & Xororó sempre buscou reconhecer e valorizar a sua equipe, o que, de algum modo, justifica a prontidão de antigos músicos como Cebolinha, Paulinho Ferreira, Marcelo Voninho etc. para falar dela nesta pesquisa bem como o tom de carinho demonstrado em palavras. Frente a Adilson Pascoalini, Xororó inicia um duelo de violões em escala menor flamenco, remetendo-nos, de imediato, às canções genericamente espanholas. Como num jogo, num duelo, eles se enfrentam: alguém pode perder. Inicia-se a estrondosa introdução de *Malagueña Salerosa* (1947), canção rancheira

¹²⁰ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 49' 01" a 52' 40". Acesso em 16 jan.23.

popular mexicana de composição atribuída a Elpidio Ramirez e Pedro Galindo Galerza a qual conta com mais de duzentas gravações por artistas dos mais diversos estilos musicais.

Malagueña Salerosa (RAMIREZ; GALERZA, 1947)

*Que bonitos ojos tienes
Debajo de esas dos cejas
Debajo de esas dos cejas
Que bonitos ojos tienes*

*Ellos me quieren mirar
Pero si tu no los dejas
Pero si tu no los dejas
Ni siquiera parpadear*

*Malagueña salerosa
Besar tus labios quisiera
Besar tus labios quisiera
Malagueña salerosa
Y decirte niña hermosa*

*Que eres linda y hechicera
Que eres linda y hechicera
Como el candor de una rosa*

*Si por pobre me desprecias
Yo te concedo razon
Yo te concedo razon
Si por pobre me desprecias*

*Yo no te ofrezco riquezas
Te ofrezco mi corazon
Te ofrezco mi corazon
A cambio de mi pobreza*

*Malagueña salerosa
Besar tus labios quisiera
Besar tus labios quisiera
Malagueña salerosa
Y decirte niña hermosa*

*Que eres linda y hechicera
Que eres linda y hechicera
Como el candor de una rosa
Y decirte niña hermosa*

Trata-se de uma canção a qual a dupla optou por não traduzir para o português. Pelo contrário, mesmo o seu arranjo é integralmente replicado de uma interpretação de um grupo mexicano chamado Chingon¹²¹, cujo cotejo com a proposta da dupla mostra-se bastante significativo para entendermos poder da dicção no contínuo em que se emerge o sentido. Em entrevista concedida a Jô Soares (2007):

¹²¹ Disponível em: [Chingon - Malagueña Salerosa](#) (2004). Acesso em 16 jan.23.

Jô: Quem teve a ideia de escolher isso para o repertório...essa música?
Chitãozinho: Eu, assistindo ao filme Kill Bill II, eu gosto muito do Tarantino, do Roberto Rodrigues, esses dois diretores, eles trabalham muito juntos, né?
Com...
J: É
Ch: E, na trilha do filme, no final do filme, a legenda tocou...com esse arranjo. Aí eu fui descobrir, é um grupo mexicano chamado Chingon e a gente resolveu. E a gente ouviu essa música desde a nossa infância...
J: E esse arranjo fica realmente sensacional!
Ch: Ficou mais pop, né?

A manutenção de um texto de canção estrangeiro, presente no álbum *Vida marvada* (2006), e que teve pouca repercussão e expressividade no mercado fonográfico contemporâneo, parece ser estratégica para o show por indicar ao espectador que, agora, outro sujeito entrará em cena¹²². Não mais o caipira representativo do povo rural brasileiro, mas o mexicano – ou alguma hibridização na qual consta também a voz latina. Mesmo a linguagem não verbal do duelo de violões e do arranjo da canção (modos menores, dinâmica explosiva, melodia expansiva em que se transita entre diferentes regiões de tessitura), já nos apresenta o *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) latino, *caliente*, sedutor, apaixonado e, talvez, um tanto excessivamente assertivo. Na analogia com o gênero cinema, estamos em outra dimensão, tempo e espaço. Esse latino é também constitutivo do caldeamento da canção sertaneja, como veremos a seguir.

4.3.3.16 *Vá pro inferno com seu amor* (MEIRINHO; ZÉ RICO, 1973)

Ainda sob efeito dos agudos estridentes ouvidos na canção anterior que, como dissemos, torna-se revigorada pela intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com o imaginário do dramalhão mexicano, ao público é apresentada a canção *Vá pro inferno com seu amor* (MEIRINHO; ZÉ RICO, 1973), gravada primeiramente pela dupla Milionário & José Rico, constitutiva do LP *Ilusão*, e regravada por Chitãozinho & Xororó em tempo de ascensão (e, portanto, novas estratégias e táticas) da música sertaneja junto às ditas elites materiais brasileiras. A canção integra álbum *Tudo por amor* (1993) – homônimo de um bem-sucedido filme estadunidense lançado em 1991, o que reforça a nossa hipótese de colonização (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) por diferentes meios e em diferentes momentos

¹²² Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha, 52' 55" a 55' 27"](#). Acesso em 16 jan.23.

em se tratando do mercado o qual a canção sertaneja integra. O impacto da canção na carreira da dupla pode ser medido, dentre outros fatores, pelo fato de constar no *medley* que constitui a abertura da apresentação, como já demonstramos que teve por função propiciar o efeito de sentido de rememorar o ouvinte sobre quais eram as canções (e suas relevâncias na história da canção sertaneja) de Chitãozinho & Xororó num tempo de tantas duplas sertanejas atuantes.

Com Milionário & José Rico (1973)¹²³, dupla afeita aos *mariachis*, o arranjo da canção fica por conta da tematização com violões aço e nylon, solo de violão que remete ao estilo mexicano, solo e contracanto de acordeom e harpa paraguaia, o que produz, na paisagem sonora, o ethos discursivo almejado. Trata-se de um arranjo produzido em um momento no qual, com exceção dos Patriotas e ultradireitistas Léo Canhoto & Robertinho e os principiantes Chitãozinho & Xororó, era pouco convencional servir-se de banda de música popular em arranjos de canções sertanejas (CAIXETA, 2011). Em partes, a decisão de conservar o estilo como tal é motivada por coerções exteriores as quais, dentre outros argumentos, acusam os inovadores de deturpadores. Desse modo, à época, Milionário & José Rico contribuía para as redefinições dos limites das ordens do discurso que pesam sobre o estilo musical sertanejo.

Com Chitãozinho & Xororó (1993)¹²⁴ podemos ouvir teclado, acordeom, guitarras, contrabaixo elétrico e bateria em um trabalho cuidadosamente observado pela então gravadora Polygram. Em um e noutro arranjo, a letra da canção parece contribuir para a manutenção das convenções do gênero se tomado em sua sincronicidade, i.e., apesar de parecerem inovadoras em virtude dos arranjos, elas se coadunam por intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) para afirmar aquilo que era feito na época bem como a identidade do caipira objetivada nesta formação discursiva. Por outro lado, a letra parece ser um tanto discrepante daquilo que se produz no estilo por, para além do sofrimento, apresentar o maldizer e o desejo de vingança – hoje comum no sertanejo universitário.

Vá pro inferno com seu amor (MEIRINHO; ZÉ RICO, 1973)

Não adianta mais
Chega de sofrer, chega de chorar
Você abusou demais
Já não temos condições para continuar

Onde eu andei, você andou
Onde jurei, você jurou
Onde chorei, você chorou
Minha proposta, você aceitou

Amei demais, você abusou

¹²³ Disponível em: [Vá pro inferno com seu amor](#) (1973). Acesso em 16 jan.23.

¹²⁴ Disponível em: [Chitãozinho & Xororó - Vá Pro Inferno Com Seu Amor \(LP/1993\)](#). Acesso em 16 jan.23.

iiiiiii
moooooor
ei ei
com a só eu
seu amei
no
feer
vá pro in
você não
me a
moooooou

Por fim, a sanção. Ao avaliar os estágios anteriores, o sujeito (destinador) decide “mandar para o inferno”. Da boca para fora, claro: isso pode ser notado na descendência melódica e no prolongamento na vogal da segunda sílaba de “amou”: o sujeito está sofrendo de amor.

Inserido como um momento de uma prática social mais complexa, a canção parece aderir àquele fiador (MAINGUENEAU; 2004; MARTINS, 2007) mexicano apaixonado e sofredor na composição de seu *ethos* discursivo para ridicularizá-lo. Sob o viés da semiótica, Tatit ([1996] 2012) sinaliza que o prolongamento renitente pode tornar a emoção duvidosa, uma vez que se perde o potencial persuasivo e a naturalidade da figurativização. É como se o *páthos* do co-enunciador — no caso a gente, o ouvinte, com quem o sujeito fala — aderisse a esse *ethos* e zombasse de como o sujeito apaixonado se torna ridículo por seus exageros, ainda mais quando não correspondido.

A direção artística realiza um gesto que se relaciona por intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1991] 2001) com o estilo dos mariachis mexicanos: com exceção do baterista, a banda é toda posta à frente do palco, que ganha a prevalência da tonalidade amarelada, ao lado dos artistas:

Figura 34. El mariachi



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Podemos postular que Chitãozinho & Xororó estariam mais uma vez em busca da ampliação de seu mercado de consumidores, no caso, os povos latinos em geral. Parece haver movimentos sucessivos na busca de ampliação do mercado consumidor e da desestigmatização como música caipira: primeiro separando-se da música caipira tradicional, embora mantendo elos com ela; depois abrindo-se para o público universitário; em seguida tentando uma aproximação e hibridização com a música e com o público cult; e agora tentando transcender as fronteiras nacionais – como fez Roberto Carlos, cantando em espanhol, por exemplo.

4.3.3.17 Galopeira (BENTO, s/d)

O compasso ternário da canção anterior, bastante frequente nos estilos tipicamente latinos como *polca*, chamamé e guarânia, aliado à ambientação de festa produzida no discurso, parecem bastante propícios para a execução de uma das canções mais conhecidas da dupla Chitãozinho & Xororó e responsável por sua visibilidade quando ainda eram aspirantes desconhecidos na década de 1970 (NEIVA, 2002): Galopeira.

A canção foi composta pelo paraguaio Maurício Cardozo Ocampo na década de 1940 e traduzida para o português por Pedro Tendo, da dupla Pedro Bento & Zé da Estrada, nos anos 1960. O texto original goza de alguma visibilidade no Brasil por conta das interpretações de Perla (Perla Paraguaia)¹²⁵, cantora e compositora naturalizada brasileira consagrada no rádio e na TV nos anos 1960. Embora não seja a tradução interlinguística o objetivo deste trabalho, é

¹²⁵ Disponível em: [Galopera](#) (s/d). Acesso em 16 jan.23.

importante que façamos, em princípio, uma análise comparativa e contrastiva do texto verbal de partida e da tradução de Pedro Bento uma vez que, por entre a materialidade do plano de imanência, buscamos a existência de um sujeito.

Galopera (OCAMPO, s/d)

En un barrio de Asunción
gente viene gente va
Ya está llamando el tambor,
la galopa va a empezar

Tres de febrero llegó y
el patrón señor san blas
Ameniza la función
la banda de trinidad

Debajo de la enramada
ya está formada la rueda
Y sale la galopera
la galopa a bailar

Luciendo el qyguaver
a zarcillos de tres pendientes
Anillos siete ramales
y un rosario de coral

Galopera baila tu danza hechicera
Galopera mueve tus plantas desnudas
Cimbreado la cintura en tu promesa de amor

La morena galopera
de la estirpe indolatina
Luce dos trenzas floridas
y viste el tpoi yeguá
Sobre su cabeza erguida
lleva un cántaro nativo
Agua para el peregrino
la hermosa mitacuña

Y asíacute; sigue la función
al compás de la galopa
Suenan alegres las notas
estridentes del pistón

Mientras se oye el zumbido
del bombo y los platillos
Va quejándose el trombón
y redoblando el tambor

Galopera sigue tu danza hechicera
Galopera soy tu ardiente soñador
Dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor
Dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor

Galopeira (BENTO; s/d)

Foi num baile em Assunción
Capital do Paraguai
Onde eu vi as paraguaias
Sorridentes a bailar

E ao som de suas guitarras
Quatro guapos a cantar
Galopeira, galopeira
Eu também entrei a dançar

Foi num baile em Assunción
Capital do Paraguai
Onde eu vi as paraguaias
Sorridentes a bailar

E ao som de suas guitarras
Quatro guapos a cantar
Galopeira, galopeira
Eu também entrei a dançar

Galopeira, nunca mais te esquecerei
Galopeira, pra matar minha saudade
Pra minha felicidade, Paraguai, eu voltarei
Pra minha felicidade, Paraguai, eu voltarei

A tradução/adaptação de Pedro Bento (s/d) chama a atenção, em princípio, pela diminuição atinente ao conteúdo verbal: no texto de partida, temos nove estrofes que não se repetem, ao passo que a tradução apresenta apenas cinco. O original parece nos falar de alguma festa tradicional — o *Galope* — em certo bairro da cidade paraguaia Assunção a qual movimentava muitas pessoas no início do mês de fevereiro. Trata-se de uma festa com alguns protocolos, ou seja, de uma tradição de um povo a ser seguida, percebida no texto de partida. Galopeira, no original em espanhol, trata de uma figura feminina sedutora, que exerce certo feitiço nos homens “*cimbreado la cintura en tu promesa de amor*”.

A tradução para a língua portuguesa, por sua vez, é realizada do interior de uma formação discursiva da canção sertaneja que comporta, dentre outras forças, a pressão por parte dos interesses de mercado: um escopo (PYM, [2011] 2017). Notemos, aqui, o fenômeno da “reflexividade” sugerido por Fairclough ([2005] 2012): a semiose tem papel não somente nas ações, mas nas representações do mundo — o discurso é que constrói o evento e o constrói de maneiras diferentes segundo os limites e restrições das formações-discursivas, sempre em deslocamento pela relação dialética estabelecida com as práticas e eventos. Dessa formação discursiva emergem alguns valores, dos quais me restringirei ao amor romântico e cortês. O sujeito, na versão em português, descreve um fenômeno já decorrido: uma visita à cidade de Assunção na qual constata a presença de paraguaias que dançavam ao som de guitarras e cantorias promovidas por rapazes. Este sujeito entra para a roda de dança por conta da formosa galopeira, de quem nunca mais se esquecerá.

Seguindo os critérios de Low (2005) e Venutti ([2001] 2010), a tradução goza de sentido e ritmo bastante próximos ao texto de partida, porém, com alguns elementos estrangeirizantes (e.g. “quatro guapos”, “Galopeira”, Asunción) os quais afetam a naturalidade do texto, que se serve de suas próprias regras para a criação das rimas. Apesar de alguma aproximação temática da tradição — pouco explicada na tradução de Pedro Bento (s/d) —, o sentido não é deslocado. O que, de algum modo, apresenta um fenômeno curioso: é como se estivéssemos diante de dois discursos sobre o mesmo evento, sendo que todo o detalhamento de caráter regional é omitido no texto em língua portuguesa.

Muito embora forma e conteúdo sejam um par indissociável na construção do sentido, o conteúdo da canção parece ocupar posição de menor destaque. A performance vocal do Xororó, que chamou atenção de investidores e críticos nos anos 1970 (NEIVA, 2001), continua em voga, como podemos ver em alguns memes, por exemplo:

Figura 35. Meme Galopeira



Fonte: G1/Ribeirão e Franca (2015)

Na performance, ciente e um tanto orgulhoso do constante reconhecimento simbólico, Xororó convida o público para cantar o famigerado refrão, pedindo-lhes que abram as câmeras dos celulares, selecionem o modo filmar, vire-as para si e postem as imagens nas redes sociais. Trata-se, de algum modo, de fomentar a participação do público e, claro, servir-se da atenção para afirmar a sua potência vocal, que sustenta “galopeira” por 12 compassos.

O sujeito que se forma na linguagem do texto de Pedro Bento (s/d) é um sujeito empolgado, eufórico, como se estivesse em vias de conseguir aquilo que quer. Podemos perceber este fenômeno ao analisarmos a metafunção identitária (FAIRCLOUGH, [1991] 2002), que traz certo lastro de altivez, confiança para entrar na roda com as guapas bem como na maneira como nos conta a história, i.e., quando traz à tona a força de uma narrativa de um acontecimento. Esta euforia é percebida na melodia da seguinte maneira:

Aaaaar
Aaaaaa
laaa
sor den a bai
baile em tal do eu vi as ri tes
num as ção, pi Pa guai de pa guaias
foi sun ca ra on ra

A canção se encerra com pendor temático – uma possível volta para o passado no Paraguai –, como podemos ver nos breves saltos intervalares. Uma conquista, uma feliz promessa de volta, como nos mostra o prolongamento das vogais da terceira sílaba de “voltarei”:

minha				dade			reeeeeeeei	
tar	sau		feli			felici	para	ta
ma		dade	nha	ci		eu vol	nha	guai eu vol
pra		mi		dade	guai	ta	mi	
		pra			ra		rei pra	
				Pa				

O arranjo de Paladini (2019)¹²⁶ comporta ainda a relação de intertextualidade manifesta com *Roadhouse Blues*, do grupo de rock The Doors. Isso se dá da seguinte maneira: as canções *Galopeira* e *Vá pro inferno* com seu amor dão-se em compasso ternário (6/8) e, para a “transformação” em *rock and roll*, sincopa-se o tempo forte para o quarto tempo do compasso: em vez de 1-2-3-4-5-6, passa a se contar 1-2-3-4-5-6. O aprimoramento da intertextualidade manifesta (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), por recorrer-se fidedignamente a textos outros, é percebido pelo *riff* de guitarra e abertura de chimbau na bateria. A festa, tal como os bailes, termina como um show de *rock and roll*. Segundo Paladini (2019), a *polca* é o rock do sertanejo.

4.3.3.18 A nossa voz (XORORÓ; TONY; CLÉBER, 2018)

O tratamento de temas relacionados de maneira desvelada à esfera política na indústria cultural da canção sertaneja tende a ser evitado em razão dos desdobramentos polêmicos junto ao público. Os sertanejos, histórica e paradoxalmente, são atrelados à ultradireita, como pudemos perceber na seção 3.3 (supra). A despeito de autor e obra não se confundirem, não

¹²⁶ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 57' 12" a 1h 0' 1"; Acesso em 16 jan.23.

raro os valores atrelados aos grupos sociais mais conservadores são investidos nas identidades dos sujeitos das canções.

No momento em que estas análises foram realizadas, Chitãozinho & Xororó, na condição de figuras públicas, faziam parte do grupo dos politicamente isentos que, por entenderem o papel do artista e o espaço simbólico ocupado pela canção na formação da opinião pública, optavam por não revelar as suas preferências ou orientações políticas¹²⁷. No limite, tratava-se de uma estratégia muito bem orquestrada por assessorias de imagem para que o artista não crie antipatias com um grupo de consumidores por conta de formações ideológicas divergentes: na tirania do lucro, o dinheiro silencia.

“A nossa voz” (XORORÓ; TONY; CLÉBER, 2018)¹²⁸ apresenta-se de maneira estratégica a esse serviço, sobremaneira no que diz respeito à demonstração da face positiva (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) da dupla no que concerne à dimensão do respeito à democracia e às divergências de opiniões num ano de eleições presidenciais (pleito de 2018) em que o país se dividia e uma direita perversa fortalecia-se.

Em particular, esta canção torna oportuno o aprofundamento no que diz respeito ao papel de produtor textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), mais especificamente no que concerne ao espaço ocupado pela autoria num objeto sincrético que é a canção popular comercial, bem com o deslocamento do sentido conforme a animação e o *ethos* prévio do animador – como em aulas introdutórias de Análise do Discurso, o sentido das palavras muda conforme a formação discursiva. O detalhamento apresentado por Paladini (2019a) fracionado em nove episódios disponíveis em seu canal no YouTube parece vir a elucidar algumas dessas questões, conforme veremos a seguir.

A letra da canção é de autoria de Xororó, Tony e Cleber, velhos parceiros de composições – estes últimos também formam uma dupla sertaneja de expressividade regional. Paladini (2019a), que se apresenta com uma camiseta da Yamaha, empresa da qual é *endorser*, num *homestudio* de sua propriedade, conta-nos que a canção

envolveu um trabalho muito legal de mais de trinta cantores, muita gente boa cantando, tocando... e fazendo a engenharia de imagem, de áudio. Como é que chegaram para mim um violão e voz de uma

¹²⁷ Aos 18 de outubro de 2022, entretanto, Chitãozinho posiciona-se ao lado então candidato à Presidência da República Jair Messias Bolsonaro em um evento no qual estiveram presentes outros artistas sertanejos tais como Gustavo Lima, Leonardo, Sula Miranda, Fernando, Sorocaba e Zezé di Camargo. Luciano (parceiro de Zezé) e Xororó (parceiro de Chitãozinho) não estiveram presentes no evento, que ocorreu durante a corrida pelo segundo turno disputada pelo líder da ultradireita contra o então candidato Luiz Inácio Lula da Silva.

¹²⁸ Disponível em: [A Nossa Voz](#) (2018). Acesso em 16 jan.23.

música que depois de todo um trabalho musical se transformou num áudio musical gigante com esse monte de gente cantando e tocando **o que esse país precisa ouvir** (PALADINI, 2019a ênfases minhas)

Paladini (2019a) parece, de antemão, sinalizar para que o compositor da canção — lugar ocupado, aqui, por três pessoas diferentes — exerce papel determinante na obra, afinal, sem esse cancionista, a canção não existiria. No entanto, indica o trabalho de outras pessoas que necessariamente hão de trabalhar a “voz e violão” (melodia, harmonia e letra, o texto de partida chamado de “maquetes” ou “guias”) com o propósito de esmerar aquilo que se quer dizer. Tais posições em dado gênero do discurso tomado em suas especificidades incluem-se na categoria “animador” (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) uma vez que lhes são atribuídas as responsabilidades dos registros linguísticos e musicais que realizarão o texto sincrético. Resta-nos saber quem são essas pessoas e como farão isso. A propósito da menção a “o que esse país precisa ouvir” (PALADINI, 2019a), estamos no âmbito da divisão do sentido do discurso, esse constrangimento semântico indissociável de práticas sociais em formações discursivas, que nos pesa saber qual seria o seu sentido.

Paladini (2019a) apresenta-nos, inicialmente, uma lista manuscrita na qual constam quem tocou, o que tocou em que estúdio foi feito, quem trabalhou na gravação e o CPF de cada um com vistas à inscrição no ISRC¹²⁹, instituição responsável pela identificação dos participantes e creditação da obra no intento de o profissional ser beneficiário por direitos autorais. Sua eficácia no que diz respeito ao reconhecimento do trabalho artístico comporta também a face interpelativa das instituições, ratificando a passagem da arte popular para a indústria cultural.

No episódio *Construindo a maquete* (PALADINI, 2019a), somos convidados a ouvir um trecho de um áudio emitido por Xororó recebido pelo produtor via WhatsApp. Trata-se de uma apresentação rudimentar da canção, da qual pesaria a Paladini o desenvolvimento de um arranjo. O maestro é atraído pela maneira como o violão é tocado, sobremaneira pelos *muttings*: “muitas vezes as guias já vêm com elementos interessantes, tal como a pulsação, esses silêncios que têm lá no violão” (PALADINI, 2019a). Por se tratar de um segmento a ser aproveitado, o maestro passa a pensar *loops* de bateria feitos a partir de combinações já disponíveis no teclado arranjador com o propósito de servir de base para a construção da maquete. Cabe dizer que o produtor, por ser *endorser* da empresa Yamaha, remete o tempo todo aos modelos de teclados

¹²⁹ *International Standard Recording Code* é um padrão internacional de código para identificar de forma única gravações sonoras e de vídeo definido pela ISO 3901 como autoridade de registro para o padrão.

por ele utilizados, estabelecendo, neste momento, relações interdiscursivas com o discurso publicitário.

Em seguida, planeja algumas linhas de contrabaixo, que deve “respirar” juntamente com o violão. Vejamos que o núcleo do arranjo, nesse caso, passa a ser pensado a partir do já dado, i.e., o cancionista compositor é também um arranjador (TATIT, [1996] 2012), nesse caso. Ainda que seu arranjo venha a ser aprimorado posteriormente nas dimensões verbais ou musicais, o contorno melódico e as funções harmônicas subjacentes mobilizadas tendem a se preservar em boa medida.

Algumas modificações estruturais foram realizadas: o refrão iniciava-se sempre num acorde menor e Pala propõe que o refrão começasse num “acorde aberto” (PALADINI, 2019a), uma vez que o acorde menor nos inspira a sensação de introspecção e mesmo alguma tristeza (PALADINI, 2019a; GUEST, 1996). Segundo o maestro, esse “drama” vem a calhar na repetição do refrão, quando o sujeito parece não mais sugerir, mas implorar para que a sua concepção de país seja legitimada.

No terceiro episódio, Paladini (2019a) conta que os primeiros músicos a entrarem no estúdio para gravar o arranjo foram o baterista, Junior Lima (filho de Xororó), e Dudinha, contrabaixista. Paladini (2019a) enfatiza que cada músico traz a sua arte para a música e o diretor musical realiza apenas algumas sugestões para otimizar o todo. Trazer a sua arte é trazer o seu corpo, as suas percepções, a sua subjetividade: “A minha função como produtor [...] é receber a arte de cada uma dessas pessoas e fazer o meu melhor para ajudá-las a fazer o melhor delas. Isso que um produtor tem que fazer de verdade, não comandar os outros, mas servir aos outros [...]” (PALADINI, 2019a). O artista deve trazer a sua autenticidade e o produtor autêntico é aquele que explora o outro na descoberta dessa autenticidade para a canção.

Para gravar guitarra, Xororó convida Andreas Kisser, guitarrista da banda brasileira de *heavy metal* Sepultura e declaradamente progressista no âmbito político. O artista não é um instrumento que se soma a um arranjo; nesse caso, o arranjo já foi pensado para a heterogeneidade de vozes. Além dos *palm muttings*, Kisser opta por realizar um contracanto com dueto de guitarra, caro a seu estilo de referência. Isso acontece em um trecho de *rap*, que comporta interpretação e intervenções de Carol Conka, Projota, Negrali e Rapenwhood.

Segundo Paladini (2019a), Xororó recomendou: “eu não quero que isso **fique sertanejo**”. É sugerido que Xororó, com suas referências musicais sempre bastante ecléticas, parece reconhecer que o estilo sertanejo do gênero canção vem melhor a calhar — por convenção — com a temática do campo, da saudade, do amor: uma vez mais, é destituído de o

caipira ou mesmo o sujeito romântico, doente de amor, opinar publicamente sobre política. Para além de um suposto preconceito sofrido por parte dos próprios sertanejos, podemos entender que se trata de regulações internas do estilo, de seu modo de significar, incompatíveis com a proposta de *A nossa voz* (XORORÓ; TONY; CLEBER, 2018). Da perspectiva do maestro, era necessário incluir outros elementos que representassem o Brasil de maneira mais holística, daí o tamborim e a percussão nos trechos em que cantam Seu Jorge e Ivete Sangalo respectivamente.

Após explanar a heterogeneidade de “climas” que a canção comporta, que detalharemos a seguir, Paladini (2019) faz uma importante afirmação:

Nós vivemos outros tempos. Não são gravadoras e rádios que mandam na música. **Nós** estamos no momento de recuperar para a gente a música o poder sobre a música: o poder é do intérprete, do músico, do produtor, de quem faz o arranjo, de quem cria aquilo. O poder de criação não pode estar nas mídias de quem veicula o material. Elas veiculam, não podem criar. Há exceção de casos em que a própria mídia vá produzir o material, mas é legal essa separação — isso vale também para o produtor, que não pode “mandar” no que outros instrumentos irão fazer (PALADINI, 2019a aspas do autor e ênfases minhas)

As afirmações de Paladini (2019a) particularmente nos interessam. É importante notar que o produtor musical é um sujeito inserido numa formação discursiva a qual, no campo musical, já usufrui de reconhecimento, sucesso, prosperidade e pode, legitimamente, reivindicar alguma liberdade em relação às interpelações das ordens do discurso, como podemos notar na presença do *nós* inclusivo em dois momentos de sua fala emancipatória que questiona o papel das rádios na difusão de artistas consagrados, veículo importante, como vimos (cf. 3.3 supra), na difusão de artistas pouco conhecidos.

Em comunicação pessoal¹³⁰, soube que a dupla não se importa mais com venda de discos ou execuções públicas e grava somente aquilo que lhes apetece pessoalmente, na contramão dos artistas que ainda reivindicam o estrelato e alinham-se a empresários/investidores. As mídias não podem criar, mas veicular canção, i.e., a indústria cultural sobrevém à cultura; no entanto, como vimos, há clichês e modismos que acabam por constranger artistas que aspiram à entrada na indústria cultural, o que, de algum modo, contribui para a manutenção dos padrões num equilíbrio sempre instável (cf. 3.3 supra).

Uma vez gravada o que viria a ser a base da canção, Lucas Lima (genro de Xororó) propõe o arranjo de cordas no intento de não atrapalhar o espaço sonoro de quem já estava

¹³⁰ Comunicação realizada aos 11 dez.19 na cidade de São Carlos/SP.

presente. No que diz respeito às vozes, Paladini dirigiu-se até a casa de alguns para a captação, como é o caso de Chitãozinho, Xororó, Paulo Miklos; outros gravaram no estúdio Mosh; os *rappers* gravaram no estúdio de propriedade de Negra Li, de modo que a produção se condicionou às possibilidades dos intérpretes. A junção de todo esse material gravado com microfones diferentes, em estúdios e salas diferentes foi um desafio e todas as observações dos artistas puderam ser atendidas na mixagem do material.

Paladini (2019a) conta-nos que sua “inspiração” para o arranjo se deu a partir da canção *Easy* de Lionel Richie, em seu álbum ao vivo¹³¹. Muito embora confrontam-nos harmonias diferentes, podemos notar esta repetição, este diálogo, tomado, aqui, em termos de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), que revigora um texto de canção estrangeira do passado e já sacralizado e acentua sua importância. A propósito da inspiração: “[...] as influências vêm. Você não decide o que vai te influenciar, o que vai te inspirar [...] é muito importante você não negar as suas influências, ninguém começou do zero” (PALADINI, 2019a) em alguma sintonia com o dialogismo bakhtiniano (BAKHTIN, [1929] 2004). Das influências do maestro passíveis de reconhecimento em alguns arranjos da dupla Chitãozinho & Xororó, destacam-se Supertramp, Elvis Presley, Michael Jackson, Toto, Guilherme Arantes, 14 Bis, Djavan, Beatles, Pink Floyd, Led Zeppelin, Rush, Stevie Wonder, Raul Seixas. Nenhum sertanejo é declarado.

A canção conta com as seguintes participações: Chitãozinho & Xororó, Thiaguinho, Paulo Miklos, Luan Santana, Sandy, Paula Fernandes, Michel Teló, Seu Jorge, Gilberto Gil, Andreas Kisser, Família Lima, Alcione, Marcos & Belutti, Toni Garrido, Carol Conta, Projeta, Negra Li, Rappin Hood, Ivete Sangalo, Rogério Flausino, Maria Gadu, Júnior Lima, Caetano Veloso, Elba Ramalho, Daniel, Tonny & Kleber, Alisson Lima e Theo Scholles Lima. Cada artista interpretou ao menos um verso da canção, com exceção das repetições finais do refrão.

A divisão foi realizada por Xororó, que, espontaneamente, serviu-se espontaneamente da noção que nós, linguistas, temos de *ethos prévio* (MAINGUENEAU, 2004) e decidiu sobre qual parte da canção teria a ver com a história e a proposta de cada artista convidado. Vejamos:

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8nKvxKISPs> . Acesso em 20 mar.23.

VERSO	ARTISTA
Tudo o que eu quero é um país sem medo	<i>Xororó</i>
De conhecer seus erros, de crescer e de sonhar	<i>Paulo Miklos</i>
Somos índios, brancos, amarelos, negros	<i>Thiaguinho</i>
Somos um gigante pronto pra despertar	<i>Luan Santana</i>
Tô querendo mesmo é um país seguro	<i>Michel Teló</i>
Que tenha justiça, mais saúde e educação	<i>Gilberto Gil</i>
Nossa terra é fértil, linda e tão jovem	<i>Sandy</i>
A mudança está em nossas mãos	<i>Marcos e Beilutti</i>
Esse é o país que eu quero construir	<i>Chitãozinho & Xororó</i>
Com nosso povo andando de mãos dadas, vamos conseguir	<i>Chitãozinho & Xororó</i>
Esse é o Brasil, somos milhões	<i>Alcione</i>
E o futuro depende só de nós	<i>Paula Fernandes</i>
Nada irá calar a nossa voz	<i>Tony Garrido</i>
Quero poder andar em segurança Sem medo, eu só tenho esperança Quem vem de baixo também alcança Não mais ser julgado se o corpo balança	<i>Carol Conka</i>
O povo quer paz, a gente quer mais A revolução é a gente que faz É hora de mostrar	<i>Emicida</i>

Que ainda somos racionais

Eu quero sorrir, ser feliz por aqui
Com liberdade
Um país de amor, sem distinção de cor
Sem maldade

Lutei para sorrir, sempre resistir
Vencer e ser feliz com a paz e amizade sim
Este é o louvor, te peço meu senhor:
Ajude o meu povo a sair dessa escravidão

Nunca desistirmos, somos brasileiros
Temos a esperança viva em cada olhar

Tô querendo mesmo é um país sem muros

Respeitar a sua e ter a minha opinião
Nossos filhos herdarão o que plantamos
A semente está em nossas mãos

Esse é o país que eu quero construir
Com nosso povo andando de mãos dadas vamos conseguir

Esse é Brasil: somos milhões

E o futuro depende só de nós

Negrali

Reppen Whood

Seu Jorge

Ivete Sangalo

Rogério Flausino

Maria Gadu

Júnior Lima

Caetano Veloso

Elba Ramalho

Daniel

Marcos & Beilutti

Esse é o país que eu quero construir
Com nosso povo andando de mãos dadas vamos conseguir
Esse é o Brasil: somos milhões
E o futuro depende só de nós
Nada vai calar a nossa voz

Coro [todos]

Esse é o país que eu quero

Théo Lima

Na dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), somos expostos a uma série de formulações linguísticas otimistas (percebidas na sintaxe e no léxico, como “nunca desistimos, somos brasileiros”, “somos um gigante...”, “o futuro depende de nós”) as quais atualizam o discurso do desejo de inovação gestora para a nação brasileira: a letra sugere que o Brasil em sua heterogeneidade é quem deve decidir pelo Brasil. Constituído por brancos, amarelos e negros, afirma-se que o país é covarde em relação aos seus erros, o que o impede de crescer e de sonhar e de reconhecer a sua verdadeira potência. O Brasil, aos olhos dessa formação discursiva, não é um país seguro e carece de objetos constitucionalmente garantidos, tais como justiça, saúde e educação, como podemos notar nos implícitos. Um país de ódio, de maldade, mas, em virtude de sua gente e de suas crenças, passível de mudanças: um país sem muros, capaz de conciliar as diferenças e aprender com elas. Essa mudança deve ser urgente, uma vez que deixaremos herdeiros, que “colherão o que plantamos”: a mudança está em nossas mãos.

Trata-se de um sujeito coletivo, indiciado pelos inúmeros intérpretes que atuam na canção. Um coletivo que se afina em termos identitários (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) como o brasileiro ciente de nossas heranças escravocrata e patriarcal e exaurido pelo estado de constantes integrações com diferenciações daquilo que Ribeiro (1995) chama Empresa Brasil.

As teorias discursivas de algum modo se afinam ao sustentarem que o sentido das palavras é produzido na materialidade oriunda de uma formação discursiva, algo que aprendemos como banalidade e repetimos mesmo quando já iniciados. Algumas formulações linguísticas desta canção são comuns tanto nos discursos com pendores progressistas e igualitários quanto nos discursos reacionários, tornando-se enunciados distintos em virtude das restrições semânticas atreladas às práticas sociais. Por exemplo: “tudo o que eu quero é um país sem medo”, “tudo o que eu quero é um país seguro”, “a gente quer paz” formulam linguisticamente a necessidade de pronto enfrentamento das históricas questões de segurança

pública as quais dispõem de distintas soluções subordinadas às formações discursivas (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Em discursos de direita, este enunciado emergiria no domínio colateral de discursos como “bandido bom é bandido morto”, ao passo que em formações discursivas mais alinhadas à esquerda, alude ao declínio do sistema prisional brasileiro bem como à histórica desigualdade social que sustenta a criminalidade.

Por outro lado, a grande maioria dos enunciados constitutivos desta canção alinha-se a uma formação discursiva mais progressista e igualitária por, a despeito das existentes contradições caras às práticas, serem incompatíveis com o dominante ideológico de grupos reacionários e conservadores. Por exemplo: a afirmação da diferença em “somos índios, brancos, amarelos, negros”; pautas ambientais em “nossa terra é fértil, linda e tão jovem”; o desejo pelo triunfo imediato da Constituição Federal de 1988 que pode ser notado no modo subjuntivo do verbo *ter* “que tenha justiça, mais saúde, educação”; o nosso passado tomado como uma sucessão de escravidões; agenda feminista e LGBTQI+ em “não ser julgado se o corpo
balança”.

A ambivalência vai sendo reduzida em virtude daquele que interpreta o verso. Não se trata apenas de uma voz, mas de um corpo, de um sujeito que fala. Esse sujeito carrega consigo um *ethos* prévio, um conjunto de disposições e características relativamente estáveis que podem ser associadas a um fiador, i.e., a um estereótipo socialmente vigente (MAINGUENEAU, 2004). É esse *ethos* prévio, que parece integrar a potência do gesto e a dicção (TATIT, [1996] 2012) que vai pouco a pouco desembaraçando o emaranhado. Por exemplo: quando Gilberto Gil, ex-ministro de Lula, canta “que tenha justiça, mais saúde e educação” temos clareza em relação ao que ele quer dizer. Apesar de reduzir a ambivalência, devemos considerar os moldes conceituais do interpretante (FAIRCLOUGH, [1992] 2001): nesse caso, não basta olhar para o que foi dito e como foi dito; é preciso olhar também para quem
disse.

Cria-se, portanto, esse sujeito coletivo progressista apartidário que parece se alinhar em relação aos tópicos mais urgentes e abrir-se para respeitar a opinião do outro. A esperança da mudança “que está em nossas mãos” entusiasma esse sujeito que se faz na linguagem: no coro, uma festa; com Théó Lima, filho de Sandy e à época com idade inferior a cinco anos cantando “esse é o país que eu quero...” produz o efeito de sentido de que algo novo está nascendo.

Isolada em termos de álbuns, lançada, portanto, como *single*, mas muito bem alojada e repetida na turnê Evidências (2015-2020) esta canção ensejou desdobramentos polêmicos uma vez que o país enfrentava tempos da polarização política. Vaias, brigas, aplausos marcam as

execuções em shows, momento em que as vozes são sincronizadas com o clipe exibido no telão enquanto as demais luzes permanecem todas apagadas.

Em minha experiência como observador externo (CRESWELL, 2010) no ano de 2019, pude constatar que o público aplaude os artistas por quem tem mais afinidade, pouco importa o que ele está cantando, o que sugere: importa mais a voz, o corpo, o sujeito e o *ethos* prévio construído por ele em sua recepção naquele grupo social ou naquela formação discursiva. A título de exemplo, em São Carlos, o público aproveitou para circular, muitos se voltaram de costas para o palco e os únicos artistas a serem aplaudidos foram o brotense Daniel, Michel Teló, Sandy & Jr; já no show realizado no bairro da Penha em São Paulo, meses antes, zona leste de São Paulo, os aplausos intensificam-se nos versos animados por Sandy, Carol Conka, Rappin Hood, Emicida, Seo Jorge, Ivete Sangalo, Rogério Flausino, Maria Gadu, Jr. Lima, Daniel e Caetano Veloso.

4.3.3.19 Fio de cabelo (MARCIANO; ROSSI, 1982)

Apaziguemos os ânimos. Após uma salva de palmas e/ou vaias, a dupla retoma o palco com, talvez, seu maior sucesso. A guarânia *Fio de Cabelo* foi composta por Marciano, integrante da dupla João Mineiro & Marciano, e Darci Rossi na década de 1970 e arranjada aos cuidados do maestro Evêncio Raña Martinez, latino o qual trabalhava com várias outras duplas sertanejas abertas às guarânias e às rancheiras. Lançada no ano de 1982¹³² (ALONSO, 2011, pp. 178) e integrando o álbum *Somos apaixonados*, a canção cumpriu o papel de alçar Chitãozinho & Xororó a um patamar acima das demais duplas daquela sincronia: “em 1982, as [rádios] FMs começaram a tocar sertanejo, começamos a aparecer na TV e as coisas foram mudando” (XORORÓ, 2011 *apud* ALONSO, 2011, p. 270).

Fio de cabelo (MARCIANO; ROSSI, 1982)
Quando a gente ama
Qualquer coisa serve para lembrar
Um vestido velho da mulher amada
Tem muito valor
Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco
Sobre a penteadeira
Mostrando que o quarto
Já foi o cenário de um grande amor

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós

¹³² Disponível em: [Chitãozinho e Xororó - Fio De Cabelo \(1982\)](#). Acesso em 16 jan.23.

Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor

Quando a gente ama
E não vive junto da mulher amada
Uma coisa à toa
É um bom motivo pra gente chorar
Apagam-se as luzes ao chegar a hora
De ir para a cama
A gente começa a esperar por quem ama
Na impressão que ela venha se deitar

E hoje o que encontrei me deixou mais triste
Um pedacinho dela que existe
Um fio de cabelo no meu paletó
Lembrei de tudo entre nós
Do amor vivido
Aquele fio de cabelo comprido
Já esteve grudado em nosso suor

Na dimensão textual, encontramos a construção identitária (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) de um sujeito que sofre a sanção cognitiva de um amor roto e sobre o qual não pesa a esperança de um reenlace: o sujeito está aflito e, progressivamente, vai padecendo. Notemos a generalização do sentimento no primeiro verso “quando *a gente* ama [...]” a qual sugere que os seus valores são universais, i.e., que no interior do sistema de conhecimentos hegemônicos e naturalizados de que faz parte, o sofrimento afetivo é uma coisa tolerada, embora não seja motivo de orgulho àquele que sofre. Da universalização decorre também a coerência na abertura de turno, i.e., podemos dizer que o sujeito parece querer puxar conversa.

A objetivação da mulher por esta formação discursiva (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) chama atenção na rede isotópica mobilizada: o vestido, o perfume, a prateleira, dentre outros traços que ocultam as virtudes de caráter da amada. Temos a exacerbação da paixão do ressentimento: o passado é *re-sentido* em uma situação incontornável de sofrimento por parte daquele que ama, i.e., por parte do sujeito. A canção tem a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de uma conversa que beira um desabafo: o sujeito parte de um sentimento universal que culmina no compartilhamento de uma experiência estritamente pessoal -- o confronto com certo fio de cabelo atachado no paletó, traje refinado e atrelado a gente poderosa, nada de caipira, que marca a presença viva do outro. Cumpre notar que o *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) produzido na linguagem é aquele do apaixonado que exagera na bebida e inebriado não oculta as emoções.

Estruturada em compassos ternários, a canção apresenta tematização de violões, harpa, contrabaixo e discreta percussão. Ocupam posição de destaque a introdução e os contracantos

realizados por orquestra, além do timbre agudo o qual perpassa por diferentes regiões de tessitura e parece revelar a tensão emotiva daquele que “ama e não vive junto com a mulher amada”. Vejamos como isso ocorre na indissociabilidade letra-melodia:

coi					lher		loooooor	
ama	quer	sa ser			velho	mu	ama	va
	qual		re		da			to
te			ra		do		da tem mui	
			ve pa		lem			
a gen				braar		vesti		
quando								um

Nos momentos de maior generalização, o sujeito parte de uma região mais baixa, como se tivesse menor importância ou menor emoção veiculada junto com as palavras ditas, e, ao aproximar-se de uma faixa de tessitura um pouco mais aguda, vai-se tornando evidente o seu estado de alma particular: a frequência daquilo que diz é equiparável à importância atribuída pelo sujeito àquilo que é dito.

dece			fiii						
		la		cou		dei		tran	
		que		no		ra		do	
Aquele	tinho do per	me		fras		mos	que o	a	
Res	fu			co		tea	quar	foi	
					Pen		to já	ce	gran
				Sob a			na		de um
								Rio	de a
									moooooor

Notemos que o verso “[...] já foi um cenário de um grande amor” comporta um tonema suspensivo numa região mais baixa de tessitura; porém, a nota de menor frequência e o cantar mais grave são prontamente compensados pela extensão “amooooor”, como num embargo, uma pausa para respirar, indicando a tensão passional do sujeito.

pedacinho de
la fio
xou que exis de meu
mais te um cabe pale óooooo
e tris lo no tó
ho me dei te um
trei
con
je o que eu en

daaaado em
quele fio de cabe nosso
lo já este gru su
mor compri ve ooooo
vi do
lem vi
brei do a o a
nós
tre
de tudo en

Nos refrões, os perfis melódicos da parte mais pessoal da experiência são reiterados. Estamos no momento mais subjetivo da canção, quando o sujeito é confrontado com o “fio de cabelo”. Sua dor é demonstrada nos saltos intervalares e nas frequências de tessitura atingidas. O co-enunciador passa a crer na dor daquele que enuncia.

importantes para a introdução e para os contracantos, são substituídas por acordeom em remissão ao rótulo sertanejo e o público é convidado a cantar toda a reexposição da canção¹³³.

Um sujeito que veste paletó propriamente não é aquele caipira de que nos falava Darcy Ribeiro (1995). No entanto, o nasalado, vibrato, o cantar em duplas e as frequências atingidas faz-nos remeter àquele sujeito pertencente à proletarização citadina e que, de algum modo, já assimilou alguns elementos alusivos aos valores hegemônicos volitivamente. A porosidade entre assimilação e resistência vai se fazendo cada vez mais intensa em elementos que de tão óbvios vão passando despercebidos.

4.3.3.20 Era uma vez (SMITH, 2017)

Em sintonia com o anseio por agradar o público jovem e por se jovializar, Chitãozinho & Xororó conservam a abertura a estilos musicais que transcendem os supostos limites dos estilos sertanejos em parcerias com artistas internacionais como os Bee Gees, Rebba McEntire, Billy R. Cyrus e nacionais como Caetano Veloso, Lulu Santos, Família Lima, Roberto Carlos, o *emotional hardcore* Fresno dentre outros.

Em 2017, a dupla propôs a estratégica parceria com as mulheres do feminejo, variação do estilo então em vias de consolidação, e regravou os seus clássicos — em boa medida o mesmo repertório da turnê Evidências da qual estamos analisando um show — ao lado de artistas como Maiara & Maraísa, Marília Mendonça, Naiara Azevedo, Paula Fernandes, Annavitória, Simone & Simária bem como Alcione e Kell Smith, jovem artista da MPB autora do *hit* Era uma vez, o qual já ultrapassou a marca dos 300 milhões de acessos no Youtube. Em particular aos artistas com menor tempo de carreira, apresentar-se ao lado de Chitãozinho & Xororó consagra certo reconhecimento no campo da canção sertaneja; no entanto, a viabilidade para a dupla concerne à sinergia e à possível agremiação dos fãs do feminejo e mesmo da MPB: arte e entretenimento amalgamam-se.

Se considerado o álbum *Elas em evidências* (2017) inclusão de *Era uma vez* (SMITH, 2017) homogeniza-se por ladear a tradução de *Como nossos pais* (BELCHIOR, 1976), consagrada na voz de Elis Regina; no entanto, em se tratando de show aqui analisado, havemos de considerar que se trata de outra prática discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) a qual,

¹³³ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 1h 4' 50" a 1h 7' 34". Acesso em 16 jan.23.

como vimos percebendo, requer engajamento imediato do co-enunciador, o qual se dispõe a pagar pela experiência do entretenimento.

Era uma vez (SMIETH, 2017), a despeito de ser uma canção lenta e dispor de um eixo temático alternativo àquilo que se convencionou realizar nas canções sertanejas, estava tão (senão mais, se considerada a heterogeneidade do público) na boca do povo quanto a canção que a antecede.

Era uma vez (SMITH, 2017)

Era uma vez
O dia em que todo dia era bom
Delicioso gosto e o bom gosto
Das nuvens serem feitas de algodão

Dava pra ser herói
No mesmo dia em que escolhia ser vilão
E acabava tudo em lanche, um banho quente
E talvez um arranhão

Dava pra ver
A ingenuidade, a inocência cantando no tom
Milhões de mundos e universos tão reais
Quanto a nossa imaginação

Bastava um colo, um carinho
E o remédio era beijo e proteção
Tudo voltava a ser novo no outro dia
Sem muita preocupação

É que a gente quer crescer
E quando cresce, quer voltar do início
Porque um joelho ralado
Dói bem menos que um coração partido

É que a gente quer crescer
E quando cresce, quer voltar do início
Porque um joelho ralado
Dói bem menos que um coração partido

Dá pra viver
Mesmo depois de descobrir que o mundo ficou mau
É só não permitir que a maldade do mundo
Te pareça normal

Pra não perder a magia de acreditar
Na felicidade real
E entender que ela mora no caminho
E não no final

É que a gente quer crescer
E quando cresce, quer voltar do início
Porque um joelho ralado
Dói bem menos que um coração partido

É que a gente quer crescer

E quando cresce, quer voltar do início
Porque um joelho ralado
Dói bem menos que um coração partido

Era uma vez

Logo na dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) podemos notar a presença de alguns verbos no tempo pretérito e modo imperfeito (era, dava, escolhia, acabava, bastava) cuja ocorrência (e.g. “era uma vez”) já sinaliza para a relação de intertextualidade constitutiva com o gênero do discurso fábula. Em corroboração, há versos como “o dia em que tudo era *bom*” e “mesmo depois que o mundo ficou *mal*”, em que se constata certo maniqueísmo construído na relação de pares semanticamente opostos, hierárquicos e excludentes (bom x mau).

O sujeito retoma as memórias do faz de conta infantil, em que são assumidos personagens em mundos os mais diversos de modo ingenuamente criativo sem consequências maiores. A predicação desse cenário realizada nos versos “tão reais quanto a nossa imaginação” flerta com certas correntes filosóficas e parece já comportar uma avaliação do adulto, que chama atenção para a porosidade existente entre o real (o ente) e a nossa relação (imaginação) com o fenômeno.

Temos a identidade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um sujeito adulto que busca acalantar uma criança a propósito das maldades existentes no mundo — ainda que tal criança seja aquela potencial e compulsoriamente silenciada pelo paradigma utilitário da existência, num adulto ordinário, que se volta para o produto (o ser adulto e seus valores, como um emprego, uma família, uma poupança satisfatória) e despreza o processo, o que o leva à frustração e à incompletude. De outro modo: um adulto crítico em relação às transformações sofridas por ele mesmo e que busca acalantar sua criança interior. A negação dos processos, do acontecimento e do acaso em nome de um ideal ascético decorre de nosso desconhecimento de que a “felicidade real / [...] mora no caminho / e não no final”.

A oposição “joelho ralado e infância” *versus* “vida adulta e coração partido” comporta metáforas cujo preenchimento semântico possui, aqui, relevância. O joelho ralado diz respeito às escoriações decorrentes de traumas os mais diversos comuns a crianças saudáveis e tratáveis com limpeza hospitalar, pequenas suturas e, no máximo, engessamento: de fácil resolução, as cicatrizes acabam por servir como motivo de certo riso mais tarde. Em se tratando do “coração partido”, tendemos a crer nas decepções afetivas, comuns àquilo que se vê massivamente no discurso da canção sertaneja. Ocorre que, se considerada a canção em sua totalidade, somos voltados a interpretar a metáfora relacionada a todas as práticas de “maldade do mundo” diante

das quais o sofrimento afetivo pelo término ou falta de reciprocidade, tão exaltados no estilo sertanejo, comporta proporções diminutas. O sujeito apresenta-se, por fim, otimista: podemos coexistir com a maldade do mundo se considerarmos que não se trata de uma norma, i.e., parece se chamar a atenção para a desnaturalização daquilo que é mau em nome daquilo que é bom.

A dicção (TATIT, [1996] 2012) de Kell Smith (2017)¹³⁴ remete a um corpo feminino jovem — conclusão a que somos levados pela subordinação anatomofisiológica do timbre —, esperançoso e otimista. Estamos diante de um *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) de uma jovem sonhadora e desapegada, o que é favorecido pelo arranjo, que conta com a tematização subjacente de um violão e de timbres percussivos, discretos contracantos de piano e cordas, além de uma segunda melodia concomitante à melodia principal (segunda voz) realizada em uma oitava abaixo, como se tivesse alguém do mesmo grupo social cantando junto do sujeito, o que reforça esse tom esperançoso: não é somente esse sujeito que pensa dessa forma.

A dicção (TATIT, [1996] 2016), i.e., o corpo na voz da dupla Chitãozinho & Xororó faz emergir na linguagem outro sujeito, um *ethos* alternativo àquele de Kell (2017). Vejamos os perfis melódicos das partes:

ma vez dia em que todo dia oso gosto e o bom gosto das nuvens serem fei
ra u bom li tas go
e de al daaão
o

Aqui, chamo a atenção para a relação entre a tematização melódica e a tematização linguística, descrita por Tatit ([1996] 2012). Trata-se de uma “contação de história” – a reincidência da mesma unidade linguístico-melódica produz deslocamento figurativo, i.e., o sujeito parece impostar a voz para a pequena narrativa, implicando aumento de verdade

¹³⁴ Disponível em: [Kell Smith - Era Uma Vez \(Videoclipe Oficial, 2017\)](#). Acesso em 16 jan.23.

A parte C, o desfecho da canção a qual exacerba a força do aconselhamento da experiência de vida e para vida apresenta um desfecho sutilmente mais passional, próprio daquilo que o sujeito diz:

viver mo depois de des não permitir que a maldade do mundo te pa
pra co que o cou só re nor
dá brir mun fi mal é ça maal
do
mês

tar ci mi no
ma na da que la nho
der a gia de acredi li re der e mora ca não
per fe de al ten no e final
não en
pra e

O estilo com que Chitãozinho & Xororó¹³⁵ agem no gênero canção é bastante peculiar. Mais que a temática do campo do amor, da dita dor de corno – comuns à canção de modo geral, cada estilo musical com suas particularidades atinentes às modalidades enunciativas – parece ser o timbre duetado, nasalado, extenso e alto em termos de frequência que os caracterizam em particular e, em boa medida, a canção sertaneja de modo geral, traço que decorre de Tonico & Tinoco, Cascatinha & Inhana e prevalece até mesmo nas produções sertanejas mais contemporâneas. A tradução de um texto bastante temático, com trechos quase falados, pode ter-lhes sido um desafio a ser contornado.

O corpo na linguagem em forma de dicção (TATIT [1996] 2008) faz emergir na e pela linguagem o *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) do avô bonzinho, acolhedor, otimista e cheio de histórias; o que acaba, de certa maneira, reforçando a

¹³⁵ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 1h 7' 40" a 1h 11' 36". Acesso em 16 jan.23.

sensibilização do *páthos* do auditório, o que pode ser percebido pela resposta eufórica dos espectadores no momento da prática discursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001).

Irrestrito à relação letra-melodia, o arranjo musical também é alvo de mudanças: se aquele sofreu o prolongamento de vogais, diminuição de um semitom em relação ao original e interpretação da melodia principal em uma oitava acima, o que favoreceu a frequência, o arranjo de Paladini (2017) inclui sutis contracantos de acordeom, guitarra, além de bateria.

4.3.3.21 Se Deus me ouvisse (ROGÉRIO, s/d)

Com Tatit ([1996] 2012), aprendemos que as canções só dizem o que dizem pela relação entre letra e melodia; e dizem como dizem aquilo que dizem pela dicção e no processo entoativo do cancionista, na potência do gesto, aquilo que se subordina à anatomofisiológica e estabelece, portanto, a presença de um corpo na linguagem, um outro aqui e agora capaz de conter o fluxo implacável do tempo. Uma canção significa para alguém e, vale ressaltar com vistas a desfazer conclusões equivocadas, não o faz de maneira homogênea e uniforme – basta lembrarmos, a título de analogia, da irrepetibilidade do *tema* (BAKHTIN, [1929] 2004) que se constrói na relação entre os sujeitos.

A canção *Se Deus me ouvisse* é de autoria do cancionista Almir Rogério, conhecido nacionalmente com o sucesso Fuscão Preto (1982), datada da década de 1970. Muito embora regravada por Silvana (1971) e Cláudia Barroso (1972), a *Se Deus me ouvisse* passa a ganhar repercussão nacional na voz da dupla Chitãozinho & Xororó a partir do ano de 1982. Vejamos em princípio aquilo que se mostra na linguagem verbal:

Se Deus me ouvisse (ROGÉRIO, s/d)

Ah!Se Deus me ouvisse

E mandasse pra mim

Aquela que eu amo e um dia partiu

Deixando a tristeza junto a mim

Ah!Voltaria pra mim toda a felicidade

Sairia do peito

A dor da saudade renascia uma vida

A caminho do fim

Ah!Eu lhe peço senhor

Ah! Traz de volta esse amor

Senhor,está perto meu fim

Eu lhe peço meu Deus:

Tenha pena de mim

Na dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1991] 2002), o conteúdo verbal sugere uma divagação de um sujeito que vive a dor do sentimento de abandono e rejeição: “aquela que eu amo / e um dia partiu [...]”. Pouco a pouco, vemos emergir, então uma identidade (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) que é a do sujeito que sofre por amor. A menção clara aos valores, conhecimentos e crenças hegemônicos dá à canção a força de um sujeito que, prestes a morrer de amor (“Senhor, está perto *meu fim*”) numa construção hiperbólica comum à canção sertaneja, se põe à espera de uma solução milagrosa que lhe traria “toda felicidade” materializada em “aquela que eu amo”: dramalhão. A força (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) que se manifesta nesta canção é superior à de um simples pedido, muito embora não seja também uma súplica desesperada.

Articuladas letra e a melodia, temos boas pistas para a compreensão do texto. No entanto, falta-nos discorrer sobre a presença do corpo desse sujeito que propiciará o melhor olhar a propósito do seu *ethos*. Para tal, façamos uma comparação entre as traduções de Silvana (1972), Almir Rogério (2008) e, por fim, Chitãozinho & Xororó (1986 e 2019).

A interpretação de Silvana (1971)¹³⁶ apresenta-nos um arranjo de cordas e metais em solos e contracantos, e ocupa posição de destaque o solo principal da introdução realizado com gaita de fole escocesa. A percussão/bateria, bastante contidas, parecem cumprir função coadjuvante de marcação de ritmo e tematização adjacente. Tal requinte era praxe em canções populares nos anos 1970 e a incorporação desses elementos pela ordem do discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) da canção sertaneja foi bastante importante por contribuir para ampliar a rede de circulação e consumo (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), em partes, por contar com a sinergia de um texto ao qual o consumidor já está acostumado a interpretar – i.e. o texto articula-se e reafirma a ordem do discurso da canção popular mesmo por tratar-se de um texto que já fez parte do universo cultural do público consumidor. A propósito da potência do gesto e da dicção (TATIT, [1996] 2001), temos uma voz feminina que canta em tons graves e, para produzir o desvio tensivo para a passionalização, exagera-se no prolongamento das vogais. Pressupomos tratar-se de um sujeito feminino por algumas nuances: em vez de “meu Deus”, canta-se “meu *bom* Deus”, qualificador indiciário do reforço da crença do sujeito num Deus bom, além da flexão de gênero masculino no pronome demonstrativo “aquele”. Trata-se do contínuo irredutível a um elemento isoladamente mas atinente a todos: letra, dicção, arranjo e qualidade da gravação bem como atinente ao interdiscurso.

¹³⁶ Disponível em: [Silvana - Se Deus me Ouvisse - 1971](#). Acesso em 16 jan.23.

A tradução de Almir Rogério (2008)¹³⁷ apresenta-nos bastante cuidado com os arranjos de cordas e enfatiza o piano, tal como se é convencional em se tratando de canções românticas. Esse sujeito que emerge neste texto parece nos trazer mais verdade: seu cantar mais falado (desvio tensivo em favor das figuras), quase confidencial, marcas de passionalização discretas remetem a sussurros de quem está em prantos clamando a Deus por um desfecho que coincida com as suas ambições. Ademais, a vocalização que estabelece relação interdiscursiva com o canto lírico é suprimida. O arranjo de cordas no trecho “Senhor, está perto o meu fim [...]” alça relevo às palavras ditas – i.e., um desvio tensivo em favor das figuras – e o sujeito parece estar, de fato, em flerte com a renúncia à própria vida. Tais marcas constroem o *ethos* de um homem que, de modo surpreendente ou dissimulado, vive um sofrimento afetivo verdadeiramente intenso com o qual não sabe lidar por vias racionais.

A tradução por Chitãozinho & Xororó acontece em momento que a produção musical foi assumida por José Homero Bértio. Dentre as pautas da gravadora, incidia a exigência para que os músicos – que, de modo geral, eram os mesmos que gravavam para artistas da MPB e da canção romântica – se engajassem com o sertanejo (ALONSO, 2011). No ano de 1986, a dupla já estava em vias de consolidação no mercado fonográfico nacional, muito embora isso não fosse repercutido em termos de autonomia para deliberar de modo autônomo. Ocorre que nem sempre o olhar estratégico do especialista de mercado conduz ou mesmo coincide com a aceitação do público e *Se Deus me ouvisse* (ROGÉRIO, s/d), atualmente uma das canções que não pode ficar de fora do repertório, ocupou a última faixa do lado B do LP – i.e., uma canção supostamente gravada para ocupar inteiramente o espaço dos discos, como de costume em tempos prévios aos *singles*, segundo Paladini¹³⁸. Apesar de contar também com *Terra Tombada* (FORTUNA; CEZAR, 1986), que trata da temática do campo, no álbum, a dupla aparece de terno branco num fundo branco, trajando ternos e com cabelos compridos: traços que, em princípio, contribuem para o deslocamento do *ethos* caipira para o *ethos* urbano embranquecido:

¹³⁷ Disponível em: [Almir Rogério - Se Deus me Ouvisse](#) (2008). Acesso em 16 jan.23.

¹³⁸ Entrevista concedida aos 11 out.19.

Figura 36. Somos apaixonados (álbum)



Fonte: Web (2022)

O fonograma (texto de partida datado de 1986)¹³⁹ inicia-se com o arranjo de cordas e um solo de pistão bastante melódico. A voz nasalada de Xororó, responsável pela melodia principal, abusa do prolongamento das vogais e, sobretudo, dos *vibratos*, caro às canções sertanejas daquele momento, o que nos conduz a um índice de estabelecimento relação interdiscursiva. Após a primeira exposição, ouvimos quatro compassos de solo de guitarra seguidos de solo de metais, ambos com notas bastante prolongadas. A segunda exposição apresenta contracanto de pistão, teclado e guitarra e as cordas, os quais, pelo tempo das notas, parecem realizar efeito de intensificação da passionalização. Podemos notar certo deslocamento de acentuação de tonicidade para a primeira sílaba ao se cantar a palavra “senhor”. A vocalização precisa, afinada, realizada em regiões de alta frequência faz emergir mais fortemente nesta tradução a presença do canto lírico, mitigada com *Silvana* (1972) e suprimida com *Almir Rogério* (2008).

Tem-se um artista sertanejo cantando canções românticas e percebemos, com alguma segurança, que este intérprete sertanejo não é um “nativo” do estilo romântico. Trata-se, portanto, do modo de significar que, de algum modo, estabelece íntimas relações com o uso do aparelho fonador tal como feito pelos caipiras. Marcas adquiridas lá em Astorga, no Paraná, nas roças e lavouras onde se imitava a dupla *Tonico & Tinoco*, uma vez mais repercutidas. O efeito de sentido que se produz – e fica mais claro na experiência contrastiva, como tentei demonstrar – é o do exagero: um sofrimento incondizente com os parâmetros normalmente

¹³⁹ Disponível em: [Chitãozinho & Xororó • Se Deus Me Ouvisse • LP 1986](#) .Acesso em 21 mar.23.

aceitos. A dicção do cancionista parece voltar-se mais para o plano do canto autônomo por não se equilibrar com aspectos da língua falada (CORRÊA, 2011) mesmo em trechos potencialmente figurativos. Vejamos:

pra		
se	par	
aah, se deus me ouvisse e mandas	a	de
	mim aquela que eu amo e um di	to miiiiim
	tiu deixando a tristeza jun	

ci		
li	sau	
ahhh, voltaria pra mim toda fe	da	dooo
	daade sairia do peito a dor	nho fiiiiim
	daaade renascia uma vida a cami	

Notemos a existência de segmentos de tematização (TATIT, [1996] 2012) realizados em uma só nota. Este alinhamento das unidades linguístico-melódicas constitui o perfil melódico da canção. Ocorre, contudo, que o modo de significar, i.e., a presença de diferentes corpos penetrantes na estrutura com suas respectivas potências, configura distinções no que se refere ao sujeito discursivo: trata-se, em analogia, de pessoas diferentes e sofrimentos diferentes, como se as palavras, elas mesmas, só significassem no contínuo modo de significar. Quando tomada pelo corpo vociferado de Xororó, as vogais tornam-se mais extensas e a dimensão do sofrimento do sujeito do discurso parece ser mais intensa.

A última nota do solo conclui-se com uma alavancada de quatro semitons: a alavanca elimina o ruído dos trastes e ouvimos um contínuo que passa da frequência mais alta para a frequência mais baixa, para o inteligível: há aparentemente crença, mas não há esperança. O momento é da performance e parece importar mais, agora, como se canta do que o que se canta:

Figura 38. Se Deus me ouvisse



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

A estrutura mecânica que fez Adilson Pascoalini girar em torno de seu próprio centro é, então, ocupada pela dupla. À medida que se realiza a vocalização, que estabelece relação de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com o canto lírico, a dupla se eleva. No telão posterior, a imagem de um universo desconhecido. O sujeito parece subir aos céus para falar com Deus enquanto expressa as suas paixões pela linguagem musical, sem articular a elas unidades linguísticas. Emite-se a sonoridade análoga à da vogal “ah” cuja melodia faz remissão a um choro desesperado.

aaaaa
aaaaa
aaaaa aaaaa aaaaa
aaaa aaaa aaaa
aaaa aaaa aaaa
aaaa aaaa aaaa
aaaa aaaa
aaaa aaaa aaaa
aaaa aaaa aaaa
aaaa aaaa aaaa

Chamo atenção para o movimento das notas que tende a ascender, descender e repousar em uma região baixa de tessitura. Este movimento é análogo ao realizado pela plataforma mecânica e pelo solo de guitarra.

Em relação ao texto de 1986, *Se Deus me ouvisse* (ROGÉRIO, s/d) recebeu algumas exclusões e inclusões. Após o solo de guitarra, o texto de 1986 apresentava-nos um solo de pistão, trompete e saxofone, o qual, hoje, foi suprimido – quiçá por tornar a canção mais comum aos parâmetros esperados pelo ouvinte, seja por aspectos timbrísticos, seja pelo tempo de duração da execução. Além disso, os compassos finais que realizam o encerramento foram modulados, o que propicia o aumento de tensão, como se o sujeito estivesse exaurindo-se. Das inclusões, chama atenção o destaque conferido às guitarras, o que trouxe, dentre outras consequências, a ênfase para os estados passionais (a dor e a desesperança) vividos pelo sujeito.

4.3.3.22 Evidências (AUGUSTO; VALLE, 1992)

Enquanto a estrutura mecânica que carrega a dupla volta-se à sua posição de origem em meio a aplausos como se se passasse do Céu para a Terra, inicia-se a canção Evidências (AUGUSTO; VALLE, 1992), rapidamente reconhecida pelo público por sua introdução marcante realizada por um teclado com sonoridade de piano acrescido do efeito *chorus*. A despeito de sucesso na década de 1990, canção se tornou *meme* no ano de 2017 após uma intervenção pública no metrô de São Paulo realizada por Zenaide Denardi¹⁴¹, atriz que entoou o refrão no interior de um vagão e, após algumas tentativas, conseguiu reunir as vozes dos

¹⁴¹ BARROS, D.M. A história por trás do coro viral de “Evidências” no Metro. In: **Revista Veja - #VirouViral**, 18 jul. 2017. Disponível em <https://veja.abril.com.br/coluna/virou-viral/a-historia-por-tras-do-coro-viral-de-evidencias-no-metro/>. Acesso em 17 nov.22.

usuários do serviço em cantoria. Uma vez viral, logo menções à canção passaram a circular em outros gêneros e práticas discursivas:

Figura 39. Meme Evidências



Fonte: G1 (2017)

Os *memes* supracitados, extraídos do Portal G1 (2017)¹⁴², servem-nos como indícios do amplo reconhecimento da canção Evidências (AUGUSTO; VALLE, 1992) em esfera nacional sob a interpretação de Chitãozinho & Xororó. Apontam também para que, tal qual o penar amoroso deve ser sentido em esfera íntima e privada, ouvir e gostar de sertanejo é algo que deve ser escondido, como se uma coisa e outra revelassem a exposição da face negativa (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) do sujeito, justificando o tom derrisório dos *memes*.

A dupla, entretanto, aproveita da sinergia e projeta no telão uma pequena produção em que anônimos, em geral fãs, e famosos cantam trechos da canção. Para além do efeito da cultura participativa no entretenimento que propicia que fãs anônimos tenham suas imagens vinculadas à dupla e, mais, ao lado de gente midiaticamente importante, reforça-se o discurso de que a canção é realmente muito conhecida e atravessa divisas:

¹⁴² G1. Hit, 'Evidências' conquista de sertanejos a quem evita o estilo: 'Amor à primeira vista', diz Chitãozinho. In: **EPTV Ribeirão e Franca**. 25.ago.2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/hit-evidencias-conquista-de-sertanejos-a-quem-evita-o-estilo-amor-a-primeira-vista-diz-chitaozinho.ghtml> . Acesso em 3 fev.2022.

Figura 40. Interação com fãs anônimos e famosos no telão



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

Vejamos, agora, o que a letra canção diz:

Evidências (AUGUSTO; VALLE, 1992)

Quando eu digo que deixei de te amar
É porque eu te amo
Quando eu digo que não quero mais você
É porque eu te quero

Eu tenho medo de te dar meu coração
de confessar que eu estou em tuas mãos
Mas não posso imaginar o que vai ser de mim
Se eu te perder um dia

Eu me afasto e me defendo de você
mas depois me entrego
Faço tipo, falo coisas que eu não sou
Mas depois eu nego

Mas a verdade é que eu sou louco por você
E tenho medo de pensar em te perder
Eu preciso aceitar que não dá mais
Pra separar as nossas vidas

E nessa loucura de dizer que não te quero
Vou negando as aparências
Disfarçando as evidências
Mas pra que viver fingindo

Se eu não posso enganar meu coração
Eu sei que te amo

Chega de mentiras
De negar o meu desejo
Eu te quero mais que tudo
Eu preciso do seu beijo
Eu entrego a minha vida
Pra você fazer o que quiser de mim
Só quero ouvir você dizer que sim

Diz que é verdade, que tem saudade
Que ainda você pensa muito em mim
Diz que é verdade, que tem saudade
Que ainda você quer viver pra mim

Na dimensão textual (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) constrói-se a identidade de um amante altivo que busca dissimular o que sente em nome de algum valor que não nos cabe saber — mas talvez preencher o sentido com as nossas experiências pessoais —, contradizendo-se no verso subsequente das partes (verdade x mentira; desprezo x cortejo). O sujeito está num momento de sanção cognitiva: avalia-se as performances mentirosas e, em seguida, mostra a sua verdade. Os sistemas de conhecimentos e crenças que interpelam o sujeito assumem posição de menor importância nesta análise uma vez que não se voltam contra o hegemônico e naturalizado.

Chitãozinho & Xororó entrevistaram no léxico: na segunda estrofe, o texto original traz “mas não **sei** imaginar o que vai ser de mim se eu te perder um dia” (com a dupla, o verbo *saber* é substituído pelo verbo *poder*); na estrofe seguinte, o original diz “**falo coisas**, digo coisas que não sou” e com os sertanejos se diz *faço tipo*. Tais decisões tornam-se passíveis de questionamentos de nossa parte por, além de predizer forças distintas — *não saber imaginar* é uma ação volitivamente oposta à de *não poder imaginar* — parecem querer atender certa expectativa do consumidor, indiciário na adesão de “fazer tipo”, que expressa mais espontaneidade e jovialidade naquela sincronia, mais próximas da imagem que se tem do destinatário do consumo — tendências, modismos mas não ingênuos por produzirem um *ethos* discursivo (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) mais jovial, menos cafona e mais coerente com a proposta de desassimilação da música caipira adotada pela dupla em função do mercado do entretenimento.

Este texto tem a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de uma íntima e controversa tentativa de manipulação por tentação (i.e., o sujeito quer persuadir o outro a atender o seu desejo) a que temos acesso somente a uma das partes, cabendo-nos fantasiar o desfecho. A

canção não nos deixa pistas, contudo, se se trata de uma reconciliação ou se se trata do gesto de oficializar uma relação às escondidas. Pouco importa: o sujeito está tomado pela paixão passional (aqui, o pleonasma é necessário) e o seu estado é fisgado na relação letra-melodia:

go não ro voo que eu quee
go dei de a di que que mais eê por te ro
dii que xei te maar do é
do por quan
quan que eu
te aaa
mo

saar tou deer
que eu em su mãaaos pos ma nar que ser mim se eu te um di
fes es as não so i gi o vai de per aaa
nho mee con mas
te do de e
eu te dar
meu co çãaa
ra

O perfil melódico (TATIT, [1996] 2012) das duas primeiras estrofes apresenta-nos tonemas suspensivos. Soma-se a isso, o discreto aumento de frequência: na reincidência da tematização, o sujeito, em princípio, concretiza uma argumentação mais racional e, diante do efeito silêncio do outro em si, passa a falar cada vez mais alto, alcançando regiões de tessitura mais altas, de modo que, paulatinamente, vai se desdizendo pela emoção. Vejamos, agora, as quarta e quinta estrofes:

Em aspectos da linguagem musical do texto de 1992¹⁴³ – cuja letra e arranjos foram executados em 2019¹⁴⁴ sem alterações relevantes – há tímida presença de cordas (violino/*cello*) e marcada presença de violões aço. O prelúdio é longo: ocupa 12 compassos e quase trinta segundos. O modo de cantar é caipira: excessivamente agudo, apaixonado, com uma melodia mais intensificada se comparada ao jeito quase falado (i.e., intensificação das figuras) de José Augusto¹⁴⁵ – traço que reforça o *ethos* romântico e sedutor deste. De toda maneira, o constante fluxo de canções românticas para o sertanejo diz sobre: a) as relações de mercado; b) o índice de valores, uma vez que se muda apenas o modo de dizer, ou seja, canta-se o romântico a partir da maneira sertaneja de se cantar, como se percebe na destacada segunda voz de Chitãozinho que parece beber de Tinoco e investir-se na melodia de maneira criativa, sem seguir estritamente uma linha de contracanto.

É a tensão entre o modo de dizer que vem da tradição caipira e os interesses do mercado fonográfico. O mesmo texto sincrético comporta o fluxo hegemonia-contra-hegemonia, no sentido de que a articulação a um bloco mais potente viabiliza alguma vingança contra um bloco localmente poderoso? É como se o caipira que canta o sertanejo (LIMA, 1972) se voltasse com sua altivez (RIBEIRO, 1995) e dissesse: “Eu sei fazer música popular melhor do que o que é dito popular, vejam só: soa como um rock romântico”. O modo como se diz torna-se índice de absorção da estrutura social e sua organização política.

4.3.3.23 Pode ser pra valer (MARQUES; MARACAI, 1993)

A relação de intertextualidade manifesta (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) da canção *Evidências* (AUGUSTO; VALLE, 1992) nos mais diversos *memes* produzidos a partir dela exaure o sofrimento do sujeito discursivo que se manifesta nela a ponto de subvertê-lo em um fenômeno derrisório, quiçá pelo exagero, traço recorrente na canção sertaneja. Paralelamente, a observação empírica na prática discursiva *show* sugeriu que ao interpretante, de modo geral, pouco importa se se trata de uma canção que fala, em princípio, de desilusões afetivas: ele dança, gesticula, reproduz de modo somático todo aquele exagero que se mostra na canção parecendo tomar para si a dor e zombar dela – traço já previsto por Tatit ([1996] 2012) quando

¹⁴³ Disponível em: [EVIDÊNCIAS - CHITÃOZINHO E XORORÓ - AUDIO ORIGINAL](#)(1992). Acesso em 16 jan.23.

¹⁴⁴Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 1h 15' 20" a 1h 20' 4". Acesso em 16 jan.23.

¹⁴⁵ Disponível em: [Jose Augusto - Evidências](#) ([1992] 2008). Acesso em 16 jan.23.

aponta para o exagero da passionalização que repercute na desconfiança do interlocutor. No contexto do evento discursivo, momento é de festa.

O mesmo ambiente sociocognitivo (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) alegre, no qual a semiose tem papel imprescindível, é então intensificado com a emergência de um sujeito do discurso destemido, altivo, confiante e sedutor na canção *Pode ser pra valer* (MARQUES; MARACAI, 1993), terceira faixa do LP *Tudo por amor* (1993), momento em que a canção sertaneja conquistou uma legião de adeptos, sobretudo das classes médias (ALONSO, 2011).

Pode ser pra valer (MARQUES; MARACAI, 1993)

Se você está aí sozinha em plena madrugada
Eu também estou aqui à toa, sem fazer nada
Que tal sairmos pra bater um papo e tomar um vinho?
Estamos mesmo sozinhos
Estamos mesmo sozinhos

Se você perdeu o seu amor e está magoada
Por coincidência, eu também gostei da pessoa errada
De repente no final da noite a gente acha um caminho
Estamos mesmo sozinhos
Estamos mesmo sozinhos

Se acaso isso acontecer
Não fique de bobeira e venha me encontrar
Se rolar um clima, tudo o que pintar
Pode ser pra valer

Se acaso isso acontecer
A gente se ama e sai da solidão
Quem sabe nos amando renasce a paixão
Do amor e o prazer

A dimensão textual escancara a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um convite lascivo a partir da relação de intertextualidade constitutiva com o gênero do discurso “cantada” — atrelado à prática de sedução/conquista afetiva — evidenciada em versos como “que tal sairmos pra bater um papo e tomar um vinho?”. Tal identidade é reforçada pelo sujeito ao sugerir estar em situação análoga a quem se dirige (você) e faz disso um subterfúgio para um encontro: se está sozinha, ele também está; se perdeu o amor, também se desiludiu. A dimensão lascívia é manifestada nas modalizações enunciativas vistas em versos tais “de repente no final da noite a gente acha um caminho”, “se rolar um clima, tudo o que pintar / pode ser pra valer”, “a gente se ama e sai da solidão”.

Traços de caráter como confiança e persistência, bem como enunciados que explicitam condições adversas, sugerem que o sujeito se serve de sua suposta sequência lógica de paquera — tenho um problema como o seu, logo podemos sair juntos para nos curarmos da dor juntos

— para conquistar a confiança do outro na esperança de poder amar novamente e ser correspondido, e evocam o estereótipo conquistador cafajeste, fiador que adere a esse *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007). A coextensividade corpo-linguagem reforça esse traço. Trata-se do tom sedutor que penetra profundamente no outro na e pela linguagem, do afeto na linguagem.

Os perfis melódicos da canção ajudam-nos a compreender parcialmente este fenômeno. Vejamos:

			mar um vimbo		mes
	zer naaaa			mesmo zi	mo
		fa		so nhos	ziiii
		bém estou aqui à toa sem	papo e to	estamos	so nhos
dru	tam	da			
ma	gaaa	eu	irmos pra bater um		
cê está aí sozinha em plena	daaa		sa	estamos	
vo			que tal		
se					

A passionalização (o poder de conquista e a incerteza em relação a ela) pode ser percebida nos saltos intervalares ascendentes com finalização em regiões mais altas de tessituras em relação à origem bem como na progressão extensiva de trechos como “[...] estamos mesmo soziiinhos”, bem como na estrofe a seguir:

Os tonemas descendentes sugerem afirmações (TATIT, [1996] 2012). Os diagramas mostram ápices de passionalização, que podemos observar nas unidades linguístico-melódicas em altas regiões de tessitura, as quais progressivamente decrescem, tal como o desejo e suas pulsões somáticas, que se esvaziam depois de saciados. Nos dois últimos versos das duas estrofes do refrão, temos uma tentativa de retomada de fôlego por parte do sujeito indicada na extensão das unidades linguístico-melódicas situadas na segunda sílaba do verbo *valer* e do substantivo *prazer*, reafirmando as paixões do sujeito.

O texto de 1993¹⁴⁶ comporta uma introdução com cinco compassos dos quais quatro são preenchidos com um solo de saxofone. Além do saxofone, o arranjo apresenta-nos, em termos de instrumentos musicais, a bateria, percussão, contrabaixo, teclados, violões e guitarras: uma delas realiza uma tematização com *palm-muttings* com distorção pouco saturada ao passo que outra realiza contracantos, os quais parecem corroborar o estado do ser: os *bands* em alta frequência e com extensão temporal elevada coincidem com os finais de versos, quando as unidades linguístico-melódicas se tornam mais altas e extensas.

A presença do saxofone é lugar-comum em canções produzidas no movimento Jovem Guarda e naquilo que se convencionou chamar de romântico nos anos 1980 (e.g. Roupas Nova, Biafra, 14 Bis, Peninha). Na década de 1990, a canção sertaneja buscava assimilar traços desse tipo de estilo musical comercial (i.e., grosseiramente, aquilo que não soa estranho para o grande público) e, para a sua sorte, o conseguiu, uma vez que boa parte dos produtores, arranjadores e compositores desse movimento passaram a trabalhar no mercado da canção sertaneja (ALONSO, 2011).

O arranjo de 2017¹⁴⁷, produzido por Cláudio Paladini e do qual me sirvo para cotejo, apresenta discrepâncias relevantes em relação ao arranjo do século passado: após dois compassos de bateria que fazem remissão ao *hard rock* dos anos 1990 ouvimos mais dois compassos de um simples mas bem elaborado *riff* de guitarra. Neste momento, o público é convidado a interagir, batendo palmas a cada tempo do compasso e, de certo modo, sentindo-se parte do espetáculo, numa relação de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com o clássico *We will rock you*, da banda Queen. O restante da banda (contrabaixo, teclados, acordeom e violões) vêm a ser incluídos no arranjo somente no décimo terceiro compasso, subjazendo um solo de uma guitarra outra – é importante lembrarmos de que o *stereo* do *public audio* é mecanicamente produzido, logo, se a guitarra de Marcelo Modesto faz

¹⁴⁶ Disponível em: [CHITÃOZINHO & XORORÓ - PODE SER PRA VALER \(1993\)](#). Acesso em 16 jan.23..

¹⁴⁷ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 1h 20' 4" a 1h 23' 40".

o *riff*, este é ouvido do lado direito do palco; igualmente, se o solo é de responsabilidade de Adilson Pascoalini, o ouço do lado contralateral.

O efeito explosivo do solo, reforçado com luzes, é atenuado quando a voz assume a melodia principal: ouve-se apenas voz, guitarra e bateria. O arranjo passa a requerer todos os instrumentos somente quando a segunda estrofe é exposta. Entre o refrão e o solo, mais um momento restrito à condução de bateria, o qual, após dois compassos, ganha uma vocalização de Xororó. O diálogo estabelecido com o público, que repete ou busca repetir cada sequência sonora emitida pelo cantor, estabelece uma vez mais a relação de intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) com um texto da banda Queen, desta vez, com a canção *Ay-oh*, registro ao vivo de uma performance no Live Aid de 1986¹⁴⁸, quando Freddie Mercury, vocalista da banda, exhibe ao público composto de milhares de pessoas e que, posteriormente, passa a replicá-lo, pequenas frases caras à música erudita.

O arranjo de 2017 apresenta transformações que, de certa forma, impõem novas características à canção no que diz respeito à dimensão do *ethos*. A sonoridade do *rock and roll* parece deslocar a atenção para a performance em sua totalidade intersemiótica, não se restringindo àquilo que está sendo dito. A canção adquire energia e esta não se reduz à inclusão de novos timbres, ao novo arranjo, às relações intertextuais que estabelece com o *hard rock*, à participação da plateia que é propiciada, mas a uma relação de continuidade e relações de reciprocidade múltipla entre esses elementos.

4.3.3.24 Abriu a porteira: Medley country

Um *lick*¹⁴⁹ de guitarra conduz-nos ao universo *country*¹⁵⁰. Outro *lick* de violino parece responder àquele e nos dar a certeza de que realmente estamos numa arena cheirando a diesel, trajando sapatos em couro, calça jeans, fivela, chapéus e roupas listradas, seja em Barretos/SP, seja no Estado do Texas. Algo da tradição caipira que talvez remeta ao folclore, contudo hoje altamente institucionalizado e extremamente lucrativo. Se não desconhece, o público pormenoriza a face perversa da prática axiomatizada pelo agronegócio: é como se os verdadeiros padrões fizessem uma festa para o povo e custeada pelo povo e disso ainda extraísse a mais-valia. E o povo, pela festa, pelo momento de entretenimento, e, sobretudo, por parecer padrão, vê na prática um barbiturato para suportar a rotina de privações e explorações.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkbP5OPQhdQ>. Acesso em 22 mar.23.

¹⁴⁹ Em analogia a textos verbais, um *lick* seria uma pequena frase de efeito presente no texto.

¹⁵⁰ Disponível em: [Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha](#), 1h 23' 44" a 1h 31' 3". Acesso em 16 jan.23..

Esse universo criado pela linguagem ganha imediata adesão do público. Das estratégias, Xororó empunha um banjo e, no telão, vemos a representação de um boi e de uma espora:

Figura 41. Abriu a porteira



Fonte: (Carrera Promoções & Eventos/Youtube, 2019)

No que diz respeito às relações interdiscursivas (FAIRCLOUGH [1992] 2001) entre os textos, ambos mais se aproximam de canções mais atreladas ao universo *country* do que de canções sertanejas românticas. Em partes, podemos pensar num escopo que interpela o produtor textual em suas diversas posições antecipando-o em termos de distribuição e consumo, como foi o caso do sobreaviso da integração das canções em trilhas sonoras de telenovelas, caso de *Bailão de rodeio* (DAPAZ; RAMOS, 1995), do álbum Chitãozinho & Xororó (ALONSO, 2011). Vejamos:

Na aba do meu chapéu
(DAPAZ; NINO, 1998)

Ela me abraçou, me deu um beijo de mel
E ficou debaixo da aba do meu chapéu
Ela me abraçou me deu um beijo de mel
E ficou debaixo da aba do meu chapéu

É tão gostoso quando a gente se enamora
Um bom chamego nunca fez mal a ninguém
Dá um abraço que a tristeza vai embora
Faz um carinho que a saudade vai também
Eu grudo nela igualzinho carrapicho
Todo manhoso todo cheio de paixão
Me pede um beijo, eu na hora, no capricho
Dou de bandeja meu amor, meu coração

Bailão de Peão
(DAPAZ; RAMOS, 1995)

É bailão, é rodeio
Festa de peão
Também tô no meio
É bailão, é rodeio
Festa de peão
Também tô no meio

Uma sanfona puxando alegria
A noite inteira animando a gente
No arrasta-pé até raiar o dia
Vou de carona num abraço quente

Bebericando, molhando as palavras

[...]

Pra refrescar a brasa do desejo
Na brincadeira pode dar romance
Se a moça der chance
Eu sapeco um beijo
[...]

Os traços que as canções apresentam em comum são irredutíveis à questão da autoria (esta, aqui, menos importante). Ambas já começam pelo refrão que comungam, a cadência harmônica, o andamento e o estilo: estamos diante de sujeitos inscritos na mesma formação discursiva com subjetividades muito próximas.

Na dimensão textual, na canção que muito bem articula paixões e temas, *Na aba do meu chapéu* (DAPAZ; NINO, 1998), emerge um sujeito eufórico com a surpresa de ter recebido um “beijo de mel” de alguém que ficou “na aba do [...] chapéu”. A expressão “de mel” é metonímica (doce), portanto um modo alternativo de significar o bom, apetecível; estar “na aba do chapéu” é igualmente uma construção metonímica e diz respeito a estar junto e próximo fisicamente, cobertos e protegidos pelo mesmo chapéu. Outros elementos atinentes ao vocabulário e uso das metonímias e comparações como “grudo nela”, “igualzinho um carrapicho”, “dar de bandeja”, vão pouco a pouco fazendo remissão ao “bruto”, ao “homem do campo” e construindo o ethos peão. O sujeito apresenta-se em pleno contentamento no âmbito afetivo e isso lhe parece o bastante, o que o torna, inscrito nos sistemas de conhecimentos e crenças mais dóceis, úteis e conservadores. Seu discurso possui a força (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) de um relato entusiasmado e a maneira como o realiza imputa-lhe um lastro um tanto altivo e até arrogante que deve ser acrescido em sua metafunção identitária (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Tomado na dimensão interdiscursiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001), podemos notar alguma semelhança ou coincidência com o caipira de Darcy Ribeiro (1995), para quem o inconveniente a esse povo era o temor diante da possibilidade não ter mulher, o que, em partes, comporia de modo a fortalecer seu traço sedutor/mulherengo.

Em *Bailão de Peão* (DAPAZ; RAMOS, 1995) temos igualmente a força (FAIRCLOUGH, [1992]: 2001) de um relato altamente descritivo por parte de um sujeito que nos diz que rodeio, bailão, festa de peão, seja o que for, apetece-lhe. Tais práticas comportam música, animação, camaradagem, bebida e, quem sabe, alguém para beijar. Na dimensão textual, alguns elementos presentes no vocabulário tal “bebericando”, a metáfora “molhar as palavras” para “refrescar a brasa do desejo” — i.e., inebriar-se pouco a pouco para catalisar o impulso sexual — e “sapecar um beijo” somam-se na construção desse *ethos*

(MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2004) caubói que parece querer nos convencer a passar a frequentar a prática do rodeio: um marketing.

Os textos se relacionam por via da intertextualidade constitutiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). Ladeados na sequência do repertório, é como se estivéssemos diante do mesmo sujeito discursivo que enfatiza de modo equânime paixões e temas, primeiramente, a possibilidade iminente de uma conquista afetiva e, depois, das virtudes da festa de peão. Tal interpretação também concerne às unidades linguístico-melódicas:

ela
me a
bra deu um cou de
çou bei baixo
jo fi da a
me de ba péu
meel e do cha
meu

A despeito de o tema poder ser apreendido na linguagem verbal, é na canção em sua totalidade que se evidencia ao ouvinte. A dimensão passional da empolgação do sujeito que foi beneficiário de um abraço e de uma companhia é perceptível se observarmos o perfil melódico temático que parte de frequência mais alta em direção a frequências mais baixas num tonema suspensivo. O sujeito chama a atenção para o fato ocorrido e depois o comenta, como veremos a seguir:

dade
vai bém
teza vai em
meço nunca tris boora faz um sou tam
toso quando a cha fez braço que a ca que a
riinho
gos gente bom mal nin a
é tlo se ena um a guém dá um
moora

te i a man pé tê ar
te in ra ni ta a rai di vou de
fô pu do a grãia noi do a gen ras o rooo queen
san na xan le a te no ar a ca te
na num abra
ma ço
u

car bra do dei po dar
fres a sa ca ra de man se a moça
can mo do as lavras re dese brin ro chan
ri do lhan pa pra jo na ce der
ce eu sapeco
be um
be bei
jo

A coextensão corpo-voz-linguagem que articula dicção e potência do gesto parece sugerir, de forma empolgada, alguns aspectos positivos da perspectiva do sujeito acerca de o que acontece em bailões e rodeios: a sanfona, que puxa a alegria; o arrasta pé em que pega carona; o bebericar, o “molhar as palavras” e perder a timidez; e, finalmente, o beijo em momento oportuno, “se a moça der chance”. A oração subordinada condicional diz sobre a objetivação feminina à luz da formação discursiva que constitui esse sujeito e, hoje, coaduna-se às pautas feministas. Por outro lado, pode ironicamente evidenciar a altivez do sujeito, que, de sua perspectiva, é irresistível e capaz de seduzir qualquer mulher. Trata-se de uma canção eminentemente temática em que os motivos melódicos coincidem com as tematizações linguísticas.

No âmbito da prática discursiva em análise, uma coerência possível é instaurada: o sujeito que sofre de amor em *Fio de cabelo* (ROSSI; MARCIANO, 1982) parece amadurecer

na canção *Era uma vez* (SMITH, 2017). Esse amadurecimento é propício para sua compreensão a propósito de o que sente, o amor, e mais, não correspondido, em *Evidências* (AUGUSTO; VALLE, 1992). O sujeito que sofre de amor passa a procurar afeto de e em outrem, o que é sugerido em *Pode ser pra valer* (MARQUES; MARACAI, 1993). Ele o encontra, como podemos perceber em *Na aba do meu chapéu* (DAPAZ; NINO, 1998) num *Bailão de peão* (DAPAZ; RAMOS, 1995).

Após apresentar à plateia os músicos, os quais realizam uma breve performance que evidencia o instrumento pelo qual é responsável, e realizar os agradecimentos a patrocinadores e contratantes, a dupla se despede:

Pé na estrada (MARQUES; XORORÓ; COSTA, 1987)

Pé na estrada
Lá vamos nós outra vez
Foi tão bonito subir no palco
E cantar pra vocês

Nossa canção vai ficando
E a gente já vai
Deixando sempre um pedaço
Da gente pra trás

Bye, bye, bye, bye, bye
Adeus, amigos
A gente vai partindo
Mas deixando com vocês o coração

Bye, bye, bye, bye, bye
Todos sorrindo
Foi muito bom cantar junto a vocês
Unidos na mesma emoção

[...]

Na dimensão textual, podemos ouvir de um sujeito — mais especificamente uma pessoa ampliada que poderia ser uma dupla sertaneja, se atentarmos ao pronome pessoal reto “lá vamos *nós*” — que se despede e que busca agradecer ao outro em decorrência de uma avaliação positiva pressupostamente para ambas as partes. A expressão “a gente já vai” tem a força de uma cortesia, i.e., aqueles dizeres protocolados dos quais pouco importam a veridicção, mas que reforçam a face positiva (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) do sujeito por produzir o efeito de sentido de se despedir a contragosto. A propósito do vocabulário, chama atenção a colonização (FAIRCLOUGH [1992] 2001) advinda quer da relação interdiscursiva com o *country*

estadunidense, quer mesmo com a língua inglesa, notada na expressão da língua inglesa “bye, bye”, que assume a significação supostamente mais polida/sofisticada em relação ao seu equivalente direto “tchau-tchau”.

A despeito de trechos de temática (o tema da despedida e as figuras que os revestem), a canção comporta influxos passionais, i.e., as paixões do sujeito são somatizadas na relação da linguagem verbal com a melodia. Notamos que, à medida que o sujeito opera a sanção de sua performance (subir no palco, cantar) e percebe que a “a canção vai ficando e a gente já vai”, há prolongamento melódico. O sujeito quer fazer parecer estar triste por ter de ir embora, i.e., incluir ao tema um desenlace passional. Em corroboração, o refrão:

mi		riim					
bye bye	a	bye bye				sor	
deus gos		dos do		taar			
bye	a	co	bye to	muito bom es		jun na	
bye	gente vai partindo mas deixando com vocês			ra	bye	to a	cês Unidos mes
bye	o		bye	foi	vo	ma e	ção
							mo
							a
							ção

À luz da indústria cultural, a confusão entre o sujeito do discurso e o animador ou intérprete é oportuna: ao co-enunciador, o efeito de sentido de que a dupla se entristece por ter de partir é importante e, a isso, é indiferente a verdade. O show, como percebemos, é protocolado e sobre ele pesa uma sequência rígida de atos de luz, som e imagem a ser seguida. A propósito da língua, é nela que se subjetiva, constrói subjetividade e sincronias outras; e somente produz efeito de sentido.

4.3.3.25 Tema de encerramento (PALADINI, 2015): pontes que atravessam divisas

Após o momento *bailão*, em que mesmo o supostamente mais comportado público é convidado a se levantar e dançar, a dupla se despede do público e o saúda, repetindo o ritual

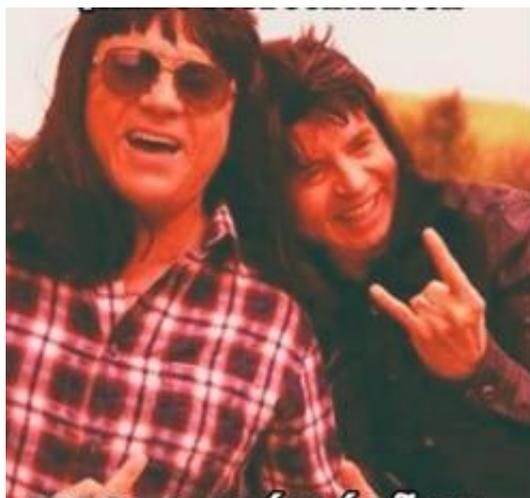
do teatro, então o *O Tema de Encerramento* (PALADINI, 2016)¹⁵¹. A música repete toda a melodia principal de *Evidências* (AUGUSTO; VALLE, 1990) com várias inversões: a introdução passa a ser o refrão que é repetido com um timbre de sintetizador; a melodia dos versos principais (refrões) oscila e se alterna entre um piano e um órgão. Há modulações na harmonia, várias e, aqui, retratá-las me poria na cilada da análise musical -- o que não deixa de ser importante, mas pouco colabora para lhe compreendermos a significância, que muito lembra o rock progressivo com tecladistas virtuosos, como Frank Zappa ou Yes, banda cujo show no Rock in Rio I foi alvo de atenção dos caipiras Chitãozinho & Xororó, ao final da década de 1980. Por que não violas? Um alinhamento às expectativas cunhadas nas imagens que se faz do enunciatário? Outro deslocamento no ethos da dupla?

Trata-se do encerramento. Deve soar alegre, impactar tanto quanto a abertura, deixar o público sedento pelo bis que já não haverá. Deve ser estimulante, energizante. Não se trata, portanto, de uma canção com vocação comercial. A propósito da composição, Paladini diz¹⁵², “(...) eu nem sei o que é que me deu na teia de criar tantas variações de modulação e harmonia para *Evidências*. (...) Também, **com essa música, é difícil alguma coisa dar errado**”. Se bem provocado, certamente Paladini me traria um recobrimento a propósito de suas amplas referências (marcas) que são suas, ou seja, marcas de um músico que passou por bailes e bares, buscando em uma parte do corpo responsável pela memória a produção de afetos que tiveram como culminância o gesto poético. A linguagem aqui *Evidências* é transformada, sinalizando alguma ligação entre o modo de se produzir aquele texto de canção sertaneja de que nos falava Rossini Lima (1972) e o rock progressivo, que revigora o erudito, do hemisfério norte, como se este viesse coroar aquele. Ao discorrer sobre a dupla, Paladini enfatiza: “eles são artistas que não deixaram de ser músicos”. Na percepção do músico, o artista é aquele que se deixa seduzir completamente pelos interesses da indústria cultural e para quem a atividade fonográfica diz respeito a uma forma de trabalho; já o músico é criativo, obstinado. E Xororó, que teve participação ativa na direção musical de *Elas em evidências* (2015), nunca velou (e agora ainda menos) seu apreço pelo rock and roll:

¹⁵¹ Não se trata de uma música contida num fonograma comercial, mas de um tema com uma finalidade específica, a de encerrar a apresentação Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jycTwTK-ZLQ>. Acesso em: 29 jul.21.

¹⁵² Comunicação pessoal via Instagram aos 27 out.21.

Figura 42. Ch&X e o rock and roll



Fonte: Instagram da dupla Chitãozinho & Xororó

Colonização? Aqui não se repetiria também em forma de gesto aquela altivez, aquele desejo de se diferenciar, de se afirmar em articulações com as esferas de poder, de “morar embaixo do chapéu” de um momento histórico de integração do povo caipira? Caldeamentos e suas mediações.

CONSIDERAÇÕES

No *Capítulo 1*, busquei apresentar de forma exígua contudo criteriosa as bases sobre as quais se edifica e se desdobra a Semiótica da Canção, proposta pelo linguista, cantor e instrumentista brasileiro Luiz Tatit na década de 1980, a qual tem, dentre outras, a potencialidade de acomodar textos de canção no domínio dos estudos linguísticos em uma teoria elegante e profícua.

Com vistas a ampliar o debate em torno da canção popular, filiei-me à, hoje consolidada, Análise Crítica do Discurso proposta sobremaneira por Fairclough ([1992] 2001; [2005] 2012). No subtópico destinado à sua apresentação e recepção, percebemos que se trata de uma importante teoria sobre a linguagem que comporta seu próprio método em termos de modelo a ser replicado e à qual se admite coengajamentos com outros campos do conhecimento com vistas a propiciar a otimização no que concerne à adequação às particularidades do objeto a ser investigado bem como aos interesses que movem a pesquisa.

A fina descrição da relação entre os domínios da linguagem verbal articulados à linguagem musical para a produção de significação proposta pela Semiótica da Canção favoreceu-nos uma supostamente profícua aproximação, a título de complementaridade, desta aos critérios caros à dimensão textual do quadro tridimensional proposto por Fairclough ([1992] 2002), o qual, inicialmente (FAIRCLOUGH, [1991] 2002) sugere a adesão à Linguística sistêmico-funcional (LSF) proposta por Halliday em sua gramática acerca das modalidades enunciativas, grosso modo, *o que se quis dizer e como se fez para dizer*. Ainda neste capítulo, busquei apresentar e justificar ao leitor os procedimentos metodológicos aos quais recorri durante a pesquisa e o *corpus* de que me serviria para as análises.

O *Capítulo 2* implica o rastreamento de algumas características do sujeito presente no *corpus* em análise a partir das relações de intertextualidade constitutiva ou interdiscursividade (FAIRCLOUGH, [1992] 2001). O caipira da Paulistânia em suas continuidades e caldeamentos, filho de índio com branco, português e n um tanto arredo, livre, apartado volitivamente das práticas de letramento consecutivas às etapas de colonização (da mineração ao neoliberalismo) é minuciosamente retratado na célebre obra de Darcy Ribeiro (1995), *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*.

Em seguida, apresentei ao leitor uma brevíssima revisão a propósito das produções intelectuais relativas à canção sertaneja, com enfoque à na célebre obra de Waldenir Caldas (1977) e ao no labor hercúleo do historiador Gustavo Alonso (2011). O tipo de canção que investigo neste trabalho tende a ser repulsivo ao escopo acadêmico de modo geral uma vez que,

se entende seria produto cultural que estaria subserviente aos grupos dirigentes num mecanismo complexo, o qual, grosso modo, consiste consistiria na cooptação da arte popular pelos interesses da ideologia hegemônica seguida da subjetivação – entende-se, nesse sentido, que o artista deverá dizer o que os grupos controladores querem que ele diga ou, de outro modo, os valores, sistemas de conhecimento e crenças hegemônicos poderão ser melhor compreendidos se ditos por sujeitos populares.

As análises apontaram para que se trata de um complexo modelo de negócios que envolve compositores, produtores, músicos, investidores, empresários e consumidor. Novos textos tendem a ser produzidos em relações intertextuais e interdiscursivas com os *hits*, os mais conhecidos, afirmando-os, consolidando-os e, fatalmente, naturalizando os discursos que atualizam, com tendência à adesão ao modo de significar da linguagem ordinária, suas gírias e aspectos prosódicos. Este complexo pode ser entendido como um escopo (PYM, 2017) em transformação que, grosseiramente, remete à identificação do consumidor com a obra. Tais críticas apontadas também por estudiosos que se servem da tradição da Escola de Frankfurt, dentre os quais chamo a atenção para Waldenyr Caldas (1977) pelo pioneirismo e contundência argumentativa, não são de todo contestadas pelos agentes da indústria cultural deste campo, para quem a canção é *também* uma atividade de entretenimento e geração de empregos e extração de mais-valia.

Há, contudo, canções as quais emergem na indústria cultural e, não obstante, revigoram *na e pela* linguagem o *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) caipira e suas continuidades ou desdobramentos, ora mais assinaláveis, ora mais discretas. Trata-se da compreensão do contínuo corpo-linguagem irreduzível a aspectos materiais ou discursivos isoladamente, mas atinentes a certo *modo de significar* que desloca o passado para o presente onde é retrabalhado. Contra os clichês, contra e na contramão a hegemonia ideológica da ideologia hegemônica de sua sincronicidade, que rejeita traços do sujeito caipira, tais textos parecem ser capazes de construir ou representar (FAIRCLOUGH, [1992] 2001) a realidade do povo caipira descrito por Ribeiro (1995), como é o caso de *Franguinho na panela*, *Caipira*, *Terra querida* e *Caboclo na cidade*.

Com vistas a aumentar a concretude entre teoria e prática, tomei como *corpus* um evento discursivo em sua totalidade e me servi também de entrevistas semiestruturadas e observação externa (CRESWEL, 2010). As análises propiciaram a percepção do constante movimento que apresenta resquícios do *modo de dizer* do caipira, i.e., o seu estilo de penetrar no gênero canção (os anasalados, vibratos, uso constante de frequências agudas acompanhadas, na maioria das vezes, de longas extensões vocais) em constante fusão com estilos exaltados em

diferentes sincronidades, os quais parece absorver e, assim, se deslocar. A parte musical do texto sincrético que se arranja junto com as palavras não passou incólume às análises por ser também do domínio dos signos, portanto, das ideologias. Este fluxo semiótico, cujos índices são percebidos seja em aspectos estruturais, seja nos aspectos timbrísticos, são, aqui, tomados em termos de redefinição dos elementos e dos limites das ordens do discurso (FAIRCLOUGH, [1992] 2001).

A hibridização do evento *show* em termos de prática discursiva comporta elementos do teatro, do cinema e dos programas de auditório. Percebi, de todo modo, que se trata de fenômeno já gestado desde a época em que a dupla se apresentava em circos (NEIVA, 2002). A propósito da organização de regimes semióticos, também ocupa posição importante a cenografia (MAINGUENEAU, 2004), cujo fino exame transcenderia os limites deste estudo. Nesse entremeio, o caipira parece ser produzido na linguagem em canções como *Majestade, o sabiá, O caipira, Saudades da minha terra*. Tal *ethos* (MAINGUENEAU, 2004; MARTINS, 2007) é construído no corpo do sujeito da canção, sua dicção, a potência do gesto (TATIT, [1996] 2012), no contínuo entre *como se canta* e *o que canta*. Trata-se do modo de significar, ponto nevrálgico responsável pelo sentido o qual mesmo o detalhamento admitido em diagramas parece não dar conta de apreender em totalidade.

Por um lado, poderíamos querer entender que o *ethos* do caipira, como vimos, sensibiliza o *páthos* do público consumidor que vê nesses textos as suas raízes. Por outro, o estilo musical moderniza-se irrefreavelmente. De algum modo, o fenômeno pode dever-se ao desejo de desassimilação de estigmas sociais a partir da assimilação do socialmente hegemônico e valorizado pelo consumidor jovem, traço este que parece resistir aos efeitos do tempo, seja com Chitãozinho & Xororó, que “não queriam ser confundidos com o caipira”, seja mais recentemente com Sorocaba (2017), para quem, em corroboração, a estruturação do sertanejo consiste em fisgar aquilo que é jovem: seus valores, comportamentos, ideologias — tudo mediado, irremediavelmente, pela linguagem. O esforço para a aceitabilidade pela opinião pública a serviço da integração e/ou permanência em blocos hegemônicos com suas repercussões nas esferas materiais e simbólicas engendra predominantemente adesões a certos elementos semióticos que se prestam à articulações e rearticulações de blocos táticos que constituem as hegemonias ideológicas sob o risco de exclusão do *show business* — momento em que a voz do caipira, resquício incontornável, passa a servir ao padrão consensualmente e produzir mais- valia. Tal como uma empresa que, na tirania do lucro, deve aderir aos diferentes modelos de negócios e à introdução de novos produtos sob o risco de malogro, a colonização da canção sertaneja parece ter raízes mais profundas.

Busquei, assim, observar a transformação da canção sertaneja a partir da comparação entre performances contemporâneas entendidas em termos de tradução de textos remissivos a um passado mais ou menos distantes. O caipira de Darcy Ribeiro (1995) parece ser apagado e, com algumas exceções, as quais não constituem o *setlist* examinado, assume valor disfórico, galgando a inexistência na memória. O que permanece, de todo modo, é certo apego ao campo, à ruralidade, talvez em alguma sintonia com o agronegócio. O caipira de quem procura desassimilar-se é aquele a quem grupos urbanos e dominantes imputam rótulos de maneiras perversas: estigmas. Os deslocamentos, i.e., as traduções presentes no objeto analisado parecem tender a seguir filões de mercado ao estabelecerem relações intertextuais para além do domínio da linguagem verbal com *hits* internacionais, o que reforça, de alguma maneira, alienação a valores, sistemas de conhecimentos e crenças hegemônicos por adaptarem-se a circunstâncias financeiramente mais favoráveis.

Intrínsecos a um fim os começos. O estudo em questão, à luz de um recobrimento teórico-metodológico pouco convencional, apresentou-nos avanços; por outro lado, pendendo para o polo da incompletude inerente à ciência e elevando-nos para outra dimensão do problema, suscitou novas divagações as quais envolvem, sobretudo, a dinâmica dos mecanismos de interação entre as culturas (não se trata necessariamente de nações diferentes, mas da heterogeneidade de países continentais como o nosso), suas canções e seus modelos de negócio, bem como maior refinamento de descrição e análise dos textos/performances e seus interpretantes segundo variáveis sociais.

Dessa maneira, esperamos que tenham se mostrado nítidos, nos resultados deste trabalho, seja certo ineditismo, sejam contribuições para o avanço dos estudos que se alinham à vertente da Análise Crítica do Discurso. No que concerne ao ineditismo, temos a junção entre dois campos de estudo que não tinham ainda sido associados na academia, ou seja, a articulação entre a Semiótica da Canção e a Análise Crítica do Discurso. No que diz respeito aos estudos na linha da Análise Crítica do Discurso, além de se mostrarem ampliados e enriquecidos com a aliança com a Semiótica da Canção, aparecem, aqui, dentro de um detalhamento que raramente poderia ser encontrado, não fosse o fato de o foco de nossa análise centrar-se num evento musical, no qual tratou de analisar o texto verbal em conjunto, por um lado, com as melodias, acordes e demais efeitos musicais, por outro, com fatores descritivos que concernem ao palco, às vestimentas, em síntese, à cenografia de forma bastante detalhada e heterogênea.

O interesse que tivemos no fenômeno da transformação da canção sertaneja, escolhendo como corpus os desdobramentos na carreira dos sertanejos Chitãozinho e Xororó, ao longo de mais de cinquenta anos, propiciou-nos, ainda, uma análise que se centrou preferencialmente

nos processos, nas continuidades e descontinuidades históricas. Esta forma de análise favoreceu sobremaneira uma perspectiva dinâmica em que fica mais nítida a maneira com que se relacionam dialeticamente as dimensões textual, discursiva e social, previstas por Norman Fairclough, e adquirem destaque a função identitária e a forma de funcionamento dinâmico e interativo da categoria do *ethos* discursivo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização. Tese de doutorado*. Programa de Pós-Graduação em História da UFF. Niterói: UFF, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16631> . Acesso em: 9 jan.23.

CARRERA EVENTOS. *Especial dia das mães Chitãozinho & Xororó – clube esportivo da Penha*. Youtube. 03 mai.2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fOYScA_r5-4 . Acesso em: 14 fev.2022.

BATISTA JR. José Ribamar Lopes; SATO, Denise Tamaê Borges; MELO, Iran Ferreira de (org.). *Análise de discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Pontes, 2006.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos*. *Cruzeiro semiótico*, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric (Eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-99.

BASTOS, Nathan.; GIOVANI, Fabiana. *A pesquisa em ciências humanas a partir de Bakhtin e do paradigma indiciário de Ginzburg*. *Anais do Salão Internacional de Ensino, Pesquisa e Extensão*, v. 5, n. 2, 14 fev. 2020.

CAIXETA, Schneider Pereira. *Agora eu fiquei doce: o discurso da autoestima no sertanejo universitário / Schneider Pereira Caixeta – 2016 131f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista —Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras: Araraquara, 2016.*

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CABOCLO NA CIDADE. Intérprete: Dino Franco & Mouraí. Compositores: Dino Franco e Nhô Chico. In: **Os maiores sucessos**. CD Center, 2017, faixa 17 (3'20)

COELHO, Marcio Luíz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. São Paulo, 2007. *Tese de doutorado* - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

COMO O SERTANEJO DOMINA AS RÁDIOS. Marina Lourenço; Carolina Moraes. *Folha Ilustrada*, 3/2/2022. *Podcast*. Disponível em: Spotify. Acesso em: 8 mar.23.

- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto*. John W. Creswell; tradução Magda Lopes; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Dirceu da Silva. – 3. Ed. – Porto Alegre, Artmed, 2010. 296p.
- DIJK, Teun Van. *Discurso e poder*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: n-1, 2015.
- DIETRICH, Peter. Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. . *Tese de doutorado*. Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf . Acesso em: 9 jan.23
- DIETRICH, Peter. *Plano da expressão musical: níveis de descrição*. Estudos Semióticos, [S. l.], n. 2, 2006. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2006.49162. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49162>. Acesso em: 9 jan. 2023.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. - Brasília: Editora da UNB, 2002.
- FAIRCLOUGH, Norman. Análise crítica do discurso como método em pesquisa social e científica. In. *Linha d'Água*, n. 25 (2), p. 307-329, 2012.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Language and power*. New York: Longman, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: *Microfísica do poder*. Roberto Machado (org.). 4ª Edição. — Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- FRANCHI, Carlos. Linguagem: atividade constitutiva. *Revista do GEL*, n. especial, 37-74, 2002.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Edição crítica de Guillermo Giucci, Enrique Larreta, Edson Fonseca. Paris: Allca XX, 2002. (Coleção Archivos).
- GIL, Antônio Carlos. *Como se elaborar projetos de pesquisa?* São Paulo: Atlas, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. A música sertaneja brasileira de raiz: da memória à representação cultural. 2018. *Tese* (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático* (vol. 1). Rio de Janeiro: Travessia, 2006.

FRANGUINHO NA PANELA. Compositores: Moacyr dos Santos e Paraíso). Intérprete: Lourenço e Lorival. In: *Caipira de coração*. Allegretto Digital, 2009. Faixa 1.

GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Discurso e prática social. In: BATISTA JR.; SATO; MELO (org.) *Análise do discurso crítica para linguistas e não linguistas*. São Paulo: Parábola, 2018.

ILARI, Rodolfo. Linguagem: atividade constitutiva – leituras e ideias de um aprendiz. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 61, especial, p. 45-76, 2003. Editora UFPR.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes São Paulo. Cultrix, 2008.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. 9a Ed. São Paulo:

LIMA, Rossini. *Abecê do folclore*. Record: São Paulo, 1972.

LACERDA, Osvaldo. *Teoria elementar da música*. São Paulo: Record Brasileira, 1961.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs In: GORLÉE, Dinda L. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005, p. 185-212.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Ethos, gêneros e questões identitárias. In: *D.E.L.T.A.*, 23:1, pp. 27-43, 2007

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. A tradução como procedimento poético de repetição. In: *Rónai: Revista de estudos clássicos e tradutórios*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, v.6. n.1, pp. 72-83, 2018. Disponível em: <https://ronai.ufjf.emnuvens.com.br/ronai/issue/view/13/showToc> . Acesso em 18/08/2018. Acesso em: 28 out.21.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. *Saussure e o Curso de Linguística Geral: valores, confrontos, desconstrução*. Campinas: Mercado de Letras, 2014.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. *Ecos da Antígona na lavoura de Nassar*. Revista Translatio, no 14, 2017.

MARTINS, M. S. C. (Org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma Teoria Crítica da Linguagem*. Ebook. Campinas: Mercado de Letras, 2022. Disponível em: <https://letra.fflch.usp.br/publicacoes-dos-docentes>

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem Ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Poética de traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva, 2010.

MILTON, John. *The Importance of Economic Factors in Translation Publication: an Example from Brazil*. Disponível em: <
http://dml.ufflch.usp.br/sites/dml.ufflch.usp.br/files/2007the_importance_of_economic_factors_in_translation_publication_an_example_from_brazil.pdf>. Acesso em: 02/05/2018.

MIOTELO, Valdemir; SHERMA, Camila Caracelli. *Palavras e contrapalavras: entendendo o cotejo como proposta metodológica*. Caderno de Estudo IX. Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. São Carlos: Pedro & João, 2017.

NEIVA, Ana Lúcia. *Chitãozinho & Xororó: Nascemos para cantar*. São Paulo: Prêmio, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica / Friedrich Nietzsche ; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza*. — São Paulo : Companhia das Letras, 2009.^[1]_[SEP]

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro / Friedrich Nietzsche; Tradução Antônio Carlos Braga*. — São Paulo: Lafonte, 2017.^[1]_[SEP]

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo do Ídolos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000

NÓIS NÃO VIVE SEM MUIÉ. Intérprete: Gilberto e Gilmar. Compositores: Tarcísio Cardoso e Braulio Carvalho. In: *Tá ruim, mas tá bom*. São Paulo: Atração fonográfica, 2008, faixa 1 (3'27)

O POVO BRASILEIRO. Diretor: Isa Grinspun Ferraz. Produção: GNT e FUNDAR. Brasil: 2000.

OLIVEIRA, Acauan Silvério de. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. In: *Linguagem – Estudos e Pesquisas*, vol. 16, n. 02, p. 131-147, jul/dez 2012. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/272854998_O_MODELO_SEMIOTICO_DE_LUIZ_TATIT_E_SUAS_IMPLICACOES_NA_ANALISE_DA_CANCAO_POPULAR_NO_BRASIL_ALGUMAS_CONSIDERACOES_INICIAIS . Acesso: 9 mar.23.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas/SP: Pontes, 2008.

PIOVEZANI, Carlos. *A voz do povo: uma breve genealogia de uma longa história de discriminações*. (manuscrito), 2018.

PYM, Antony. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Favere, Claudia Borges de Favere e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUEIROZ, Marcos. *Pobre moreno, que era grande, hoje é pequeno: música sertaneja e o enigma racial*. In: Zumbido/Midium.com. 12 ago.21. Disponível em:

<https://medium.com/zumbido/pobre-moreno-que-era-grande-hoje-%C3%A9-pequeno-f09d284f72ba> . Acesso em: 10 jan.21.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. -- São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SANTOS, Diego Tavares dos. *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)* / Diego Tavares dos Santos ; orientador Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia. Luiz Carlos Jackson. - São Paulo, 2019.

SANTOS, Julio César Ribeiro dos. “Ai, se eu te pego” (TELÓ et. al., 2011) -- um caso de infidelidade: uma leitura holística do *hit* à luz dos Estudos de Tradução e da Análise Crítica do Discurso. 208 f. *Dissertação* (Mestrado em Linguística) – UFSCar, São Carlos, 2019. I

SANTOS, Julio César Ribeiro dos. A tradução da canção à luz da semiótica de Tatit: uma proposta, uma análise. In: *Tradução em Revista*, n. 29, pp. 67-92. 2020.2. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=50512&numfas=11&nrseqcon=50453&NrSecao=11 . Acesso em: 08 fev.2022.

SANTOS, Julio César Ribeiro dos. Tatit, Meschonnic e a tradução de Caipira (Marques; Maracai 1992): diálogos e desafios iniciais. In. *TradTerm*, 38, pp. 116-141. 2021 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/167561> . Acesso em: 08 fev.2022

SANTOS, Julio César Ribeiro dos. Interface entre os Estudos da Tradução e a Análise Crítica do Discurso: uma proposta de aplicação. In: *Revista Inventário* (UFBA). Salvador/ BA, n.o22, pp. 53-68. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/inventario/article/view/23545>. Acesso em: 8 fev.22

SANTOS, Julio César Ribeiro dos. Breve prosa entre o Brasil Caipira (RIBEIRO, 1995) e Terra Querida (LACERDA; NENETE, 1989) em busca da poética caipira. In: *Revista LEETRA Indígena*, São Carlos, vol. 1, n.18., 2021 Disponível em: <https://www.leetraindigena.ufscar.br/index.php/leetraindigena/article/view/12> Acesso em: 13 out.22

SILVA, Gabriel Barbosa Rossi da. *Música sertaneja contemporânea: indústria cultural e consumo*. 2018. 117 f. *Dissertação* (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2018.

SOBRE PARDINHOS E AFROCAIPIRAS. Diretor: Daniel Fagundes. Produção: Poiesis e Governo do Estado de São Paulo. São Paulo: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uT0M9QViCOA> . Acesso em 28 nov.22.

O POVO BRASILEIRO. Diretor: Isa Grinspun Ferraz. Produção: GNT e FUNDAR. Brasil: 2000.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2012.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TEIXEIRA, Coelho. *O que é a indústria cultural?* 35a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

TERRA QUERIDA. Compositores: Francisco Lacerda e Nenete. Intérprete: Chitãozinho & Xororó. In: *Nossas canções preferidas*. EMI Music Brasil LTDA, 1989, faixa 9 (3'18)

VITTAR, Fabrício. **Amor sertanejo**. Direção: Fabrício Vittar. Produção: BRDE, Clube Filmes, MusicBox Brasil. Netflix, 2019.

ÁLBUNS

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Caminhos da minha infância* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1974. Mídia digital (29min18s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *A força jovem da música sertaneja* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1976. Mídia digital (32min53s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *A força jovem da música sertaneja (vol. 2)* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1977. Mídia digital (34min10s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Sessenta dias apaixonado* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1979. Mídia digital (32min31s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Amante amada* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1981. Mídia digital (33min55seg)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Somos apaixonados* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1982. Mídia digital (36min51s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Amante* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1984. Mídia digital (39min36s).

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Fotografia* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1985. Mídia digital (39min30s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Coração quebrado* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1986. Mídia digital (40min49s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Meu disfarce* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 1987. Mídia digital (44min18s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *As nossas canções preferidas*. EMI Music Brasil Ltda.: 1989. Mídia Digital (41min30s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Os meninos do Brasil*. Universal Music Brasil Ltda.: 1989. Mídia digital (45min31s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Especial* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1990. Mídia digital (44min20s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Cowboy do asfalto* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1990. Mídia digital (46min42s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Planeta azul* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1991. Mídia digital (48min49s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Chitãozinho & Xororó ao vivo* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1992. Mídia digital (47min42s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Tudo por amor* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1993. Mídia digital (42min19s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Coração do Brasil* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1994. Mídia digital (57min12s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Chitãozinho & Xororó* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1995. Mídia digital (53min11s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Clássicos sertanejos* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1996. Mídia digital (50min17s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Chitãozinho & Xororó em família* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1997. Mídia digital (53min27s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Na aba do meu chapéu* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1998. Mídia digital (50min1s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Alô* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 1999. Mídia digital (53min33s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Irmãos coragem: 30 anos ao vivo* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 2000. Mídia digital (1h13min)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Inseparáveis* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 2001. Mídia digital (50min57s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Festa do interior* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 2002. Mídia digital (52min39s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Aqui o sistema é bruto* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 2004. Mídia digital (44min32s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Vida marvada* (álbum). Universal Music Brasil Ltda.: 2006. Mídia digital (48min29s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Grandes clássicos sertanejos acústicos* (vol. 1 / vol2.). Evidências music.: 2007. Mídia digital (87min24s).

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Se for pra ser feliz* (álbum). Onda Musical.: 2009. Mídia digital (43min45s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *40 anos – Nova geração* (álbum). Onda Musical: 2010. Mídia digital (57min33s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Sinfônico – 40 anos* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 2012. Mídia digital (1h7min).

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Do tamanho do nosso amor* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 2013. Mídia digital (56min40s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Tom no sertão* (álbum). EMI Music Brasil Ltda.: 2015. Mídia digital (44min12s)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Clássicos ao vivo* (álbum). Universal Music Ltda.: 2016. Mídia digital (1h50min)

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Elas em evidências* (álbum). Universal Music Ltda.: 2017. Mídia digital (1h28min)

NÓIS NÃO VIVE SEM MUIÉ. Intérprete: Gilberto e Gilmar. Compositores: Tarcísio Cardoso e Braulio Carvalho. In: *Tá ruim, mas tá bom*. São Paulo: Atração fonográfica, 2008, faixa 1 (3'27)

APÊNDICES

Apêndice 1 Partitura de Página virada (AUTUSTO; VALLE, 1989) no álbum Os meninos passarinhos (POLYGRAM, 1989)

Página Virada
José Augusto / Paulo Sérgio Valle
Remastered 2020
Chitlozinho & Xororó

15 D D7+ Em Em7+ Aus Aus A⁷
16 Aus A D7+ G6 A D D7+ D D7+
17 D D7+ D D7+ Em Em7+ Em Em7+
18 Em Em7+ Em Em7+ Aus A Aus A Em Em7+
19 Aus A D D7+ G6 A D D7+ D D7+
20 D D7+ D D7+ D7 D7 G G6
21 G7 G6 G A D D Bm
22 Em A D Deus D
23 F# F# Bm Bm A G F#m Em
24 D Deus D A F# F# Bm Bm/C#

33 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
34 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
35 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
36 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
37 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
38 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
39 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
40 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
41 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
42 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
43 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
44 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
45 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
46 G D A D7+ A + C#m D D7+ D
47 G D A D7+ A + C#m D D7+ D

2
Grovek - Universal Music Records

Apêndice 2. Transcrição de Página virada (AUGUSTO; VALLE, 1989) presente em Tempo de Amor (UNIVERSAL MUSIC, 2020)

Página Virada

Paulo Sérgio Valle / César Augusto Chitãozinho & Xororó (Participação Naiara Azevedo)

Introdução 2x e final 4x

8 D Esus/D_b Bm7 A D Dmaj7

7 D Dmaj7 D Dmaj7 Em(add9) Em(maj7/9)

13 Em(add9) Em(maj7/9) A A Em A

19 D A D Dmaj7 D Dmaj7

25 D D D/F_b G G G A

31 D Bm7 Em A D

37 F_b F_b Bm7 Bm7 A A

43 D D F_b F_b Bm7 G

49 D A D

D.S. al Fine

Apêndice 3. Termo de consentimento livre e esclarecido assinado por Cláudio Paladini



PPGL - Programa de Pós-Graduação em Linguística
Rodovia Washington Luis, km 235 - São Carlos - SP - BR
CEP: 13565-905
Telefone: (16) 3351-8360

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Caro(a) voluntário(a),

Agradeço alegremente sua colaboração na pesquisa intitulada *O lado de fora do signo: aproximação entre a Teoria da Transferência e a Análise Crítica do Discurso no entendimento da aloformia da canção sertaneja em breve e intenso decurso*, desenvolvida no Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos (PPGL-UFSCar) sob orientação de Profa. Dra. Maria Sílvia Cintra Martins (PPGL-UFSCar / LETRA-USP), cujo fomentado deve-se à CAPES (processo 8888.426868./2019-01).

A sua colaboração é de grande valia, uma vez que me proponho a examinar o vasto repertório dupla sertaneja Chitãozinho & Xororó, hoje na iminência dos 50 anos de carreira, com vistas à identificação da presença de relações interculturais e, caso as haja, suas influências no trabalho artístico da dupla em: (a) aquilo que se ouve/vê (letras e arranjos, versões); b) a maneira de produção, distribuição e consumo; bem como o seu inverso, i.e., os ecos de Chitãozinho & Xororó na música brasileira, com ênfase ao estilo sertanejo. Portanto, além de revisão bibliográfica e discográfica, almejo afinar-me à percepção de fãs, artistas e outros profissionais do mercado fonográfico. Entre os resultados esperados, consta fornecer subsídios relevantes para um trabalho pedagógico de dimensão crítica bem como ensejar contribuições relevantes para as áreas dos Estudos da Tradução, Estudos Discursivos e Estudos Culturais.

Atesto que as normas de sigilo profissional e proteção de dados serão rigorosamente obedecidas nos mais diversos meios de distribuição desta pesquisa em conformidade às normativas do Comitê Permanente de Ética (CEP-UFSCar).

Ao assinar o termo, o voluntário concorda que:

- Recebeu **todas** as informações necessárias;
- Foi **esclarecido** sobre sua **contribuição** na pesquisa; e
- Foi **esclarecido** sobre a **confidencialidade** das informações.

Nome:

Cláudio Paladini

Data:

11/10/19 Local: São Carlos - SP

Julio César Ribeiro dos Santos
+55 16 9 8242 3552 | j.ribeiro90@hotmail.com
Doutorando em Linguística (PPGL-UFSCar)
Mestre em Linguística (PPGL-UFSCar)
Membro do Grupo de Pesquisa LEETRA-CNP

